

La resistencia a la ironía: notas desde (hacia) los ensayos de Borges

Alberto Giordano

...en nuestro modo de abordar este fenómeno de la resistencia hay ambigüedad y no sólo complejidad.

Jacques Lacan, *Los escritos técnicos de Freud*

UNA DIFICULTAD DE LA TEORÍA LITERARIA

Entre las ocurrencias de Althusser que signaron su época, la época triunfal de la Teoría, una de las que mejor envejeció –mucho habrá tenido que ver su procedencia psicoanalítica– es el concepto de “lectura sintomática”. En tiempos en que las nupcias de Marx con Freud auguraban un lucro epistemológico suntuoso, en el célebre prefacio de *Lire le Capital* (1965), Althusser imaginó la lectura crítica como una operación sutil atenta a las contradicciones o los lapsus que agrietan los discursos teóricos, porque en esos intersticios de incoherencia se revelaría, desplazada, una tensión conflictiva entre perspectivas heterogéneas, incluso antagónicas, que la definición de los conceptos y axiomas deniega, algo así como un inconsciente teórico. Con fines meramente didácticos, se puede recurrir a la lógica de la lectura sintomática –al menos en la versión que aquí recordamos– para

describir la escena retórica en la que Paul de Man argumenta, a comienzos de los 80, la diferencia entre rechazo y resistencia a la teoría literaria con el propósito de explicar cómo los compromisos coyunturales del primero responderían a la presión silenciosa y, se podría decir, estructural, de la segunda.

En el contexto de la academia estadounidense de aquel momento, más específicamente, de los departamentos de inglés acechados por el fantasma de la penetración desconstruccionista, la verdad y la fuerza de los discursos que rechazan o tergiversan los alcances teóricos del recurso a un metalenguaje provisto de términos lingüísticos remitirían, en principio, a un impulso conservador: afirmar que los puntos de vista de la estética y la historia continúan siendo los únicos criterios de valoración legítimos para apreciar la riqueza del fenómeno literario. La señal de que el posicionamiento reactivo excedería las determinaciones coyunturales, la economía de los juegos de poder que caracterizan a una disciplina con inscripción institucional, proviene, según el análisis de de Man, de la violencia con la que se ejerce el rechazo, síntoma de que la amenaza exterior podría estar duplicando el acecho de una pulsión autodestructiva, enraizada en la intimidad de las propias elecciones (acaso en una falta de convicción que el orden de las razones teóricas se empeña en disimular). Conocemos bien la derivación de estas conjeturas: los gestos que promueven la expulsión de las teorías literarias más sofisticadas, en nombre de valores teóricos comprometidos con el sentido común, son tal vez “los síntomas desplazados de una resistencia inherente a la empresa teórica misma” (de Man, “La resistencia” 24). Se podría distinguir, entonces, como hace Derrida a propósito del psicoanálisis (9-10), entre una resistencia *a la* teoría y una resistencia *de la* teoría, entre, por ejemplo, el rechazo al manierismo y el escepticismo programático de determinadas configuraciones teóricas (es lo que se le reprocha al desconstruccionismo), y la resistencia a sí misma, a su propio cumplimiento en tanto discurso sobre la experiencia, que incide secretamente en la formalización de cualquier empresa teórica.

La resistencia *de la* teoría es la que ejerce el medio en el que se cumple el acto teórico, el lenguaje considerado en su figurabilidad originaria, sobre cualquier tentativa de definición conceptual, incluso sobre aquellas que querrían no desconocer, para poder formularse, el principio de la resistencia a la teorización, es decir, la precedencia de la dimensión retórica

del lenguaje sobre las estabilizaciones de la gramática y la lógica. Reconocer, localizar, apreciar, incluso si se las practica con sutileza, son operaciones teóricas de naturaleza diferente a leer, en el sentido de afirmar la indeterminación semántica de los tropos. Por eso de Man puede decir –en una época en la que proliferan las teorías literarias sobre la lectura, de la estética de la recepción a la semiótica del “lector modelo”– que la resistencia a la teoría es esencialmente resistencia a la lectura, para darle un lugar teórico inquietante a la resistencia *de la* lectura –que es el acontecimiento por el que una obra literaria se convierte en experiencia– a su identificación en términos de uso o práctica cultural.¹ Las hipótesis de de Man nos previenen sobre las condiciones inestables en las que se toman las decisiones críticas y sobre la conveniencia de preservar esa inestabilidad: si la gramática de la argumentación teórica no se deja descomponer por la experiencia que busca formalizar, la de cierta e irrepetible indeterminación, cualquiera de sus aciertos disimulará el fracaso de no haber sabido extraviarse, y ése, para el que siempre hay que proponer otros modos de conceptualización, es el único saber literario que cuenta. Concebida como un proyecto irónico (su principal interés consistiría, según de Man, en la imposibilidad de definirla), la teoría literaria es otro arte “que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin” (Borges, “La supersticiosa ética del lector” 50).

