

Reivindicaciones del anonimato y la oralidad en Borges y "Literal"

Author(s): MARÍA NATALIA D'ALESSANDRO

Source: *Hispanamérica*, Año 44, No. 131 (Agosto 2015), pp. 3-10

Published by: Saul Sosnowski

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/43684450>

Accessed: 24-09-2021 14:10 UTC

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

Saul Sosnowski is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Hispanamérica*

Ensayos

Reivindicaciones del anonimato y la oralidad en Borges y *Literal*

MARÍA NATALIA D'ALESSANDRO

“Se ha establecido que todas las obras son de un solo autor, que es intemporal y es anónimo”.
Borges, “Tlön Uqbar Orbis Tertius”

“...es la democrática superstición que postula méritos reservados en cualquier obra anónima, como si supiéramos entre todos lo que no sabe nadie, como si fuera nerviosa la inteligencia y cumpliera mejor en las ocasiones que no la vigilan”.
Borges, “Las inscripciones de los carros”

Usos del anonimato

La idea de anonimato en Jorge Luis Borges parece oscilar entre los dos epígrafes propuestos, no solo sin detenerse apaciblemente en ninguno, sino que generando múltiples sentidos en sus entrecruzamientos y coincidencias. Por un lado, la propuesta de que todos los libros del mundo han sido escritos por un único autor, un “funcionario remoto”, intemporal y anónimo. Por otra parte, la concepción de que entre todos los habitantes del mundo hemos escrito una obra anónima e insuperable, que surge en los intersticios de un espacio “no vigilado”.

Me interesa indagar en la dimensión política que adquiere la noción de anonimato en la escritura de Borges y observar cómo funciona este concepto en tanto dispositivo ideológico que apunta hacia diversas reivindicaciones. Quisiera también analizar qué continuidades y discontinuidades presenta la reivindicación borgeana del anonimato en relación con los usos políticos de la impersonalidad que se ponen en juego a partir de las propuestas escriturales que a comienzos de la década del '70 plantea el grupo de escritores nucleados en torno a la revista *Literal*, especialmente en las intervenciones de Chubut, Argentina, 1979. Licenciada en Literaturas Modernas por la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza), actualmente realiza sus estudios de posgrado en Literatura Latinoamericana en Tulane University e integra el grupo de investigación “Estudios teóricos y literarios en torno a problemáticas sociales” de la Universidad Nacional de Cuyo.

su primer manifiesto, así como de textos críticos y ficcionales publicados en la revista, entendiéndolos como correlato teórico y programático de un plan escritural compartido.

En el primer sentido de anonimato propuesto en el epígrafe es que Gerard Genette entiende la utopía literaria borgeana. Frente al decreto de la inexistencia de autores y a la postulación de que todos los libros pertenecen a un solo escritor, en “*Tlón Uqbar Orbis Tertius*” desaparece la necesidad de firmar los textos, se desactiva el concepto de plagio o de influencia y se pone en juego una “visión de la literatura como espacio homogéneo y reversible en el que las particularidades individuales y los datos cronológicos no tienen cabida, ese sentimiento ecuménico que hace de la literatura universal una vasta creación anónima”.¹ Así, en varios de sus textos Borges se adelanta de forma notable a la postulación de “la muerte del autor”, cuestionando precozmente la premisa frente a la cual se entendía una obra esencialmente determinada por el escritor y sus circunstancias. Sin embargo, la propuesta de Borges llega aún más lejos. Si “el autor de una obra no detenta y no ejerce sobre ella ningún privilegio, la obra pertenece desde su nacimiento (y tal vez antes) al dominio público”.² Este sentido de anonimato tiene connotaciones y alcances profundamente ideológicos, relacionados con una política de la escritura en tanto construcción anónima. Desde esta perspectiva del anonimato, en “*La biblioteca de Babel*” el autor real no es más que un peregrino en busca de un libro, “el catálogo de los catálogos”. Los escritores quedan simplemente reducidos a la función de buscar el conocimiento del “*Hombre del libro*”. Este funcionario remoto, “el secretario”, es el único que conoce la cifra y el compendio perfecto de todos los libros, es decir, el libro total. De esta forma, la figura del autor queda clausurada y se abre una nueva dimensión del anonimato: “La certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma”.³ Esta figura del autor anulado o “afantasmado” es la que coloca al texto en primer plano, lo ubica de lleno en el ámbito de lo público y funciona como un dispositivo ideológico en los acercamientos al tema del anonimato en la obra de Borges.

