

J. L. BORGES: UNA POÉTICA DE LA ANOMALÍA

Isabel Quintana

Para hablar de la obra de Borges habría que delimitar qué zona de su literatura se elige abordar. ¿La del Borges que juega con su propia identidad en una actitud irreverente en donde su Yo ingresa, se ficcionaliza y deja su huella? ¿La del autor de numerosos ensayos en los que pone en jaque los saberes consagrados por la cultura? ¿La del orillero que tiene puesta una mirada en el mundo de los gauchos del siglo XIX? ¿O quizá aquella del creador de mundos alternativos?

Tal vez se podría pensar en el universo Borges como una poética que tiende, a través de la experimentación de diversas formas de escritura, a la afirmación de una cierta idea de la literatura que conmueve al verosímil realista. Claro que esta afirmación, postulada en el siglo XXI, puede resultar obvia tras la crisis de los conceptos de obra y autor propia del pensamiento posestructuralista. Sin embargo, en el contexto de producción de sus textos, Borges habilita

una literatura en donde se destruye pero también se afirma una noción de obra y de autor. Es decir, hace al mismo tiempo lo que Roland Barthes realiza en diferentes momentos de su producción (“La muerte del autor” pero luego su resurrección *Barthes por Barthes*).

En el escritor bonaerense, la presencia del autor, por momentos espectral, aparece no sólo a través de un juego de enunciados (“Borges y yo”), sino mediante la postulación (que se juega en la forma de una no postulación) sobre la literatura, los modos de concebirla y atravesarla. Pero, a su vez, hay una práctica de la escritura que tiende a una suerte de disolución porque el engaño impregna cada coartada elegida por el lector: no hay verdades, sólo postulaciones y aquí otra vez Borges preanuncia lo que para Barthes en la década de los sesenta será fundamental: el papel activo del lector. Cada lectura es una nueva experiencia, dice el autor de *Ficciones*.

Ya sabemos, se trata en Borges de crear las diversas posibilidades

de recorrer una trama al ingresar a una proliferación de digresiones que insisten en volver a transitar ciertas obsesiones (la incertidumbre sobre la realidad, las postulaciones de la filosofía, las creencias y prácticas de diversas doctrinas religiosas, el paisaje de su ciudad, el mundo del coraje de gauchos y compadritos). Un recurso que intenta evitar el destino de los personajes: el encuentro con una estocada final en donde aparece lo inesperado, la muerte como la experiencia ineludible.

Pero esta poética se compone de un aspecto fundamental: la presencia de una anomalía, algo que no encaja en la trama y llega para dislocarla, un elemento o una idea que impregnan la atmósfera narrativa de cierto extrañamiento. El mismo que se observa a nivel de un lenguaje concebido como instrumento de conocimiento y que se desarrolla contra toda sistematización: no hay signo que guarde una determinada relación con otro sobre la base de una legalidad discursiva, y eso obliga a corregir una y otra vez el diccionario y la enciclopedia, sus múltiples entradas y sus significados, como en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, donde Borges y Bioy realizan obsesivamente la investigación de la existencia de dicho planeta. Mientras que, a su vez, en Tlön los astrónomos, biólogos, ingenieros, metafísicos, poetas, químicos, algebristas, moralistas, pintores, geómetras son los que se encuentran abocados a la construcción de su mundo: la generación del mundo como artificio en donde abundan entre otros vivientes los “tigres transparentes”.

El suelo de positividad se agrieta, las palabras y las cosas se reacomodan para generar algún relato. “La biblioteca de Babel”, “Las ruinas circulares”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “El idioma analítico de John Wilkins” como una suerte de utopía invertida, o me-



La visita profética

por dicho una heterotopía, como planteara Foucault, que mina secretamente el lenguaje y arruina aquella sintaxis menos evidente que hace mantenerse juntas a las palabras y a las cosas: una desnaturalización del sentido. En definitiva, escribir es destruir el mundo, intervenirlo a partir de una variante u omisión para volver a reordenarlo y hacerlo nuevamente proliferar. La inquietud frente a la no certeza moviliza la historia: universo pleno de lo fantástico que retoma rasgos del gótico en el Río de la Plata y que se nutre de un imaginario presente en el siglo XIX (el desierto, la barbarie: ambos elementos anómalos para el desarrollo de la civilización en la mirada de escritores como Sarmiento).

