

El ejercicio melancólico de las letras

Entrevista realizada por Sergio Pastormerlo

¿Qué rasgos distinguen a la crítica borgesiana?

Creo que es difícil encontrar características que la definan de un modo preciso porque hay una enorme heterogeneidad textual: prólogos, ensayos, artículos más críticos. Yo señalaría una característica que está relacionada con la forma del lenguaje en Borges, y que hace que, más allá de las verdades que puedan o no contener sus textos, esa crítica siempre nos produzca un enorme placer estético. Para mí esa cualidad es una característica distintiva: no muchos críticos la poseen. La mayor parte de los textos críticos, sobre todo los contemporáneos, que son muy áridos, ofrecen al lector una cuota de placer bastante baja. Esa cualidad estética, que existe más allá de cierta verdad que puede haber o no en sus enunciados, se pone en evidencia cuando los críticos, para hablar de Borges, escriben textos en los que proliferan las citas de Borges. Es como si no hubiera otra manera de decirlo más que ésa. Entonces, para mí esa característica es fundamental: la concisión, la capacidad de poner en frases muy breves muchísimas cosas, la densidad que tienen. Su crítica pesa no tanto porque haya introducido ideas que luego la crítica contemporánea retomó, revitalizó, o con las cuales encontró conexiones en cuanto a los modos de concebir la literatura, sino por la fuerza de la construcción verbal de sus textos que, sin embargo, pueden ser azarosos, asistemáticos. Y ésta sería otra característica: no encuentro un sistema de crítica en Borges. Digo que es asistemático y me pregunto si es arbitrario, como se ha dicho muchas veces. Creo que hay que tomar en cuenta las condiciones de producción de esa crítica, no sólo en cuanto al contexto intelectual en que se insertan sino también a las distintas demandas que tienen que satisfacer. Los prólogos, por ejemplo, están pensados para un lector; las reseñas de *El Hogar* están pensadas para otro lector —a veces coinciden y a veces no. Además hay condicionamientos formales de extensión. Y por otro lado,

está esa parte de su crítica que yo llamaría programática, es decir, todos los textos en los que se van estableciendo las bases de una poética. Así comienza: comienza sentando en su crítica las bases de su propia poética. Pero cuando digo que es asistemático no quiero decir que no haya ciertas ideas rectoras: una sería, por ejemplo, la noción de artificio; otra, el carácter verbal de la literatura; otra, la consideración de los textos en sus relaciones intertextuales. La intertextualidad tiene un lugar central: en Borges los textos siempre remiten a otros textos. Algunas de estas características son las que lo ponen en parentesco con los procedimientos de la crítica formalista. La estilística, que es la escuela crítica que se convirtió en dominante en la Argentina poco después de que Borges se iniciara, considera los procedimientos pero siempre ligados a una expresividad, y Borges se desvía de esa línea. De todos modos, me parece que a esa actitud de Borges que podríamos llamar formalista se le mezcla permanentemente algo que resulta difícil de nombrar: *una preocupación existencial*. No filosófica, porque entonces nos introduciríamos en un laberinto, y eso lo analizó mejor Jaime Rest. Esta otra zona tampoco forma sistema, no forma parte de una teoría filosófica, y por eso digo que la llamaría una *preocupación existencial*: cierta perplejidad frente al mundo. Eso termina por combinarse con la otra veta, la formalista, y de algún modo mina las certezas formalistas. Otra cuestión que también tiende a desmontar esa idea del artificio, de lo verbal, de lo intertextual, de lo formalista, es la muy frecuente atención que presta al autor. Cuando escribe sobre Swedenborg, por ejemplo, o sobre Whitman. O sobre Flaubert, es decir, sobre la imagen de escritor que creó Flaubert.

En el capítulo sobre Borges de la *Historia de la Literatura Argentina* de Centro Editor, usted también señalaba cierto borrado de la figura del autor: una ideología clásica de la literatura para la cual sólo importan los textos y no los autores.