El título de este apartado, “Una dificultad de la teoría literaria”, reescribe el de un ensayo ineludible de Freud para convocar la perspectiva que funda el pensamiento de la resistencia como resorte, y no como obstáculo, de la interpretación, la del psicoanálisis, inexplicablemente sustraída por de Man después de haberse beneficiado de su extraordinaria apertura. En el curso de la experiencia analítica, el fenómeno transferencial de la resistencia, cuya forma discursiva es la de una interrupción que deja al sentido en estado de inminencia, expone la presión ambigua de algo que sólo puede entredecirse en los términos de una revelación sofocada. A la vez que lo interrumpe, la resistencia orienta el trabajo analítico –hay que aprender a actuar en y con ella– porque en los intervalos de inquietud se manifiesta la sustracción de una verdad indecible que apremia a la enunciación. “La re-

1 Sobre la resistencia a la lectura como especificación de la resistencia a la teoría, ver Dalmaroni.

sistencia”, precisa Lacan, “es esa inflexión que adquiere el discurso cuando se aproxima a aquello que se busca [el “nódulo patógeno” del que hablaba Freud en sus investigaciones sobre la histeria], pero que el discurso [la imprescindible reconstrucción de la historia personal] rechaza” (*Los escritos técnicos de Freud* 64). No resulta difícil transponer esta lógica a alguna de las investigaciones en curso dentro del campo de la teoría, en las que las certidumbres alcanzadas, al mismo tiempo que proponen la resolución de un problema crítico (cómo leer en una dirección pertinente), despliegan y profundizan las condiciones que dificultan la formulación misma del problema. Es el caso, por dar un ejemplo a nuestro alcance y con posibilidades de generalización, de la teoría del “pacto ambiguo” con la que Manuel Alberca busca resolver las nutridas discusiones sobre el estatuto equívoco de la autoficción, situándose desde un punto de vista ideal (en el sentido de los ideales del yo teórico), el de quien podría asegurar que una narración es al mismo tiempo ficción y autobiografía porque previamente encontró la manera cierta de distinguir inequívocamente esas dos dimensiones. En el rechazo de Alberca a la vulgata postestructuralista (el fastidio lo exime de considerar que toda duplicación de lo real lleva implícita la voluntad ingenua de dominarlo conceptualmente), se pueden leer los síntomas de una tensión que recorre y anima el conjunto de su empresa, la resistencia a la imposibilidad estructural de decidir entre ficción y discurso referencial, con la que tuvo que operar, como resorte teórico, para poder reducirla teóricamente. El hallazgo del concepto de “pacto ambiguo”, que vale al mismo tiempo, según cómo se lo lea, por su función de síntesis resolutoria y por lo que transmite su apariencia de oxímoron, se desprende del fondo de indeterminación sobre el que vacilan las decisiones críticas, pero en su formulación conserva las huellas de un trato íntimo con lo que tuvo que dejar escapar.

La paradoja de que no pueda haber teoría de la literatura sin resistencia al cumplimiento de su propósito fundamental (si alcanzase el vacío de la indeterminación, para enunciar la verdad de los tropos, se descompondría el orden lógico de sus razones), nos reenvía a la utopía romántica del Absoluto literario, a lo que Lacoue-Labarthe y Nancy (17) consideran la “inauguración del proyecto *teórico* en literatura”. En las páginas del *Athenaeum*, hacia fines del siglo XVIII, los románticos del llamado “círculo de Jena” definieron dos postulados que abren –y acaso también clausuran–

las posibilidades más rigurosas de pensar lo literario como experiencia en los límites del lenguaje y el mundo. Según el primer postulado, el ser de la literatura es un proceso infinito de interrogación y cuestionamiento de sí misma que en su devenir impugna las respuestas que no acogen su inesencialidad (la resistencia a este postulado se ejerce actualmente en las teorías que anticipan su superación, como la de las literaturas postautónomas o la del fin del régimen estético en las artes verbales). El otro postulado, derivado del primero, sostiene que la teoría de la literatura debe ser ella misma literatura: sólo la literatura en estado de interrogación y busca de sí misma puede comprender reflexivamente la ley de su engendramiento.