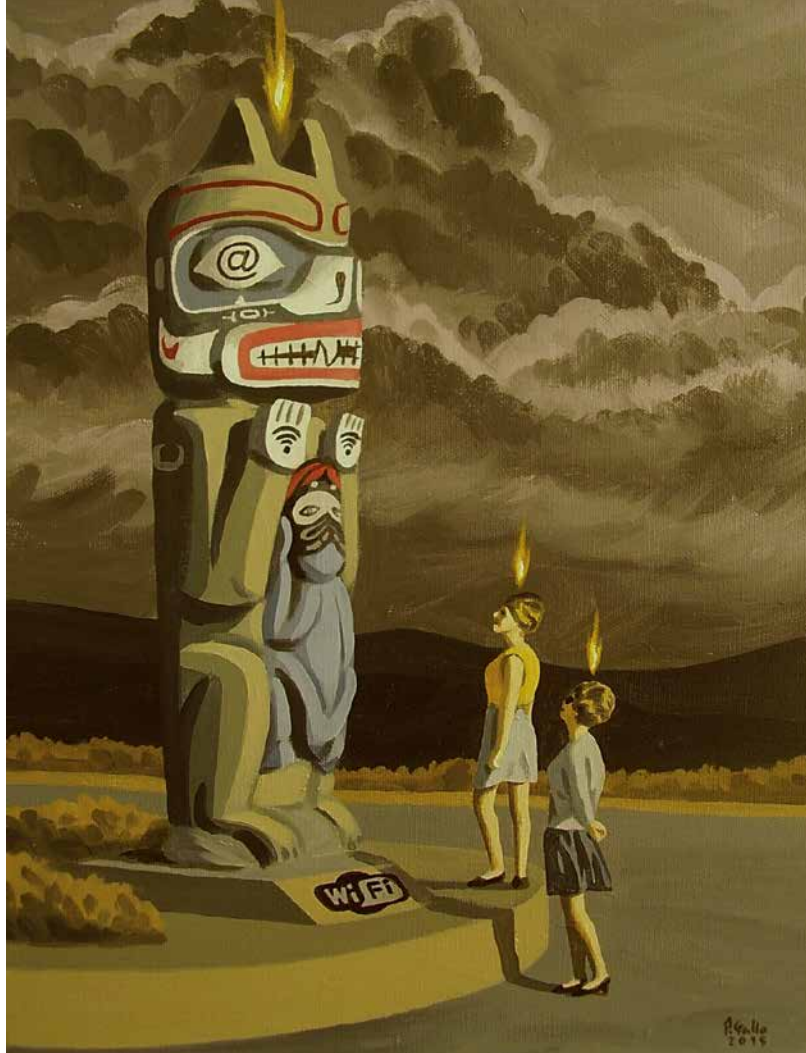
La escritura borgeana se reafirma en su carácter sintomático que comprende la inclusión de

elementos de la tradición literaria argentina del siglo XIX (elementos anacrónicos) y comienzos del XX junto con las renovaciones antirrealistas que se desarrollaban en la década de los cincuenta en esta región del Cono Sur.

En sus cuentos fantásticos la colección de objetos es un recurso que sirve momentáneamente para reacomodar el caos. Elementos heterogéneos agrupados que luego resisten esa clasificación para señalar su carácter peculiar. Se borra la asociación de éstos y emerge violentamente la singularidad de alguno de ellos que a veces es anacrónico. Lo que cobra predominio es precisamente lo anómalo, la cosa, lo que no puede designarse todavía de forma definitiva: el Aleph, el zahír, los hrönir (estos últimos pertenecen a Tlön y, entre ellos, una brújula y un ex-

traño cono de metal caen a nuestro planeta y son los que dan lugar a la búsqueda desesperada de Borges y Bioy Casares por ubicar esa región). No hay un determinado atributo para lo que aparece, y eso, a su vez, señala que los personajes también están despojados de atributos específicos o que aquello que los designaba aparece desdibujado (el letrado, pero también el mundo de los cuchilleros).

