

# Borges utopista y los narradores del fin de siglo argentino

Julio Premat

## UNA VACILACIÓN

Gracias al faraónico trabajo de Daniel Balderston, conocemos hoy algunos de los procedimientos de escritura de Borges y podemos reconstituir ciertos momentos, ciertas elecciones, ciertas decisiones que son, cada vez, afirmaciones y reafirmaciones de un proyecto y de una concepción de la literatura. Este artículo parte de uno de esos momentos, una mínima vacilación, una corrección esbozada y rechazada por el escritor a la hora de redactar una de las frases más extraordinarias del corpus de Borges, una de las frases más relevantes para la comprensión del sistema de escritura. Me refiero a la que cierra el ensayo liminar de *Otras inquisiciones*, “La muralla y los libros”. La recuerdo: “La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético” (OC 2: 15).

Después de haber redactado una versión similar a la definitiva, Borges esbozó una variante del final de la frase, que es lo que voy a comentar aquí. Reproduzco la transcripción propuesta por Balderston (*La méthode* 162):

La música, la brusca felicidad, <sup>los estados de felicidad</sup> las mitologías la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, ~~{están por decir algo o dijeron algo que no hubiéramos debido perder; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es quizá el hecho estético + quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que {nunca se cumplió + no se produce}, es quizá el hecho estético de una revelación, que no se produce, es quizá el hecho estético.~~

150

Julio Premat

En la variante del final, vemos que Borges integra otro sintagma, con otro verbo, otro tiempo y una negación más perentoria. Escribe: “esta inminencia de una revelación, que nunca se cumplió + que no se produce”, y luego tacha el agregado, dejando por fin un único verbo, el verbo producir, más neutro que el ineluctable cumplir, un sobrio “no” en vez del patético “nunca”, y sobre todo se restringe al presente, excluyendo el pasado (desaparece el pretérito de “cumplió”).

Las razones del intento son imaginables: la inclusión de “que nunca se cumplió” junto con “que no se produce” (esta variación de dos modos y de dos tiempos de la acción) debía ser simétrica a la temporalidad múltiple de lo que la precede: “Quieren decirnos”, “algo dijeron”, “están por decir algo”, o sea, que el decir se sitúa a la vez en el pasado, en el presente y en un futuro inmediato (y nótese que esa trilogía no está en la primera versión, sino que es un agregado, simultáneo a “que nunca se cumplió”). Si la inexistencia de la revelación hubiese estado también articulada en varios tiempos, habría un efecto de resonancia o de paralelismo (pasado, “que nunca se cumplió”, presente, “que no se produce” y, quizás futuro en una hipotética continuación, no redactada: “que no sucederá jamás” o algo por el estilo).

Lo que quiero subrayar aquí es el aspecto temporal, tal cual se lo vislumbra en esta vacilación, del advenimiento del hecho estético, es decir, lo que constituye el efecto y el valor de la literatura. En las dos versiones de la frase se afirma la imposibilidad de una revelación, reduciéndola a una prefiguración fugaz, pero hay un matiz importante entre ellas: “que nunca se cumplió”, con su valor perfectivo y pretérito, nos señala que la

espera forma parte del pasado y que ya sabemos que la revelación no tuvo lugar, que sus promesas no fueron respetadas, que sólo nos queda la negatividad (no habrá revelación ni jamás la hubo) y la desilusión (lo prometido no se realizó). En ese sentido, el sintagma contradice la amplia multiplicidad temporal de “Quieren decirnos”, “algo dijeron”, “están por decir algo”, aunque resulte simétrica a esas expresiones, en la medida en que todas ellas señalan una intención constante de comunicación y nunca una imposibilidad fehaciente (lo que está en el pasado, en el presente y en futuro es la promesa, es la inminencia, no su incumplimiento). Por lo tanto, la vacilación de Borges a la que nos referimos introduce y excluye lo que hubiese sido una modificación importante del sentido primero de la frase: la idea de una promesa intemporal contrapuesta a una frustración expresada en un presente durativo (“que no se produce”).