Me interesa detenerme también en otro vórtice del anonimato. Es el que postula la idea de que “entre todos sabemos lo que no sabe nadie”, como si fuésemos autores colectivos de un libro único y anónimo. Esta otra visión, que por sus alcances políticos parece coincidir con la anterior, es la que le permite a Borges trazar una poética de lo menor a partir de una operación de reciclaje de diversas producciones culturales, que son reescritas y

1. Gerard Genette, “La utopía literaria”, en Jaime Alazraki, *Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus, 1976, p. 205.

2. *Ibid.* p. 208.

3. *Ficciones* (1944), incluido en Jorge Luis Borges, *Obras completas I*, Buenos Aires, Emecé, 2004, p. 470.

reutilizadas. Me refiero a todo un dispositivo ideológico de reciclaje de la cultura popular argentina que está presente desde sus primeros textos y se extiende a lo largo de toda su obra. Por ejemplo, la lectura que realiza en *Evaristo Carriego* de “Las inscripciones de los carros”. Borges está leyendo en el año 1930 estas inscripciones anónimas y colectivas como textos y, a través de un gesto indiscutiblemente político, inscribe estos textos orales en el ámbito de la literatura argentina. Esta democratización de lo anónimo, de la “charlatanería de la brevedad”, del truco, del tango, no es otra cosa que la reivindicación de la conversación orillera que está presente en toda su obra. Retoma, entonces, ese espacio al que considera *no vigilado*, el de la oralidad, del decir popular. Y ese espacio no institucionalizado ni reglamentado, en el que predomina el anonimato y la figura del escritor está ausente, es el que le permite la reescritura de las tradiciones, la reconstrucción de un canon de la literatura argentina, la transgresión de la forma de leer la literatura del siglo XIX.

Sorprendentemente, estas configuraciones borgeanas del anonimato parecen coincidir con algunas propuestas de *Literal*. Este grupo hace su aparición cincuenta años después de la publicación de *Fervor de Buenos Aires* (1923), e ingresa en el escenario literario argentino con ciertos postulados vanguardistas que, en primera instancia, parecen opuestos a la propuesta borgeana. La revista *Literal*, dirigida alternativamente por Osvaldo Lamborghini, Luis Guzmán y Germán García, interviene las calles de Buenos Aires en 1973 a través de un afiche que funciona como manifiesto anónimo e “intriga”.

Desde sus primeras apariciones, *Literal* propone la irrepresentabilidad de lo real y la necesidad de una nueva indagación sobre la realidad. Este cuestionamiento es muy cercano al formulado por Borges en su proyecto literario y se da en primera instancia a través del lenguaje: la escritura, entendida como una práctica compulsiva, es el espacio de la experimentación. Quizás la estética barroca y ostentosa es una de las grandes diferencias con el proyecto borgeano, regido siempre por la modestia y la voluntad de aplacar los excesos del lenguaje. *Literal* se enfrenta al realismo y busca los límites entre periodismo y literatura en un momento en el que la hegemonía literaria es del género testimonial y en un contexto político ineludible, que funciona como marco operatorio del grupo, con Cámpora en el poder, con el regreso y la muerte de Perón y, finalmente, con la dictadura militar del '76.

Lo que propone *Literal*, en definitiva, es una literatura que revolucione el lenguaje como vehículo de dominación. De este modo, declaran en su primer afiche inaugural, una de las ideas centrales del grupo, que se relaciona con la política del anonimato: “No hay propiedad privada del lenguaje, es literatura aquello que un pueblo quiere gozar y producir como literatura, la insistencia de ciertos juegos de palabras es literatura, como lo comprende cualquiera

que sepa escuchar un chiste”.⁴ Por este motivo, los artículos publicados en *Literal* se mantuvieron en el anonimato: la literatura no es propiedad privada sino que pertenece al dominio de lo público —una idea que también es central en los planteos borgeanos. Es sorprendente cómo, desde dos posturas ideológicas aparentemente opuestas, los planteos político-textuales, aquellos que se leen en la letra misma de los textos, pueden presentar coincidencias y entrecruzamientos.