La idea de una literatura sin nombre está presente en Borges. Pero a su lado está la idea de la historia de la literatura como una serie de biografías. Están las dos juntas.

Se podría decir: la crítica borgesiana es distinta, y lo es hasta el punto de que para muchos esa zona de su obra no es exactamente crítica.

Ese es otro problema: qué entendemos por crítica. ¿Conviene darle ese nombre a un conjunto tan heterogéneo de textos? ¿Son ensayos? No todos son ensayos, aunque tienen el sesgo ensayístico. Por momentos son casi poéticos. Y después está esa supuesta arbitrariedad, que es el

otro punto a considerar y sobre el cual tengo mis dudas. Creo que Borges tenía, más bien, una posición muy polémica, una cualidad polémica muy viva. Siempre se está oponiendo a alguien, a pesar de que parece la más afable de las criaturas. Escribe muchos textos en los que intenta cimentar su poética y donde rechaza la novela por su extensión, porque es ripiosa, porque es caótica, se burla de Dostoyevski hablando de “suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia”... Y sin embargo, cuando escribe su prólogo a *Los demonios*, dice cosas asombrosas sobre Dostoyevski. Comienza con un recuerdo personal de lo que fue para él la revelación de conocer a Dostoyevski. Lo compara con experiencias como el conocimiento del mar, el conocimiento del amor: *lo sublime*, podríamos decir. Y después hay un momento de ese prólogo en que polemiza con Nabokov. Escribe que Nabokov dijo, en una antología de la literatura rusa en la que no incluyó a Dostoyevski, que ninguna página de Dostoyevski era digna de figurar en una antología. Eso quiere decir, dice Borges, que Dostoyevski debe ser juzgado por la totalidad y no por alguna de sus páginas. En otros lugares Borges sostiene la idea contraria (la novela desdeñada por su extensión, un verso feliz puede justificar una obra, etc.), pero en este prólogo, posiblemente porque tiene que polemizar con Nabokov, dice exactamente lo contrario y valora la totalidad de esa “obra informe”, como la llama él.

¿Qué importancia le atribuye a la crítica de Borges en el marco de su propia obra y en el contexto de la crítica literaria argentina?

Diría que buena parte de la crítica de Borges, de sus ensayos sobre literatura, la leo con tanta intensidad de placer como cuando leo sus cuentos y poemas. Esa crítica es importante para su propia obra porque Borges va estableciendo allí las bases de una poética: la poética del artificio, el policial, el fantástico, el tema del lenguaje, el lenguaje de los argentinos, el tema de la tradición. En este sentido es muy funcional con respecto a su propia obra. Hay una red espesa de vasos comunicantes entre toda su obra de ficción y la otra parte, la obra, llamémosla así, crítica. Esto me parece muy interesante y tiene mucho que ver con lo que le pasaba a un autor como Eliot, con todas las diferencias que hay entre ellos. Cuando Eliot revisa la tradición de la poesía inglesa hace operaciones semejantes a las de Borges. Harold Bloom, en *La angustia de las influencias*, muestra cómo cada escritor va armando y sistematizando una tradición, como lo hizo Eliot con la literatura inglesa, cómo va construyendo sus bases, con tantas vacilaciones como el mismo Borges. Tampoco a Eliot se le puede pedir que haga sistema en sus lecturas críticas. Por otra parte, hay que tener en cuenta que buena par-

te de esa producción es ocasional, por encargo; seguramente no elegía todos los textos que tenía que comentar. Hay que tener en cuenta los tipos de lectores, los tipos de formato, los tipos de publicación en que aparecen. Cuando Borges arma sus primeros libros parece actuar con una enorme libertad, pero sabemos que esa libertad tenía sus límites. Sabemos que estaba construyendo su lugar.

En cuanto a la crítica de Borges en el contexto de la crítica literaria argentina, yo diría que si esta última ha rescatado algunos aspectos de la crítica de Borges, especialmente la manera en que Borges leía los textos, lamentablemente no rescató su elegancia: es intransitable. Pero Borges está ahí todo el tiempo, nadie deja de nombrarlo. Funciona como una autoridad, y eso es peligroso.