Porque “que no se produce” supone que en el momento mismo de nuestra espera aquello que esperamos está, digamos, no sucediendo, y que mientras dura ese no producirse, sigue abierta una mínima posibilidad de que al fin de cuentas se produzca, prolongando entonces ese querer decir, estar por decir, decir algo que oímos y perdimos. La versión nos deja ante la conciencia de la inverosimilitud de cualquier revelación, lo casi seguro de su irrealidad, sin decretar que, de una manera u otra, en éste o en otro ejemplo, en una oportunidad indeterminada, la revelación no termine produciéndose. Se sabe que no existe ni existirá, pero el hecho estético es inherente a ese anhelo, a esa creencia, a ese estar sucediendo lo que no sucederá. Por lo tanto, el querer decir que no dice, en el ahora de la lectura, sigue postulando la quimérica reversión de una imposibilidad y es la condición *sine qua non* para que el efecto de la obra de arte tenga lugar. Sin inminencia no hay hecho estético.

#### CONDICIONES DEL HECHO ESTÉTICO

La anécdota genética a la que aludo corrobora enfáticamente una idea central del texto, y por lo tanto insiste en ella, aunque sólo conozcamos la variante si leemos el manuscrito. En el gesto de proponer y suprimir esa corrección se trasluce una concepción de la literatura que merece ser interrogada; una concepción que entra fácilmente en relación con otros aspectos, tanto de la frase citada como de todo el ensayo.

Voy a pasar de lo microtextual a una serie de reflexiones muy generales que incluirán ecos en otros escritores, pero antes, a modo de transición, esbozo tres grandes líneas de definición del hecho estético, en estrecha relación entre sí.

Ante todo, el hecho estético estaría, no en el contenido, sino en la forma, en un dispositivo que resulta *per se* una promesa de sentido; en “La muralla y los libros”, “la oposición de construir y destruir, en enorme escala”, de lo que Borges infiere “que *todas* las formas tienen su virtud en sí mismas y no en un ‘contenido’ conjetural”, por lo que la aspiración de todas las artes sería la música “que no es otra cosa que forma” (OC 2: 15). Consecuentemente, son las imágenes o ciertos fenómenos no discursivos los que producen el efecto estético según la enumeración propuesta: un crepúsculo, un rostro, el estado de felicidad, lugares, la música, pero también imaginarios antiguos, como la mitología, que proponen dispositivos narrativos cuyo sentido reclama una interpretación, siempre insuficiente o hipotética. La forma no se agota ni se reduce a un pasado: sigue allí, produciendo su efecto, en un tiempo distendido (“La muralla tenaz que en este momento, y en todos, proyecta sobre tierras que no veré, su sistema de sombras, es la sombra de un César que ordenó que la más reverente de las naciones quemara su pasado”, leemos poco antes de la frase comentada) (OC 2: 15).

El segundo aspecto es una concepción específica del sentido como algo que no está dado, que no precede la escritura, sino que se infiere o se sugiere, sin fijarse en ningún momento. En “La muralla y los libros”, magistral ejercicio de hermenéutica frustrada, se lo afirma desde el comienzo: “no hay misterio en las dos medidas” (cercar el imperio y quemar la biblioteca) (OC 2: 13); a pesar de las múltiples explicaciones posibles, el texto que leemos hará de esa página histórica un enigma sin solución. En realidad, aunque la prosa de Borges se caracterice por una límpida claridad, sus textos se inscriben en una amplia tradición moderna de indecidibilidad del sentido, cuando no de hermetismo, percibiendo en todo caso al sentido como una aspiración, como una eventualidad y como un problema con resonancias sagradas (es una “revelación” lo que está en juego). Asociando forma y sentido indecible, recordemos que en el argentino el oxímoron, las tensiones lógicas, las contradicciones utilizadas como motor y sustento de la escritura, son las herramientas recurrentes de escritura,

lo que implica reemplazar la expresión de un sentido por la producción de un sentido hipotético e indefinible (es lo que ocurre en este ensayo): el sentido es algo, también, que no se produce pero que se sugiere a cada paso en el presente de la lectura, en tanto que suspensión insinuante.