La poesía sólo puede ser criticada por la poesía. Un juicio artístico que no sea a su vez él mismo una obra de arte (bien sea por tu temática, en tanto que representación de la impresión necesaria en su desarrollo, o bien sea porque posee una forma bella y un tono liberal inspirado en el espíritu de la sátira romana) no tiene derecho de ciudadanía en el reino del arte. (Schlegel, *Fragmentos* 52)

Como cristalización ocasional de un pensamiento en curso (la elipsis argumental y la ambigüedad de algunos términos corren desde el interior de la frase el modo apodíctico de su resolución), este “Fragmento crítico” de Friedrich Schlegel, el teórico más brillante y prolífico del grupo, invoca la necesidad de no escindir saber y experiencia para que la literatura no se convierta en un objeto que ignore, por lo que exigiría su definición en términos de conocimiento, la fuerza y el sentido de las buscas que la instituyen como cuestionamiento infinito. (¿En el rechazo de algunos teóricos a lo que consideran, para amonestar la pérdida de rigor, literaturizaciones del saber –es un reproche que se le suele hacer a Barthes–, no se podrían leer los síntomas desplazados de la resistencia a este deseo originario de que la literatura sea su propia teoría?) La literatura, como teoría de sí misma, supone una experiencia reflexiva pero no reductora de sus potencias, un saber en acto de lo que la literatura puede, que no la limita porque en la reflexión todavía se afirma lo indeterminado como fuerza creadora. El interés del círculo de Jena por la ironía, “el tropo de los tropos”, según de Man (“El concepto” 233), ya que en ella se alcanza el más alto grado de figurabilidad, deriva de la necesidad de pensar la forma en que la reflexión literaria es al mismo tiempo repliegue del lenguaje sobre sí mis-

mo y apertura radical e incondicionada a lo caótico.² Para que la literatura pueda ser su propia teoría, la teoría deberá ser irónica y adoptar la forma de lo paradójico, que es la de la coexistencia inestable de determinaciones heterogéneas, incluso antagónicas: el apego a lo circunstancial y el deseo de lo definitivo, el subjetivismo radical y la busca de objetivación, la exaltación del detalle y la voluntad totalizadora, la experiencia afectiva y el rigor conceptual.

En un contexto en principio refractario a los experimentos románticos, la transmisión universitaria, que los propios románticos se ocuparon de instituir,³ de Man enuncia un discurso paradójico sobre “El concepto de ironía”, como lo hizo antes Kierkegaard, que profundiza en las razones sobre la imposibilidad de definirla, llevando al límite de la tensión entre experiencia y argumentación las fuerzas del acto teórico y de lo que se le resiste. La dificultad para definir la ironía, cuando el concepto pretende describir la dinámica de su estructuración tropológica, es una consecuencia del efecto de interrupción e indecidibilidad que ella provoca en la superficie del discurso y que afecta las condiciones mismas de la definición. De Man, como Schlegel en el ensayo “Sobre la incomprendibilidad”, considera que una definición no irónica de la ironía carecería de legitimidad retórica; por eso acepta que la ambigüedad y la suspensión intervengan activamente en su discurso, sin renunciar a la intención explicativa. En casos como éste, la conquista del rigor conceptual supone un enrarecimiento de la comunicación que el expositor asume con melancólica ligereza. El ensayo de Schlegel es un elogio de la “incomprendibilidad” y también una justificación, en el momento de la despedida, de por qué fracasó el proyecto del *Athenaeum*.

2 “Solamente es un caos”, apunta Schlegel en *Ideas*, “aquel desorden del que puede surgir un mundo” (*Fragments* 204) y la ironía es la conciencia configuradora de su agilidad y su infinita plenitud.