Performance del “modo conversador”

El anonimato en la obra de Borges opera en el marco que propone Ricardo Piglia en *Crítica y ficción*.⁵ Tanto el trabajo con el concepto de impersonalidad, cuanto el permanente asedio de la cultura oral argentina, contribuyen a la idea de una literatura como conspiración, como máquina paranoica y ficcional que retoma, recicla y reinscribe estos materiales populares en un ámbito en el que literatura y política se relacionan íntimamente. Por ejemplo, su fascinación por la gauchesca o por el tango, tiene que ver con un compromiso más profundo con el fraseo nacional que tiende a una democratización de lo anónimo.

La reivindicación que Borges realiza en *Evaristo Carriego* se relaciona directamente con la voluntad de legitimación del anonimato de un cierto territorio, el espacio que surge de la fusión del suburbio y del “linaje provinciano”, el barrio, entendido como una especie de frontera entre la ciudad y el campo. A Borges le interesan las formas de habitar ese espacio de ciertos personajes y sus situaciones cotidianas, haciendo énfasis especial en sus voces, en la circulación de “chismes”, de historias orales que se rigen por lo que “se dice” o por lo que “se oyó decir”.

Borges retoma para esta operación personajes de las clases populares, la gente que en la calle “derrocha sus guarangos decires más lisonjeros”, “el pobrerío conversador” que recurre al “modo repetidor” de la oralidad. Así, encontramos numerosos personajes que cohabitan este territorio y que formarán parte de la transgresión literaria que se opera en sus textos: la italiana, el cantinero, los borrachos, el “guapo de entrecasa”, la tía soltera, el ciego, la viuda de la esquina o las chismosas de la acera de enfrente. Esta reivindicación tan clara en *Evaristo Carriego* seguirá presente en Borges, no solo en su obra ficcional, en la que colocará personajes del suburbio, en muchos casos en un primer plano, sino también en sus indagaciones críticas, en las que hay un asedio constante respecto a la cultura popular argentina, incluso cuando

4. “Literal N° 1: Una intriga”, en Héctor Libertella, comp., *Literal 1973-1977*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2002, p. 135. Las citas corresponden a esta edición y serán indicadas en el texto.

5. Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Santa Fe, Imprenta de la Universidad Nacional del Litoral, 1986.

sus inclinaciones político-ideológicas sean muy distantes de las de esta primera época. Además, algo fundamental en su escritura ficcional, es que la elección de narradores, los diálogos, la forma misma de narrar, no dejará nunca de ser, en cierta forma, una *performance* de este “modo conversador” o “decir popular” en el que se indaga en las primeras obras.

En este aspecto considero que los escritores de *Literal* son herederos de esta cartografía borgeana de los márgenes que apunta a una reivindicación del saber hablado y anónimo del pueblo. Los integrantes de *Literal* realizaron una operación de asedio al lenguaje hablado de las calles, ya que consideraban que el escritor “puede captar en el lenguaje algo del orden de la literatura” (p. 136).

Las tres obras fundantes de este movimiento, *El fiord*, de Osvaldo Lamborghini (1940-1985), *El frasquito*, de Luis Gusmán (1944), y *Nanina*, de Germán García (1944), trabajan justamente, como lo propone Martín Prieto,⁶ con la mimesis del habla porteña, con un concepto de la vida nacional que emerge y se manifiesta en el lenguaje, en cualquier conversación común. Además, también presentan una serie de personajes que habitan los márgenes: provincianos o nacidos en las orillas de la ciudad de Buenos Aires, inmigrantes, tangueros, obreros, borrachos, perseguidos por la policía, cuerpos enterrados en la Chacarita, “cabecitas negras”, entre otros.

De esta forma, *Literal* busca ampliar las fronteras de la literatura, desestabilizar lo que está convenido como literario, e incluso desmontar la idea misma de la literatura como propiedad privada del autor. No podemos dejar de notar que Borges, salvando las grandes diferencias estéticas entre los dos proyectos, estaba trabajando en estas propuestas conceptuales y en gran medida revolucionarias desde la óptica de una política de la escritura, desde las primeras décadas del siglo XX. También me parece fundamental la continuidad que se materializa en el primer afiche/manifiesto de *Literal* que afirma: “La literatura se hace con las palabras de una historia, de una lengua determinada, borra a su autor y se abre a una pluralidad indefinida. Cuando la literatura se realiza, ya no es de nadie, pertenece a todos y a la tradición” (p. 135). Es notable la dimensión de esta frase, que parece pensada para la producción cultural borgeana y que se gesta en los ‘70 desde el discurso *Literal*, como propuesta vanguardista y “revolucionaria”.