En tercer lugar, y volviendo a las implicaciones temporales del ejemplo comentado, la promesa nunca cumplida pero siempre activa en tanto promesa, la irrealdad o imposibilidad de lo que se prefigura y que, sin embargo, algo dice, algo quiere decir, esa inexistencia que es operativa, esa eventualidad de que algo futuro pero inconcebible produzca efectos fuertes en el presente, asocian, pienso, la concepción del hecho estético en Borges con la esfera de la utopía. La literatura no transmite lo que es ni lo que se piensa será, sino aquel imposible que es necesario para la vida humana. Daniel Balderston comparó este valor de presencia y pérdida, inscrito en una perspectiva de presente inestable y de futuro incierto, con las ruinas en tanto imagen “de la naturaleza entrevista, vislumbrada, del objeto que ocupa la atención” (*Innumerable* 16), mientras que, muy tempranamente, Gérard Genette percibió esta dinámica utópica en la concepción del autor y de la biblioteca de Borges en su artículo “Borges, la utopía literaria”. A lo dicho también se lo podría asociar con el pensamiento de Bergson, cuando afirma que la posibilidad es una manera de existencia y no un anuncio eventual de una existencia futura; así, el artista crea lo posible al mismo tiempo que ejecuta su obra. En ese sentido, la revelación borgeana permanece, eternamente, en el espacio de una eventualidad que sigue sucediendo (111-13).<sup>1</sup> En todo caso, su posición integra la inexistencia (que no es simple nulidad sino que se equivale a la ficción) para encarnarse en las intermitencias de lo utópico, o sea en una dimensión que posee, gracias al deseo que la impulsa, “un poder particular, y por lo tanto eficacia” (Oyarzún 277).

Forma, sentido paradójico y utopización son quizás algunas de las herramientas que le permiten a Borges eludir, si no resolver, las grandes disyuntivas de su escritura: las tensiones entre vanguardia y tradición, la prolongación de una literatura moderna marcada por la esterilidad y amenazada por la negatividad, la eventualidad de crear una gran obra y de ser un gran escritor en Argentina, país periférico desprovisto de fuertes tradi-

1 Traduzco las citas tomadas de la bibliografía en francés.

ciones literarias. Forma, sentido paradójico y utopización están presentes en otra célebre definición suya, la que la percibe a la literatura como un sueño dirigido: el sueño como lo irreal, que se construye formalmente y que ofrece un repertorio de sentidos e interpretaciones que nunca se dejan del todo encasillar.

## UTOPIÁS

154

Julio Premat

Ahora bien, ¿cómo entender la palabra “utopía” aplicada a la obra? Por un lado, el término se refiere a un género, cuyo exponente canónico es Thomas More, por supuesto, pero que incluye a otros escritores más a menudo citados por Borges, como Jonathan Swift y sus *Viajes de Gulliver*: la utopía es aquí una invención social y espacial con cierta dimensión de perfección. Más allá, el género utópico forma parte del amplio repertorio de literatura del imaginario que Borges reivindicó y que en alguna medida agrupó bajo la denominación generalizante de “fantástico”. Mucho se ha escrito sobre las utopías (o más bien distopías, su contrario simétrico) que encontramos en “La lotería de Babilonia”, en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en “La Biblioteca de Babel”, para citar los tres ejemplos más célebres, o en cuentos tardíos, como “El informe de Brodie” o “Utopía de un hombre que está cansado” –este último es el texto que más claramente se refiere al modelo de Thomas More– (Grau, Sánchez Rojel). Con todo, nótese que en estos cuentos circulan también los mundos de Kafka y la literatura de anticipación o ciencia ficción según el modelo, por ejemplo, de H. G. Wells (escritores y géneros a su vez impregnados por perspectivas utópicas o distópicas). Nótese que en sus propias versiones Borges intenta evitar que sus fabulaciones se restrinjan, como lo escribió alguna vez refiriéndose a los clásicos del género utópico, a los “límites caseros de la sátira o del sermón” (“Adolfo Bioy Casares” 130).

La invención en Borges de mundos paralelos que proponen una imagen desplazada de ciertos aspectos del nuestro, se corresponde con otro tipo de invenciones, u otro tipo de utopías, que de alguna manera son prolongaciones de la utopía entendida como una construcción social y espacial. Pienso en la invención de Buenos Aires proclamada en “El tamaño de mi esperanza” (14). Pienso en la repetida evocación de una plenitud sobrehumana (la inmortalidad, la percepción todopoderosa, el libro infinito) que alguna vez se logró tener y se perdió, lo que sería una forma