3 A propósito de las *Lecciones sobre la literatura y el arte* que August Schlegel dictó en la universidad de Berlín, durante el ciclo lectivo 1801-1802, Lacoue-Labarthe y Nancy apuntan: “queda por comprender aún la razón por la cual el romanticismo iba a ser el primer movimiento literario en exigir, para al mismo tiempo perderse y realizarse en ese movimiento, pasar a la Universidad –su paso a la universalidad– inaugurando de este modo toda la historia moderna de la literatura en la Universidad (o de la Universidad en la literatura) que como cada quien sabe, aun cuando sea para negarlo, está lejos de haber llegado a su término” (325).

BORGES: LA FORMA DE LO AMBIGUO

El juego en Borges recuerda la ironía romántica,
la exploración metafísica de la ilusión, el malabarismo con lo ilimitado.
Friedrich Schlegel, hoy en día, se halla adosado a la Pampa...

E. M. Cioran, “El último de los exquisitos”

Las dificultades para definir la ironía son las mismas que a veces impiden reconocerla, como un fenómeno más complejo que la inversión de sentido, o reconocerla sin temor a sobreinterpretar (la vacilación va de suyo, si la lectura se propone configurar lo paradójico). La literatura de Borges, cuya unidad, en tanto experiencia, es la de una interrogación y un cuestionamiento insistentes sobre los poderes de la figurabilidad, en los que cada manifestación de confianza y autoconocimiento se desdobra de inmediato en un gesto de radical escepticismo; la literatura de Borges se nos presenta, desde hace tiempo, como un campo de pruebas con posibilidades casi infinitas para que la crítica de la ironía exponga reflexivamente el vínculo –por lo general denegado– entre la indeterminación y la toma de decisiones hermenéuticas, los modos en que su ejercicio propicia y resiste la formalización de una teoría de la lectura literaria.

Cualquiera de las máximas que Borges propone para violentar el sentido común, “Las invenciones de la filosofía no son menos fantásticas que las del arte” (“Magias parciales del *Quijote*” 68) o “El concepto de texto *definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio” (“Paul Valéry. *El cementerio marino*” 163), pierden parte de su poder desestabilizador, de su reserva de “incomprensibilidad”, si el recorte crítico las desprende –por un exceso de inteligencia– del fondo ambiguo en el que se originan y hacia el que buscan precipitarse. Es probable que un lector informado sobre las virtudes teóricas del “borgismo” las identifique de inmediato como *ocurrencias* irónicas, pero en el sentido de verdades que expresan otro orden de razones, más lúcido que el de las supersticiones logocéntricas (uno en el que se reconoce que todo pensamiento es imaginación y que la identidad textual es el efecto de una variación originaria), y no lo otro, lo desconocido para sí mismo, de cualquier razonamiento. Según Schlegel, en la ironía habita “una bufonería auténticamente trascendental” (35): lo cómico y lo serio coexisten sin resolución ni equilibrio, afectándose uno al otro

en formas incalculables. El elemento bufo no sería una instancia de pasaje entre dos interpretaciones, la segunda más ingeniosa que la primera, sino un factor de interrupción que suspende la posibilidad de fijar el proceso interpretativo (la función que le atribuye Schlegel se corresponde, según de Man (“El concepto” 251), con la del aparte dirigido al público que interrumpe la ilusión escénica en la *commedia dell’arte*). Las ocurrencias de Borges tienen la forma del *Witz*, en el que el golpe de ingenio se deja interferir por lo cómico y lo involuntario para crear semejanzas inauditas a partir de la reunión de lo heterogéneo, como la semejanza entre las supersticiones religiosas, el agotamiento de la tensión intelectual y los propósitos de la Filología en el *Witz* del “texto definitivo”. La ironía interfiere la lógica de la razón con los recursos del juego, no para provocar un salto enriquecedor en el campo de un determinado saber (la Filología, la Filosofía), sino para inducir al goce instantáneo de otro saber que no es el de la discursividad analítica y la argumentación, el de los encuentros azarosos. Como del hecho estético –según lo repitió tantas veces Borges–, de la ocurrencia irónica puede decirse que depara un placer intelectual inmediato, que antecede a la interpretación y no depende de ella. Cualquier decisión crítica o pensamiento teórico que las tome por objeto –es nuestro caso–, lo mismo que la explicación de un chiste, cumplirá una función de resistencia a la interrupción del sentido de la que convendría que esté avisado.