Es un cuerpo de citas que todos conocen, compartido.

Sí, por momentos es un lugar común. Y sirve para autorizar ideas contradictorias, porque Borges escribió sobre *El Martín Fierro*, por ejemplo, observaciones bien contradictorias. Hay un uso libérrimo, diría yo, de las citas de Borges, y quizá tenga que ver con esa cualidad formal, como si escribiera aforismos. Parece muy conjetural, pero es también muy asertivo.

¿Qué aspectos de la crítica borgesiana son más asimilables para la crítica actual y cuáles resultan menos recuperables?

Quizá voy a contestar elusivamente esta pregunta, porque la voy a contestar citando algo que Borges escribió sobre Lugones, entre las muchas cosas que escribió sobre Lugones: "Sus razones casi nunca tenían razón; sus adjetivos y metáforas, casi siempre". A la sombra de esta escisión que él ve en Lugones, fue leído también Borges. Ahí estaría la zona de incomodidad. Borges podía acusar a Lugones de haber elogiado "la hora de la espada", pero después terminó diciendo cosas muy parecidas, como cuando dijo que los militares eran unos caballeros. Las zonas incómodas pasan por allí, me parece.

Por la ideología política.

Posiblemente. Es una incomodidad ideológica más que nada. Todos los intentos de rescatarlo tienen que tener en cuenta estas posiciones de Borges, no se pueden olvidar. Borges tuvo algunas posiciones ideológicas que para mí fueron valiosas (su crítica del nazismo en los años 30, por ejemplo), pero tuvo también otras que fueron realmente deplorables.

Y pensando en otro tipo de incompatibilidades, el hedonismo borge-siano, por ejemplo, ¿no resulta algo difícil de manejar para la crítica?

Es posible, porque justamente nuestra crítica es tan poco hedónica y respeta tan poco el placer del lector que quizá no venga mal de vez en cuando una buena dosis de ese hedonismo borgesiano. Pero me parece que las zonas incómodas están relacionadas más bien con esa zona de derecha que hay en Borges y que está presente en buena parte de su pensamiento. En cambio, hay zonas más cómodas que tienen que ver con el rescate que hacen los críticos franceses de cierta percepción de Borges de los aspectos formalistas de la literatura. Eso resultó muy cómodo, es decir, vino pontificado de París. ¿Qué mejor puede pedir un crítico argentino? Esa fue también una operación bastante lamentable. Tuvieron que leerlo los franceses para que en la Argentina la izquierda lo aceptara. La izquierda lo leyó así: escribe bien, lástima que sea tan reaccionario. ¿Cómo podemos superar eso? Es un problema elemental y al mismo tiempo complicado. Creo que no se superó. La crítica más nueva parece dejarlo de lado, como si fuera un juego verbal más. Pero no era un juego verbal decir, durante la dictadura militar, cuando la gente estaba desapareciendo, que los militares eran unos caballeros. No se puede borrar eso, hay que ponerlo en su lugar de alguna manera. Después dijo: "Yo no me enteré, vinieron a verme unas señoras, me dijeron que había gente desaparecida, si es así qué horrible". Pero bueno...

Cuando le preguntaba por el hedonismo de Borges, pensaba que si bien ese hedonismo resulta en general aceptable para la crítica o para casi cualquier lector, tal como lo emplea Borges tiene consecuencias transgresoras. En "La fruición literaria", por ejemplo, a partir de ese hedonismo se llega a la conclusión de que los innovadores suelen ser menos valiosos que los epígonos.