singular de utopía en el pasado, por lo tanto; son momentos pretéritos de inmortalidad, de omnipercepción, de infinitos vislumbrados, cuyos recuerdos resultan consoladores ante las desposesiones y las limitaciones de una mera existencia humana. Pienso también en la glosolalia o en los libros imaginarios, siguiendo la frecuente analogía en toda la obra entre mundo y lenguaje por un lado y entre mundo y libro por el otro: ya se sabe, la utopía en Borges consiste en no intentar escribir los libros magistrales, sin renunciar del todo a ellos (Calvino 49-50), la utopía es aludir a lenguas inconcebibles en el estilo de las de Xul Solar, como si ya existiesen. Pienso, por fin, en la multiplicidad de niveles de realidad, que algunos textos de Borges llevan hasta sus últimas consecuencias lógicas (y ante todo el ejemplo modelizador que es “El jardín de senderos que se bifurcan”), y que han sido a menudo asociados a la teoría de los mundos posibles (e incluso, en alguna medida, que han servido de fundamento para ese tipo de teorizaciones) (Ryan 69-72; Aritzeta) o bien que han sido citados para referirse a un “realismo modal” que no prevé el futuro sino que multiplica las entidades del pasado, o sea, las maneras en que las cosas podrían haber sido (Marrero-Fente 216).

Más allá entonces de las relaciones evidentes con el género fundado por Thomas More, en todos estos ejemplos interviene un principio utópico que puede ampliarse al conjunto del proyecto literario, un principio que intenté describir antes al subrayar la dinámica de una revelación inexistente pero operativa: un movimiento hacia lo imposible junto con una adhesión incrédula y ferviente a esa perspectiva. En toda la obra se percibe a la ficción en tanto que posible no realizado (y no realizable) alejándose, simétricamente, de la profecía y del mesianismo (aquello que se anuncia como ineluctable), tanto como de un imposible superficial, fantasioso, estéril. Para Borges, la ficción, como la utopía para Ernst Bloch, es “el excedente de un posible en el presente” (Bloch 73), pero también el excedente imaginario de lo ya sucedido.

Lo utópico, inherente de hecho a ciertas concepciones de lo literario, debe ser aquí percibido entonces, no como una construcción identificable, sino como un impulso hacia lo inexistente que niega, desestabiliza y completa lo existente. Retomando afirmaciones de Pablo Oyarzún, el tener lugar de la literatura (entendiendo lugar tanto su espacio, su tiempo como su función en los discursos sociales) es un no lugar y la condición de po-

sibilidad de su advenimiento está determinada por esa diferenciación ontológica, histórica, funcional (Oyarzún 314-16). El valor de lo utópico del que se trata reside, también según Bloch, en una duda prometedora y en una incitación decisiva, designada con una breve frase de Brecht: “algo falta” (Bloch 43, 50), frase a menudo citada en la bibliografía sobre el tema. La utopía, en tanto que respuesta a una carencia, funciona como una puesta en ficción crítica sobre el mundo (Macherey 81-82); su valor, muchos lo han dicho, está en señalar que hay un “posible” (en el sentido de un imaginable) que desarrolla y supera ciertas características de lo real. La utopía no busca cumplirse, se restringe a lo virtual, nunca tuvo lugar, nunca tendrá lugar, pero esas condiciones le atribuyen actualidad: el recurso a la imaginación es, por lo tanto y paradójicamente, una manera de referirse a lo real (Ost). En ese sentido la utopía sería, al menos en Borges, la vertiente literaria de lo filosófico, su inverso o su cinta de Moebius (Ost) y sería, también, el epítome de lo literario.

En estas características reside su complejo valor de proyección hacia un futuro, iluminado por los colores de la esperanza: esperanza de aquello que, ya se sabe, no va a cumplirse (es la esperanza de una revelación que no se produce). Bloch superpone, justamente, esperanza y utopía, escribiendo: “la esperanza es crítica, la esperanza puede decepcionarse, pero la esperanza clava a pesar de todo una bandera en el mástil de la nave que naufraga, naufragio que no acepta” (53). Valga un ejemplo muy alejado de Borges, un ejemplo patético citado por Alexandre Gefen para ilustrar una esperanza utópica en la mente de un escritor. En su lecho de muerte, Balzac suplicaba: “Necesitaría a Bianchon... Bianchon, él, me salvaría”, es decir que Balzac reclamaba la presencia de un personaje de su *Comedia humana*, el médico Horace Bianchon, que aparece en diecisiete novelas del autor (293) (Onetti, también, cuando agonizaba, hablaba con sus personajes, y Borges, en la misma situación, buscaba en el *Quijote* la prefiguración y las modalidades de su propia muerte).