La anomalía como desacomodamiento del mundo es entonces un síntoma que padecen los personajes, las cosas y la propia escritura. En "El Zahír" se dice que el zahír es una moneda, pero a partir de esta primera acepción comienzan a proliferar todas las variables de lo que puede ser. Y entonces la narración se convierte en la cita de otras citas del mundo borgeano: la religión, las escuelas filosóficas, pero tam-



Devoción

bién el arrabal, lo cotidiano; todo es típico y al mismo tiempo irreal, dice Alan Pauls, y agrega en una línea muy derrideana que en esta lógica de la escritura borgeana: “hacer ficción es deportar el material ya existente de su contexto e injertarlo en un contexto nuevo” (112).¹ Ese elemento, texto, cosa anómala lleva a una recomposición de la lectura, funciona como la incrustación de una cita de textos extemporáneos, antiguos o imaginarios en el texto actual. El zahír encarna en una práctica religiosa sufí que lleva a la repetición de una palabra para disolver el sentido (Dios) que, en definitiva, es lo que hace Borges con su literatura. El efec-

to de la repetición pero también la diferencia en dicha repetición.

Finalmente el zahír es un elemento puente, transferencial, que crea un vínculo amoroso y al mismo tiempo provoca una terrible perturbación en quien lo sufre: lo saca de la vida cotidiana y lo atormenta en los sueños: una idea fija de la que no puede escapar, como sucede con los *hobby horses* de Tristram Shandy –protagonista de la novela de Laurence Sterne–. Un *hobby*, un trabajo, una práctica, producen una obsesión enfermiza en quien encarna esa pasión que excluye de su mundo a los demás pero que también libera al personaje de su cotidianidad creando otro universo. La obsesión que producen los objetos en Borges es la misma que produce la lec-

tura o la traducción: extraerse del mundo para al mismo tiempo habitarlo. Esa cosa, objeto que emerge, también puede pensarse como una imagen familiar que se trastoca a partir de la descomposición que se produce por desfiguración de lo conocido (una lectura que Gilles Deleuze realiza de la obra de Francis Bacon). Una mancha irrumpe y sintomatiza los cuerpos pintados en la tela, distorsiona el plano y genera una imagen aberrante, manifiesta otra dimensión que pone en jaque la memoria y abre un hueco en la identidad; una cierta amnesia de la que padecen muchos personajes borgeanos acorralados en universos paralelos, zonas rurales impregnadas de un puro presente como en “Funes el memorioso” o en el delirio de la enfermedad como en “El Sur”.

En este cuento Dahlmann que, como Borges, trabaja en una biblioteca, se va al campo para recuperarse de una herida casi mortal. Durante una semana de internación la fiebre produce en él alucinaciones que lo llevan a la confusión de su propia identidad. La internación, el viaje y luego el campo están configurados por una atmósfera de rareza. En esa confusión de sentido es en donde aparece su destino: una daga que un paisano le pone en la mano lo empuja a lo impensado respecto a su vida anterior (o en realidad esa vida anterior en la biblioteca nunca existió) y muere en una pelea provocada por unos gauchos pendencieros. En términos de procedimientos, primero la fiebre y luego el viaje producen la transición del personaje a otra instancia cada vez más confusa e insegura, pero es imperativo cruzar el umbral. La daga, a su vez, es el elemento que lo llevará de forma no premeditada, sino más bien marcada por el destino, a la muerte. Como en otros cuentos, en los sueños, laberintos, viajes y lecturas, *tánatos* está esperando.

¹ *El factor Borges*, Anagrama, Barcelona, 2004.

Coda: Borges y la política

El desajuste o anomalía irrumpe como violencia desmedida e incluso innecesaria en la literatura de Borges. En *La pasión y la excepción*, Sarlo realiza una operación de lectura sobre el asesinato por parte del grupo guerrillero Montoneros del militar argentino Pedro Eugenio Aramburu en 1970 y la literatura de Borges.² En su libro, Sarlo hace correr paralelamente su análisis de algunos cuentos de Borges (“El simulacro”, “Emma Zunz”, “El fin” y “El otro duelo”), junto con el de dos hechos políticos: Eva Perón y el asesinato de Aramburu. En ningún momento los cruza en su lectura o realiza comparaciones, justamente porque la tensión en el libro se va armando a partir del desarrollo de esos distintos niveles en los que se aglutinan y condensan significaciones simbólicas sin nunca superponerse.