Utopías del anonimato: Facundo Quiroga y Macedonio Fernández

En “La propuesta y sus extremos”, Héctor Libertella (1945-2006), en la introducción que hace como compilador de *Literal 1973-1977*, afirma con respecto a la idea de anonimato:

6. Martín Prieto, *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus, 2003.

Como francotiradores con pasamontañas en la cabeza, estos jóvenes cultivaban el anonimato (y esta antología da cuenta sobre todo de esa voluntad de NN). Aquí el anonimato no es hijo de ninguna tradición medieval que diga que el nombre es propiedad de Dios y nadie puede usurparlo. No. Aquí podría remitir a una cuestión de naturaleza tribal que la antropología estudió con máxima detención.

C.L.S. (a quien para respetar también su anonimato no llamaremos Claude Lévi Strauss) cuenta de esta manera una investigación suya de campo: “Para ser Alguien, en aquella tribu, todos hablan al mismo tiempo y se canjean unos por otros. Allí, el que calla y no se canjea, es Nadie”. (p. 7)

En este sentido entiendo las intervenciones de ciertos personajes de la cultura popular y oral que toman lugar en los textos de *Literal*. El anonimato se cultiva en el espacio de lo no vigilado del saber popular, donde “todos hemos hablado a un mismo tiempo y nos hemos canjeado unos por otros”, para la escritura de esa obra anónima e “insuperable” que también imaginaba Borges en *Evaristo Carriego*. No creo que sea casual que el primer número de la revista abra con “La flexión literal”. Este texto retoma la figura legendaria de Facundo Quiroga, el Tigre de los Llanos, basada en las innumerables versiones orales pertenecientes a la cultura popular argentina y en sus reescrituras desde Sarmiento hasta Borges, para reciclarla en el texto como parte de su propuesta inaugural y colocarla en el centro del relato. Facundo Quiroga ya no es un personaje histórico ni real, es un personaje literario, plurivocal y polifónico; es una caja de resonancia que condensa y aumenta esta idea de creación colectiva que surge de la historia oral y avanza hacia la literatura oral. Es en cierta forma un personaje/coral en el que “todos hablan a un mismo tiempo”, como “si supiéramos entre todos lo que no sabe nadie”. Representa en Borges (y luego en *Literal*) esta idea del anonimato y la posibilidad de reciclar desde su escritura una figura legendaria, representante de la cultura popular y provincial, símbolo de una “barbarie” que se entiende ya no solo argentina sino americana y que se enmarca en un amplio debate que comenzó en el siglo XIX.

Borges trabaja con la figura de Facundo Quiroga en varios textos. La primera intervención es quizás “El general Quiroga va en coche al muere”,⁷ poema que puede ser complementado con “Diálogo de muertos”, donde el narrador pone en escena a Quiroga y a Rosas, que se encuentran después de muertos. Facundo Quiroga es descrito como un hombre sin rostro, un “fantasma”, realzando así la idea de su anonimato. Los dos hombres comienzan un diálogo y Quiroga afirma: “Rosas, usted no me entendió nunca. ¿Y cómo iba a entenderme si fueron tan diversos nuestros destinos? A usted le tocó mandar en una ciudad, que mira a Europa y que será de las más famosas del mundo; a mí, guerrear por las soledades de América, en una tierra pobre, de gauchos pobres. Mi imperio fue de lanzas y de gritos y de arenales y

7. *Luna de enfrente* (1925), incluido en *Obras completas I*, p. 61.

de victorias casi secretas en lugares perdidos. ¿Qué títulos son esos para el recuerdo? Yo vivo y seguiré viviendo por muchos años en la memoria de la gente, porque morí asesinado en una galera, en el sitio llamado Barranca Yaco, por hombres con caballos y espadas”.⁸