En alguna medida, toda la literatura es utópica, en el sentido de que plantea una existencia que no es, por lo que permite recorrer, vivir e imaginar aquello que no sucedió ni puede suceder, dándole efímeramente un valor de certeza a lo imposible (Goethe decía que es postulando lo imposible que el artista se procura todo lo posible) (Blanchot 127). La equivalencia, tantas veces planteada e interrogada en la obra de Borges, entre

sueño y vida despierta, prolonga como puede verse esta constatación: en el momento del sueño, en el presente de la literatura (que no es, que representa lo que no se produce), antes de que termine el escenario de imágenes fabulosas de lo onírico o antes de que se ponga punto final al texto, hay algo, un espejo, un destello, que es en alguna medida cierto, existente, verdadero. Algo similar puede afirmarse sobre la constante posición de Borges ante la temporalidad, y en particular sobre sus repetidos dispositivos que tienden, no a anunciar un imposible (una revelación que no se produce), sino a transformar, lo dijimos, lo ya sucedido: a sugerir un cambio en el pasado. En ambos casos, el valor de inexistencia, de simple posible no realizado ni realizable de lo utópico, no es una vaga fantasía sino una función mayor de crítica y superación de lo real.

La utopización así entendida, o sea como la búsqueda de un espejismo epifánico y efímero, puede considerarse como el fundamento de la obra. Esta promesa paradójica, esta utopía oximorónica, fueron, repito, la clave de una prolongación de la literatura en su momento y le permitieron escribir grandes clásicos en una periferia literaria inhóspita como lo era la Argentina. El sentido, el texto, el libro, son un parpadeo utópico que fisura la pérdida, la esterilidad, la imposibilidad férrea del escritor moderno, de aquél que llegó después; son un posible imposible que abre, en la biblioteca total ya escrita, una brecha para la propia obra.

La utopía está estrechamente asociada al deseo, palabra proscrita del horizonte de Borges: deseo de escribir el *Quijote*, deseo de poseer un punto de observación demiúrgico del conjunto del universo y del tiempo (en “El Aleph”), deseo de escribir todos los libros, o un libro absoluto, como lo afirma en respuesta a una pregunta sobre su ambición literaria en una encuesta de los años 40:

Escribir un libro, un capítulo, una página, un párrafo, que sea todo para todos los hombres, como el Apóstol (1 *Corintios* 9:22); que prescinda de mis aversiones, de mis preferencias, de mis costumbres; que ni siquiera aluda a este continuo J. L. Borges; que surja en Buenos Aires como pudo haber surgido en Oxford o en Pérgamo; que no se alimente de mi odio, de mi tiempo, de mi ternura; que guarde (para mí como para todos) un ángulo cambiante de sombra; que corresponda de algún modo al pasado y aún al secreto porvenir; que el análisis no pueda agotar; que sea la rosa sin porqué, la platónica rosa intemporal del *Viajero querubínico* de Silesius. (“De la alta ambición” 353)

Esa utopía, ese deseo a la vez inconcebible y realizado, esa modesta megalomanía, se cristalizan en dispositivos, en formas, y no sólo en temáticas, eludiendo la enunciación frontal para sostenerse en sentidos huidizos, proliferantes, que prometen una comprensión trascendente, siempre actualizada, nunca cumplida. En eso reside la inteligencia y la fuerza de los textos de Borges.

## HUELLAS

Esta concepción del arte, más o menos idealista, no puede ser considerada, de ninguna manera, una originalidad de Borges. Se la percibe en múltiples movimientos literarios, obras, géneros, y es particularmente frecuente en los discursos estéticos sobre la poesía. Incluso las vanguardias, que en sus fases más programáticas pueden calificarse de proféticas o mesiánicas (porque quieren prefigurar un arte que se considera superior e ineluctable), pero que en general exponen un movimiento crítico, escéptico, ante el arte de su tiempo así como una proyección, virtual y poco verosímil, hacia otras modalidades de creación. En una perspectiva mucho más general, Roland Barthes escribe que la literatura “nunca quiere someterse” y busca afanosamente dar cuenta de lo real, asumiendo lo que es “siempre” un “delirio”, “a saber la inadecuación fundamental del lenguaje y de lo real.” Por lo tanto, la literatura es también “obstinadamente irrealista: cree sensato el deseo de lo imposible” y cumple una función “posiblemente perversa y por ende dichosa”, que Barthes domina una “función utópica” (127-28). Sea como fuere, la melancolía inherente a esa búsqueda de una revelación estética o de una adecuación plena, armoniosa, entre mundo y lenguaje, es perceptible en muchas propuestas disímiles, y también, entonces, en Borges.