Sería un error –al que nos reconocemos inclinados– hablar de la ironía de Borges en términos generales, como si se tratara de una subclase, con tales o cuales particularidades espléndidas, del género bufo-transcendental: la lógica de lo genérico y la de la interrupción y los encuentros aleatorios se excluyen por principio. En la literatura de Borges, cada acontecimiento irónico sorprende las convenciones del cuento o el ensayo y, sin alterar su funcionamiento, las descentran sutilmente. La ambigüedad latente en la frase que cierra el prólogo a *La invención de Morel*, sólo perceptible para quienes comparten –como el propio Borges– la creencia en el valor relativo del concepto de “perfección”, es un buen ejemplo de lo que intentamos señalar:⁴ el matiz irónico no arruina el impacto publicitario del elogio, le

4 Como se recordará, en ese prólogo que dice poco sobre la novela, Borges califica la trama de *La invención de Morel* de “perfecta” (“Prólogo” 15). La fuerza del elogio se debilita, cuando recordamos que, en una reseña de la misma época, Borges mismo advierte que “el concepto de perfección es negativo: la omisión de errores explícitos lo define, no

añade un suplemento de caprichosa incomprendibilidad (¿el prologuista lo advirtió o la ocurrencia se impuso a sus espaldas?, ¿calculó el efecto disuasorio o se dejó arrebatar por un impulso irresistible?). Al margen de las identificaciones genéricas, se puede hablar entonces de *una inflexión irónica que desorienta insistentemente la prosa fragmentaria de Borges*, fórmula que tendría la virtud de articular tres factores que inciden en la configuración de esta obra como busca de un Absoluto literario: el carácter eventual de la ironía, ligado al genio del momento (la simultaneidad del rigor constructivo con la ligereza del azar); la filiación de uno de los rasgos formales que distinguen la prosa de Borges, la brevedad,⁵ con la estética del fragmento que practicaron y conceptualizaron los románticos de Jena (la tirantez entre la aspiración a la totalidad y la apuesta formal a la interrupción y el inacabamiento); finalmente, la referencia a una inclinación afectiva como sujeto del obrar –presupuesta en la idea de insistencia–, que Sergio Cueto llama “humor melancólico” (el encuentro de la desgracia y la alegría, del poder y la impotencia, en la respuesta irónica a la ironía del mundo).

El programa romántico de la literatura como teoría irónica de sí misma se consume, según el modo de lo indirecto, en los juegos de Borges y la contaminación ensayística de sus ficciones. Identificar estos juegos con los lineamientos de una conjetural “estética de la inteligencia” (“La perpetua carrera” 117) podría resultar atinado, si la promoción de esa disciplina imaginaria supusiese la subordinación del razonamiento a las mociones de un cuerpo afectado por la presión de lo indecible. Ese cuerpo melancólico, que transmite su pesadumbre en el medio del disparate, su alegría en medio de la impotencia, es el sujeto equívoco que enuncia “Pierre Menard, autor del Quijote”, la obra maestra del Absoluto literario como apoteosis y ruina de los poderes de la literatura. La crítica explotó, siempre con buenos argumentos, la posibilidad de traducir a términos teóricos los pormenores del insensato proyecto del simbolista de Nîmes, pero desprendiéndolos del desconcierto que provocan los excesos de un narrador paródico, à la Bustos Domecq, cuando practica el comentario de textos o el arte decimonónico del retrato espiritual. La dificultad acaso invencible

la presencia de virtudes” (“*Stories*” 291). Para un desarrollo de esta interpretación del prólogo a *La invención de Morel* en clave irónica, ver Giordano.