En este relato, no solo se actualiza como en el texto de *Literal* la dicotomía civilización y barbarie, sino que en ambos casos se reivindica aquello que se ha entendido como “barbarie”, definiéndola como parte de un destino “americano”, idea que también está presente en otros textos de Borges, como en “Poema conjetural”.⁹ Facundo Quiroga representa el anonimato de quienes habitan los márgenes; es el provinciano que experimenta la hegemonía de la ciudad de Buenos Aires, nómada de las soledades de América, habitante de una tierra de gauchos pobres, guerrero pero de victorias secretas en lugares perdidos. Sin embargo, la muerte le ha traído el mérito de seguir viviendo en la memoria de la gente, donde habitará como una historia anónima y legendaria hasta desaparecer. Hacia el final del relato, se completa esta idea de la impersonalidad a través del “borramiento” del personaje: “Y ahora voy a que me borren, a que me den otra cara y otro destino, porque la historia se harta de los violentos. No sé quién será el otro, qué harán conmigo, pero sé que no tendrá miedo”.¹⁰

Macedonio Fernández es otra de las figuras que trabajan tanto Borges como *Literal* en relación con el anonimato y la oralidad. En ambos casos se lo exalta como “personaje literario”. Macedonio es, como Quiroga, otra utopía del anonimato. En el texto que Borges escribe cuando muere Macedonio Fernández, sigue haciendo énfasis en una idea que siempre sale a la luz cuando habla de él: la fascinación por la conversación, por una literatura oral que subyace a su obra y que lo define como un narrador oral excepcional: “Antes de ser escritas, las bromas y las especulaciones de Macedonio fueron orales. Yo he conocido la dicha de verlas surgir, al azar del diálogo, con una espontaneidad que acaso no guardan en la página escrita”.¹¹ Para Borges, y en esto los escritores de *Literal* son sus herederos, Macedonio representa la utopía total del anonimato, de la no escritura, del borramiento del autor. La leyenda de un escritor que escribe sin publicar, de un autor que juega con la anulación de sí mismo, que se “afantasma”.

Reflexiones finales

Creo que en los proyectos escriturales de Borges y de *Literal* se trabaja, como afirma Genette, con una visión de la literatura que opera el borramiento

8. *El Hacedor* (1960), incluido en *Obras completas II*, p. 791.

9. *El otro, el mismo* (1964), incluido en *Obras completas II*, pp. 245-46.

10. *El Hacedor* (1960), incluido en *Obras completas*, p. 792.

11. Borges, “Macedonio Fernández”, *Sur*, 209-210 (marzo-abril 1952), p. 145.

de las particularidades individuales para hacer ingresar al texto en el dominio público. En este sentido, el anonimato podría funcionar en dos sentidos propuestos por Jameson, tanto en el surgimiento de un nuevo sujeto descentrado que democratiza el texto y borra los ecos de la literatura como espacio privado, cuanto en una dimensión del anonimato como contra-autobiografía, entendido como multiplicación de los nombres propios.¹² La escritura transgrede desde el espacio de lo *no vigilado*, del saber popular y colectivo, donde estas operaciones funcionan como una utopía literaria.

El escritor es ese francotirador propuesto por Libertella, que pone en escena la posibilidad de una letra en la que todos hablan al mismo tiempo y se canjean unos por otros. Considero que, en este sentido, “Juego de exclusiones”, texto publicado en el número 3 de *Literal*, puede funcionar a modo de cierre porque sintetiza estas reflexiones finales en relación con la producción borgeana y con la búsqueda hacia la que ellos mismos se dirigen: “¿Cómo borrar ahora las huellas, la inscripción de ese goce en la historia, los múltiples efectos ya producidos por su lectura? También Sade expresó el anhelo de que su nombre se borrara para siempre, a la vez que deseaba que su texto fuese real. Borges quiere desaparecer para que las páginas logradas sean de la tradición, borrar al autor para que el discurso no cese de escribirse en todos los deseos y vuelva a inscribirse siempre en cualquier tiempo” (p. 93).

12. Fredric Jameson, “De la sustitución de importaciones literarias y culturales en el Tercer Mundo: el caso del testimonio”, en John Beverley y Hugo Achugar, comps., *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, Lima-Berkeley, Latinoamericana Editores, 1992, pp. 129-46.