Claro, ahí tendríamos otra conexión con Eliot. Eliot distinguía a los "inventores", los primeros en hacer algo, de los "maestros", los que lo llevan a un grado mayor de perfección. Creo que para Borges hay dos categorías melancólicas: una es la de epígono; la otra, la de precursor. Por eso se niega a ver en Ascasubi, en su revalorización de Ascasubi, un mero precursor de Hernández. Si lo tomamos de esa manera, estoy de acuerdo. Ahí estaríamos en la zona de incomodidad más ardua, en la "menos recuperable", como decía la pregunta, pero puede ser una transgresión saludable. La reivindicación del hedonismo me parece bien. Lo que me parece menos recuperable es la ausencia de contextualización, de las dimensiones históricas y culturales concretas, de todo aquello que la crítica contemporánea pone como crítica cultural. La

idea de que los textos sólo remiten a otros textos puede llegar a ser muy asfixiante y empobrecedora. Al mismo tiempo produce un enorme regocijo. Esa posición tiene, por un lado, una enorme potencialidad para no dejarnos olvidar que hay una especificidad que pasa por lo estético, pero al mismo tiempo está el riesgo del aislamiento de lo estético. Las preocupaciones de la crítica cultural están ausentes, y esa ausencia, si lo vemos como crítico, es una ausencia grave. De todos modos, yo no estoy muy segura de que haya que verlo como crítico.

¿Qué zona de la crítica de Borges le parece más valiosa?

La zona que me parece más valiosa es la de los primeros años, cuando Borges revisa la gauchesca, cuando trata de ver qué tradiciones nos corresponden en esta tierra, con qué fantasmas podemos poblarla, la constitución de su materia poética en las orillas, la "teoría" del policial y del fantástico, es decir, esa zona en la que va asentando las bases de una poética.

¿Los primeros años serían los de la década del 20 y del 30?

Sí. Usted conocerá el artículo de Beatriz Sarlo "Borges en *Sur*: un episodio del formalismo criollo". Esa zona me parece interesante. Creo que la reivindicación del artificio, de la construcción verbal, era saludable en ese momento. Esa zona es la que me parece más valiosa, sin dejar de reconocer que tiene prólogos, por ejemplo, algunos de ellos escritos muchos años después, que me parecen maravillosos.

¿En qué tradición de crítica literaria ubicaría la obra crítica de Borges? ¿Qué deudas o modelos pueden reconocerse en la crítica borge-siana y cuáles son las influencias que su crítica ejerció sobre la crítica argentina?

Las deudas o modelos que Borges declara son muy azarosos. Yo no encontré ninguna filiación precisa. Su teoría del lenguaje está conectada con Mauthner y con otros autores que están relacionados con el círculo de Viena. Pero nunca me puse a pedir que hubiera algo sistemático en todas sus reflexiones sobre el lenguaje ni que estuvieran vinculadas definitivamente a esa corriente. Nunca nombra a Saussure por ejemplo, que yo sepa. La estilística le quedaba cerca y él no la desconoció, pero la idea del estilo como expresividad, como desvío de la norma, no era aceptada por Borges. De modo que, si bien se podrían encontrar algunos parentescos, si uno arma todo el árbol de esas concepciones lin-

güísticas, no parece haber la influencia de una escuela o de una tradición estilística.

En cuanto a la segunda parte de la pregunta, creo que ya hablamos sobre eso. La forma en que lo leyeron los franceses influyó mucho. Quizá armaron un sistema donde no lo había. La lectura de Beatriz Sarlo, donde ella vincula a Borges y a Sklovsky, es muy iluminadora al respecto. Sin conocerse, estaban diciendo cosas muy parecidas sobre el arte como artificio. Me parece que ese punto fue muy retomado.

Al final de "Las inscripciones en los carros" se lee: "No hay ateísmo literario fundamental. Yo creía descreer de la literatura, y me he dejado aconsejar por la tentación de reunir estas partículas de ella". No es el único lugar en que Borges habla de "ateísmo literario" o de "descreimiento literario". Este tipo de manifestaciones sorprenden porque contrastan con la imagen de "sacerdote literario" que tenemos de Borges. ¿Cómo las interpreta usted?