En todo caso, las huellas de la manera borgeana de resolver la relación entre sentido, forma y utopización, de cara a concepciones más utilitarias, realistas o convencionales, son perceptibles en muchos narradores argentinos posteriores (y, me atrevería a agregar, en los mejores: comienzo la lista con los nombres de Saer, Piglia, Libertella y Aira). Sería demasiado extenso comentar esas huellas en el conjunto de características de escrituras complejas o rastrear las explícitas relaciones con la obra de Borges que aparecen en ficciones y ensayos de cada uno de ellos, relaciones que difieren entre sí pero siempre son intensas. Me limito a enumerar fenómenos y

a proponer algunas citas que evidencian una familiaridad con lo comentado en Borges, familiaridad que va de una alusión directa y por lo tanto de una relación fehaciente a impresiones poco comprobables de parentesco.

Juan José Saer reivindicó a menudo la búsqueda constante de un valor epifánico por parte de “toda gran literatura”, es decir, esos “moments of aliveness”, esos “momentos vívidos” a los que refiere también James Joyce y que son inseparables de dispositivos formales (“Apuntes” 185). Cito los “Apuntes” de *La narración-objeto*:

Resulta evidente para mí esta mañana que es la forma, y únicamente la forma, lo que produce la emoción estética. No vale ni siquiera la pena recurrir a una obra de arte como ejemplo para demostrarlo [...] Sólo es estético lo que nos conmueve (tal vez podría encontrarse una palabra mejor, verdaderamente neutra) a través de la forma. Esto no excluye el contenido, sino que lo subordina a la forma. (195)

Y la forma produce una ficción, un discurso que tiene un estatuto singular de existencia, que no percibe a lo verdadero y a lo falso como “opuestos que se excluyen, sino como conceptos problemáticos que encarnan la principal razón de ser de la ficción” (“El concepto” 15), en particular en la versión borgeana de la ficción según lo afirma Saer.

Ricardo Piglia, en su seminario editado recientemente *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*, repite una y otra vez que la novela (y, para él, en ese seminario, la vanguardia), es una respuesta formal a una situación histórica y política (42), ya que “el contenido es la forma” (64). Y afirma también, citando por ejemplo a Lukács, que la novela es el género utópico por excelencia, en la medida en que pone en escena a un héroe que intenta ir “más allá de lo real, del final de ese sujeto capaz de trascender lo real y pedir lo imposible” (123). Aquí la utopía se tiñe, evidentemente, de tonalidades políticas, sin abandonar una dimensión de inexistencia activa: “Esta tensión entre lo real y lo que no es, entre el discurso de lo posible y su antagónico, propuesto como utopía, como ficción, como ilusión, es la novela” (63). El horizonte de una imposibilidad para la escritura que se vuelve operativa gracias a sus intentos frustrados, explica también uno de los aforismos piglianos más citados: “la literatura es una forma privada de la utopía” (*Crítica* 94).

Héctor Libertella despliega en su prosa un hermetismo programático que a la vez niega las convenciones del discurso literario y apuesta a

la prolongación de ese discurso en la búsqueda de un “destello”, término a menudo mencionado en su obra. Según Libertella, en el texto algo debe “ocurrir de verdad”, como una especie de epifanía de lo opaco, un efecto superior e inalcanzable del lenguaje (López 177). Este efecto es la consecuencia de un formalismo extremado, de una creencia en el poderío ideológico y estético de una forma que conduce a lo ilegible. Y está acompañado por una fuerte visión de la literatura como espacio aparte, cerrado (*ghetto*, barco, cueva), en la que otros mundos y otros sentidos se forjarían (por ejemplo, en uno de sus libros más impactantes, *El árbol de Saussure. Una utopía*, leemos: “La utopía es un espacio, que se confunde con la plaza que se confunde con el ghetto que se confunde con el mundo: un espacio aparte, que es el espacio del signo: en el medio, el árbol. Sobre el árbol, los escritores”, Libertella 19). Es allí, en ese no lugar y no tiempo y gracias a un uso anómalo del lenguaje, que el “destello” puede producirse, efímeramente.