5 Sobre la brevedad como rasgo distintivo de la prosa en Borges, ver Sarlo, “Borges, un fantasma”.

que presenta este relato –cada vez que un lector inteligente la supera, es a costa de una reducción drástica– proviene de su insidiosa ambigüedad. ¿Cómo decidir si es un cuento o un ensayo apócrifo, una ficción especulativa o un chiste ingenioso? Las suspicacias de Saer, cuando se burla, à la Borges, de quienes no advirtieron lo obvio por un exceso de sofisticación intelectual; su certeza de que “Pierre Menard...” no es más que una sátira de los hábitos literarios parisinos, de la frivolidad y el amaneramiento de los espectáculos de inteligencia que montaba Paul Valéry, estaría acaso más cerca, por lo intempestiva, del “corazón maligno del relato” (Blanchot 161) que las maniobras que derivan de su trama los principios de una teoría de la traducción o la lectura como acto por el que las obras difieren de sí misma para convertirse en textos. La aguda verdad teórica de estas interpretaciones se destila reduciendo las ambigüedades de la voz narrativa, la mezcla insólita de lucidez extrema, amaneramiento y risible tontería, que impregna el conjunto de lo narrado. “Pierre Menard, autor del Quijote” es un experimento radical con (en) los límites de la literatura que reclama e impugna el desciframiento, que exalta y desmantela las pasiones de la crítica. Por eso la teoría de su engendramiento, aunque la escribió un especialista en Borges y los procesos de rescritura, tuvo que darse la forma de una novela para duplicar el gesto descentrado de la ficción: *Una vida de Pierre Menard*, de Michel Lafon (2010).

La otra forma en que la literatura de Borges se interroga irónicamente sobre sus posibilidades y sus límites es la del ensayo en tanto configuración discursiva de “acontecimientos anímicos”. La expresión entrecuillada pertenece a Georg Lukács, que identifica el ensayo como género artístico (algo que Adorno discute con buenos argumentos), como “configuración propia e íntegra de una vida propia y plena [la de la experiencia sentimental que llamamos conceptualización]” (17), a partir de una noción de Friedrich Schlegel, el “poema intelectual”. El ensayo –pocos escritores parecen haberlo tenido tan claro como Borges– puede ser una de las formas en que la literatura se convierta en teoría de sí misma, más allá del gesto autorreflexivo, porque en su proceder expresa irónicamente las tensiones entre concepto y experiencia, la insuficiencia estructural del saber, pero también su poder de crear formas de vida imaginarias. “El ensayista habla siempre de las cuestiones últimas de la vida, pero siempre con un tono como si se tratara sólo de imágenes y libros, sólo sobre los

hermosos e insignificantes ornamentos de la gran vida” (Lukács 22). El apego de la argumentación al detalle curioso o anómalo es, como se sabe, la vía regia por la que el ensayo en Borges se precipita para reformular el sentido y el valor de una totalidad desde sus márgenes, para hacerla aparecer bajo la luz de lo insólito (la *Divina Comedia* como un relato de amores desdichados; la metafísica como una coordinación de palabras). Pero hay otra forma todavía más indirecta de tensionar la articulación entre saber y experiencia –para que el saber insista como experiencia de búsqueda y no decline en simulacro de conocimiento–, una especie de ironía a la segunda potencia, que consiste en fingir que se está hablando de las cuestiones últimas de la vida o de la literatura a partir de algunos fragmentos circunstanciales, para impugnar la presuposición de que se podría distinguir y jerarquizar lo circunstancial y lo definitorio en términos generales, fuera de una experiencia irrepetible. Es la operación de Borges en su desconcertante “Elementos de perceptiva”, que conviene volver a interrogar.

La resistencia a la forma del ensayo –otro avatar de la resistencia teórica a la intimidad con lo ambiguo– se ejerce a través de la reducción de los desdoblamientos enunciativos a la aparente homogeneidad del modo apodíctico. Este expediente garantiza condiciones para la lectura crítica a las que cuesta renunciar: la posibilidad de reconocer en los ensayos de Borges una batería de proposiciones que definen los alcances de una poética que explicaría la complejidad de su literatura y el sentido de sus apuestas institucionales. Es el expediente al que recurrió Beatriz Sarlo en una influyente intervención de comienzos de los 80, “Borges en *Sur*: un episodio del formalismo criollo”, para mostrar cómo, en un conjunto de notas marginales publicadas en la revista de Ocampo, en los años 30, Borges definió los lineamientos de una poética fundada en los valores (formalistas) de la estética del procedimiento. La argumentación reposaba en el subrayado y el montaje de algunas afirmaciones con apariencia de máximas, como “La literatura es fundamentalmente un hecho sintáctico” (“Elementos de perceptiva” 120). Sin ánimo de discutir la verdad de esta intervención, nos pareció oportuno polemizar en su momento con las operaciones críticas que proponen verdades con el valor de centro de un supuesto sistema literario en Borges,⁶ para mostrar otra escena de la enunciación ensayística regida