La imagen de sacerdote literario no la veo tan claramente. Me acuerdo de esa frase tan citada de que la noción de texto definitivo sólo pertenece a la religión o al cansancio. Me parece que una idea que está muy presente en Borges es la imposibilidad del lenguaje de alcanzar lo real, la idea de que hay una asimetría radical entre el lenguaje y el mundo. Esa desconfianza ante lo verbal que se proclama permanentemente como lo propio de la literatura impide lo del sacerdocio literario.

Me refería a la consagración sacerdotal, a la figura del escritor plenamente consagrado a la literatura.

Sí, hay algo de eso. Por un lado, si uno lo observa biográficamente, vivió de la literatura: escribiendo reseñas, dando conferencias, trabajando como bibliotecario, que también es una forma de vivir de la literatura. Un hombre de letras en la acepción más fuerte del término. Se mezclan muchas cosas: la ceguera, esa especie de consagración benedictina, los manuscritos con esa letra minúscula... Casi un monje literario. Pero él mismo contribuyó a crear esa imagen: "No haber caído,/ Como otros de mi sangre,/ En la batalla./ Ser en la vana noche/ El que cuenta las sílabas". Está también la idea del Paraíso como biblioteca. Él mismo construyó esa imagen quejándose de ella al mismo tiempo. Habría que ver qué peso tiene en esa imagen que tenemos de Borges y que se ha hecho bastante común, su propia construcción de imagen. Porque, al fin y al cabo, también Henríquez Ureña, por ejemplo, fue un hombre de letras: vivió de los libros, enseñando, escribiendo. Vivía pensando en la

literatura como aquello que podía darle cierta unidad a América Latina. Y sin embargo no tenemos esa imagen de Henríquez Ureña. Esa imagen de Borges se impone como si él hubiera sido un rentista como Flaubert, y no lo fue. Como tantos intelectuales, tenía que trabajar y ganar dinero con sus libros, con sus artículos, con sus conferencias. Pero es más bien la imagen de un monje, según lo veo yo. Cuando pienso en el sacerdocio literario, lo pienso más bien a la Bénichou, esos escritores que se creían las voces de su tiempo. Tengo muy presente la idea del sacerdocio literario como una función hacia la sociedad. Hugo sería un sacerdote literario, porque usaba su condición de escritor, el prestigio que había adquirido, hacia otra actividad: política, social, etc. Una figura profética. Esa consagración benedictina de Borges más a la Flaubert es indudable, pero yo insistía en lo que tiene de construcción.

Leyendo a Borges pasé más de una vez por ese tipo de frases (“No hay ateísmo literario fundamental. Yo creía descreer de la literatura...”). Uno podría detenerse y preguntar: ¿Qué es eso de ateísmo literario? ¿Cuándo no creyó en la literatura? ¿Qué significa no creer en la literatura?

Más que en un ateísmo fundamental, pienso en un escepticismo radical, porque el escepticismo tiene un matiz diferente: es más crítico y menos negativo. Hay un fuerte escepticismo que tiene que ver también con una imposibilidad del lenguaje. “La realidad no es verbal”, y por lo tanto la literatura nunca va a poder capturar lo real. Allí creo que está una de las bases de ese descreimiento. La literatura no puede dar cuenta del mundo, a lo sumo agrega un objeto más al mundo. Es la idea de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, la idea del escritor como demiurgo: crea otro objeto. Entonces hay allí una paradoja: la literatura no puede captar la realidad pero puede agregar más realidad. En esa paradoja puede estar fundado en parte su escepticismo. Por eso, también, la enorme melancolía que oscurece muchos textos de Borges: hay siempre algo que se escapa. Hay ironía, pero hay mucha melancolía también. El ejercicio de las letras es melancólico en Borges. Creo que por ese lado va su descreimiento. De todos modos, él dice “No hay ateísmo literario fundamental”. Ese escepticismo tiene un límite.

*María Teresa Gramuglio
Universidad de Buenos Aires*