No puede esperarse que esos fenómenos se expliquen mutuamente, dirá Sarlo; se tratará más bien de ver ciertos recorridos de la historia nacional a partir de hechos aparentemente extraños (ajenos) entre sí. Existe, sin embargo, algo que los une: su excepcionalidad (su anomalía) y la violencia que los conforma. Este carácter de excepción que subraya Sarlo puede leerse dentro de dos coordenadas diferentes: o bien la excepción es un corte que se produce en el desarrollo político-social de Argentina y conduce a pensar en un antes y un después de la irrupción de algo sustancialmente diferente, o bien que la excepción en política –y no así en la literatura porque Borges sería definitivamente la gran excepción– es, contradictoriamente, la regla.

En el análisis de Sarlo, Borges como escritor es excepcional, pero no así la materia de la que se nutren sus cuentos: la violencia que reaparece como lo sintomático de

Borges como escritor es excepcional, pero no así la materia de la que se nutren sus cuentos.

la historia nacional. Borges encarnaría, según Sarlo, el conflicto propio de la modernidad, un sujeto que mira melancólicamente un pasado en el que virtud y coraje eran términos que se suponían mutuamente en función de un *ethos*. Esa suerte de culto a la violencia se funda en una ética que se define a partir de una serie de rituales en los que la gesticulación y la palabra (el seguimiento de ciertas formas de decir) acompañan a la acción. Es una manera de ordenar una violencia arcana, de darle sentido, de inscribirla en una trama de significación, y esto es justamente lo que fascina (y repele) a Borges y que, en definitiva, no es más que un programa estético.

Sin embargo, con “El otro duelo” (1970)³ Borges lleva al extremo dicha violencia al violentar él mismo la forma de su narración constituyendo una suerte de enigma, ya que con este cuento desacomoda a sus lectores, produce un desajuste de ese *ethos* arcano: tras ser degollados, dos antiguos contrincantes enrolados en un mismo ejército son obligados por el bando enemigo, que conoce su antigua enemistad y se aprovecha de los alardes de su coraje, a correr una carrera con las cabezas ya colgando. En ese momento de su lectura, Sarlo acerca la fecha del asesinato de Aramburu con la de la publicación de ese cuento de Borges (unos meses después de dicho homicidio). Si la ética del mundo matrero suponía que la venganza era la reparación de un orden primitivo supuesta-

mente violado (no hay todavía Estado o el Estado es ajeno a este universo), la venganza de Montoneros (el asesinato de quien fuera la cabeza intelectual del derrocamiento de Perón y del secuestro del cadáver de Evita) también intenta restaurar un orden anterior ultrajado. Para Sarlo, esta acción implica un pasaje desde una modernidad burguesa definida por la justicia formal hasta una modernidad revolucionaria que insiste en los valores de una justicia sustantiva; es decir, sería equivocado interpretarla desde la perspectiva de una fuerza arcana que regresa en pleno siglo xx; Sarlo la enmarca dentro de una suerte de “moral revolucionaria” y moderna.

Al mismo tiempo, “El otro duelo” aparece como un telón de fondo que, puesto allí, nos lleva a repensar nuevamente el asesinato de Aramburu desde otra perspectiva. En “El otro duelo” hay una suspensión de la venganza entre los dos contendientes; no son ellos los que ejercen el arma asesina: la imposibilidad de llevar a término dicho ejercicio se debe a una intervención aún más sanguinaria, la del ejército, pero un ejército ya degradado, y ese es el horror: entre la suspensión de las formas del *ethos* matrero y la suspensión de las reglas también de honor del ejército, en una pura degradación se mueven estos personajes terminales de Borges. LPyH

• Isabel Quintana se licenció en Letras en la Universidad de Buenos Aires, donde actualmente es docente en la cátedra de Teoría Literaria. Obtuvo su doctorado en la Universidad de California en Berkeley. Es además investigadora independiente del CONICET.

²Siglo XXI, Buenos Aires, 2004.

³Pertenciente a *El informe de Brodie*, Emecé, Buenos Aires, 1970. Todas las obras de Borges citadas en este trabajo pertenecen a esta edición.