6 Ver “Borges: la forma del ensayo”, *Punto de Vista* 40 (1991): 32-40. Reproducido en Giordano 27-52.

por intereses menos obvios. No es que no se pueda hablar de poéticas, a partir de lo que Borges afirma en los ensayos como específico de la literatura, pero cuando se advierte el ánimo contencioso que prevalece sobre la voluntad de precisión en las afirmaciones categóricas, y cómo el contenido afirmado puede variar hasta lo opuesto según las exigencias que planea cada discusión, se impone el recurso a un matiz relativizador: poéticas de combate. De lo estratégico se salta luego a lo ambiguo, siguiendo la vía de la relativización, cuando la lectura también asume el desconcierto que provocan los juegos textuales de los que el análisis desprende tal o cual afirmación para alcanzar una certidumbre crítica.

Sarlo considera que “Elementos de preceptiva” es el texto más clásico del conjunto porque simplifica el proceso formal a lo que anticiparía el título –la intención doctrinaria– y definiría la penúltima frase –el credo formalista en la afirmación de que la literatura es fundamentalmente un hecho sintáctico. Como la carta robada, la ironía a veces es difícil de reconocer porque está demasiado a la vista. El encuentro, a la manera del *Witz*, de cuatro páginas de apuntes circunstanciales y análisis caprichosos, en una sección marginal de *Sur*, con un título que es el de un género específico de tratados, los manuales de retórica literaria, provoca un enérgico descentramiento del punto de vista argumentativo y una ostensible inestabilidad en el horizonte de la comprensión. ¿Se busca subrayar el carácter incidental de los apuntes a través de una referencia equívoca, con la que no hay modo de identificarlos, o acaso el ensayista quiere darnos a entender que lo que un tratado de preceptiva promete sólo se puede conseguir a través de un ejercicio fragmentario con lo circunstancial y lo indecible? Entre el título, con su aura prestigiosa, y la penúltima frase, con sus resonancias formalistas, el proceso discontinuo del ensayo simula el de los análisis estilísticos, sobre un corpus escandalosamente heterogéneo (una milonga “chabacana”, un verso del *Paradise Lost*, una estrofa de Cummings, un cartel callejero). En ese juego, reconoce aciertos sutiles e inventa virtudes paródicas con la misma seriedad argumentativa. A la pregunta de qué lector presuponen estos malabarismo, si cómplice o burlado, lo mejor, parece, es dejarla sin respuesta, ya que cualquiera de esas posiciones interrumpiría el juego.

Se entiende que una conclusión tan decepcionante en términos de desciframiento pueda provocar malentendidos. En una entrevista sobre Borges como crítico, de lectura obligatoria para quienes se interesan por

su escritura ensayística, a instancias del entrevistador, Sarlo revisa la polémica alrededor de “Elementos de preceptiva” y, sin declararlo, establece un punto de convergencia: la ironía sería la cualidad escrituraria que une los tres rasgos distintivos de los ensayos críticos de Borges (la brevedad, la centralidad del detalle y el gusto por lo menor). Lo más interesante es cómo esta hipótesis conduce a la valoración de la experiencia de lo ambiguo: “cuando rescato la ironía en Borges estoy diciendo que hay dos planos del discurso que hacen que el contenido semántico sea indecidible” (“Borges, un fantasma” 36). En esa proximidad, como síntoma de la resistencia que el discurso de la crítica ejerce –no podría no ejercer– a una afirmación que neutralizaría su poder de afirmarse, Sarlo retrocede ante lo ambiguo cuando prescribe no leer los ensayos de Borges a contrapelo, como si en su escritura la indecidibilidad fuese calculada, la ironía siempre intencional. Todavía más instructivo es el repliegue del entrevistador, Sergio Pastormerlo, autor de un inteligente estudio sobre *Borges crítico*: lo incomoda que se “cargue” de una dimensión irónica “Elementos de preceptiva” porque entiende que esa audacia promueve un efecto desalentador de relativismo generalizado, la aparición de “un Borges interminablemente burlón” (“Borges, un fantasma” 36) con el que no se podría dialogar críticamente. El rechazo a la burla es un síntoma desplazado de la resistencia a la ironía como configuración de lo indecidible. Lo anticipó el enigmático Friedrich Schlegel en el Fragmento Crítico 108:

Su cometido [el de la ironía] no es engañar, exceptuando a aquéllos que la consideran un engaño y que, o bien se complacen con la magnífica travesura que consiste en tomar el pelo a todo el mundo, o bien se enojan al sospechar que podría aludirlos. En ella todo debe ser broma y todo debe ser serio, todo debe resultar cándidamente sincero y profundamente simulado a la vez [...] Contiene y provoca a la vez un sentimiento de conflicto insoluble entre lo condicionado y lo incondicionado, de la imposibilidad y la necesidad de una comunicación completa. (*Fragmentos* 49)

Alberto Giordano

Universidad Nacional de Rosario — CONICET

OBRAS CITADAS

Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

Althusser, Louis, Étienne Balibar, et. al. *Lire le Capital*. Paris: François Maspero, 1965.

Blanchot, Maurice. “Otra vuelta de tuerca”. *El libro por venir*. Trad. Cristina de Peretti y Emilio Velasco. Madrid: Trotta, 2005. 157-65.

Borges, Jorge Luis. “Elementos de preceptiva”. *Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor*. Buenos Aires: Celtia, 1982. 117-20.

—. “Magias parciales del ‘Quijote’”. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1971. 65-69.

—. “Paul Valéry. *El cementerio marino*”. *Prólogos. Con un Prólogo de Prólogos*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1975. 163-66.

—. “La perpetua carrera de Aquiles y la Tortuga”. *Discusión*. Buenos Aires: Emecé, 1966. 113-20.

—. “Prólogo”. Adolfo Bioy Casares: *La invención de Morel*. Buenos Aires: Emecé, 1972. 11-15.

—. “*Stories, Essays and Poems*, de Hilaire Belloc”. *Textos cautivos*. Buenos Aires: Tusquets, 1986. 291-92.

—. “La supersticiosa ética del lector”. *Discusión*. Buenos Aires: Emecé, 1966. 45-50.

Cueto, Sergio. “Borges y el humor melancólico”. *Boletín 2* (1992): 17-24.

Dalmaroni, Miguel. “Resistencias a la lectura y resistencias a la teoría. Algunos episodios en la crítica literaria latinoamericana”. *452ºF 12* (2015): 42-62.

de Man, Paul. “El concepto de ironía”. *La ideología estética*. Trad. Manuel Asensi y Mabel Richart. Madrid: Cátedra, 1998. 231-60.

—. “La resistencia a la teoría”. *La resistencia a la teoría*. Trad. Elena Elorriaga y Oriol Francés. Madrid: Visor, 1990. 11-37.

Derrida, Jacques. *Resistencias del psicoanálisis*. Trad. Jorge Piatigorsky. Buenos Aires: Paidós, 1997.

- Freud, Sigmund. “Una dificultad del psicoanálisis”. *De la historia de una neurosis infantil y otras obras. Obras completas. Vol. 17 (1917-1919)*. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud. Trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1979. 125-35.
- Giordano, Alberto. “Borges: la ética y la forma del ensayo”. *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005. 27-52.
- . “Borges: la forma del ensayo”. *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005. 9-26.
- Lacan, Jacques. *Los escritos técnicos de Freud. El Seminario 1*. Texto establecido por Jacques-Alain Miller. Trad. Rithee Cevasco y Vicente Mira Pascual. Barcelona: Paidós, 1981.
- Lacoue-Labarthe, Philippe y Jean-Luc Nancy. *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Trad. Cecilia González y Laura Carugatti. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- Lafon, Michel. *Una vida de Pierre Menard*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Lumen, 2010.
- Lukács, Georg. “Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)”. *El alma y sus formas*. Barcelona: Grijalbo, 1970. 15-39.
- Saer, Juan José. “Borges francófobo”. *Punto de Vista* 36 (1989): 22-24.
- Sarlo, Beatriz. “Borges en *Sur*: un episodio del formalismo criollo”. *Punto de Vista* 16 (1982): 3-6.
- . “Borges, un fantasma que atraviesa la crítica”. Entrevista de Sergio Pastormelo. *Variaciones Borges* 3 (1997): 35-45.
- Schlegel, Friedrich. *Fragmentos. Seguido de Sobre la incomprendibilidad*. Trad. y notas de Pere Pajeroles. Barcelona: Marbot, 2009.