César Aira, por su lado, justificó en numerosos ensayos su peculiar concepción de la literatura a partir de referencias a la idea de procedimiento en tanto que clave de la creación. Una y otra vez, con variantes, él afirma que “el proceso es el resultado” (*Pizarnik* 12), lo que lo lleva finalmente a una visión formalista, expresada con palabras que, involuntariamente sin duda, repiten las de Piglia: “la forma es el contenido” (*Copi* 27) o “la literatura es forma” (*Continuidad*). El relato en todo caso funciona en Aira como “una pieza móvil que corre delante del sentido” (*Copi* 46), el relato es aquello que está “químicamente libre de explicación” (*Copi* 17) y que debe ser “todo proceso” (*Pizarnik* 11), pero que permite asimismo un desplazamiento, un “salto” que no termina nunca de producirse (“La innovación”). Lo que queda es el recurso al absurdo (es en el *nonsense* en donde residen por ejemplo los efectos de un “momentáneo teatro de vida”) (*Lear* 364), y en el valor absoluto de lo nuevo, que siempre es, también, una forma (“A lo nuevo se llega por el camino de la forma, y la forma desprendida del contenido es lo desconocido. Se innova por la pura invención de una lengua que nunca llegue [*sic*] a decir nada, a objetivizarse en significados”) (“La innovación”).

Se podría prolongar esta heterogénea enumeración de autores y de posiciones, agregando por lo menos los nombres de Damián Tabarovsky (2004), Marcelo Cohen (2006), Sergio Chejfec (2016), que desde un lugar

u otro, postulan resistencias del sentido, dispositivos formales, efectos estéticos tan efímeros como fulgurantes (esas epifanías, esos destellos, esos saltos), proyecciones de la literatura hacia lo imposible en tanto que medio de prolongación de su existencia y como un modo específico de cumplir con su función.

Parafraseando “Kafka y sus precursores” de Borges, pero también invirtiendo el orden de sucesión que en ese ensayo se comenta, podemos decir que estos escritores no se parecen entre sí pero, si no me equivoco, todos se parecen a Borges, al menos en el formalismo reivindicado, en una percepción problemática del sentido y en cierta proyección utópica en la perspectiva arriba definida. En todos, la exhibición de la forma (de Borges hasta hoy) es una manera de reivindicar lo literario, en contra de sencillismos impuestos por el mercado y de presiones ideológicas ávidas de un contenidismo inmediato. Porque incluso en lo político, algunos de estos escritores, como Piglia, ven en la literatura una forma de respuesta o de estructuración discursiva específica de tensiones y situaciones sociales, diagnóstico que a su manera Kohan o Tabarovsky retoman.

Sin embargo, repito: tanto sobre la importancia de la forma, la incertidumbre del sentido como sobre la dimensión utópica del discurso literario, las posiciones de Borges no son una excepción o una singularidad, aunque él las haya recorrido y encarnado con particular ahínco. Por lo tanto cabe preguntarse, para terminar este artículo, si puede atribuírsele la responsabilidad de esta constante de la literatura argentina posterior. La respuesta, como corresponde, es ambigua: sí y no.

No, porque se trata de uno de los posibles de la literatura del siglo XX: la puesta en relación entre Borges y los escritores argentinos citados es el resultado de mi propia exposición y del comentario sucesivo de las ideas de unos y otros (lo que sucede muchas veces a la hora de comentar las supuestas influencias en el ámbito de la historia literaria). Por otro lado, en los postulados de Saer, Piglia, Libertella y Aira, circulan otros modelos o influencias: los formalistas rusos y Lukács en Piglia, Joyce y el Nouveau Roman en Saer, Roussel y Duchamp en Aira, las teorías francesas del texto y Lacan en Libertella. Por lo tanto, la interpretación que consistiría en hacer de Borges un fundador de una visión utópica de la literatura en Argentina no se sostiene: su influencia en los escritores posteriores es imposible de

atestiguar tanto como la originalidad borgeana al respecto, en la medida en que, repito, toda la literatura es de alguna manera utópica.

Pero la respuesta es también sí, porque las posiciones tomadas por Borges, dentro de los posibles en los relatos del siglo XX, afianzaron una orientación específica. Borges no inventa nada sino que vuelve, si lo podemos decir así, más literaria a la literatura argentina, sobre todo en comparación con otras literaturas de la región. Es en ese sentido, en el sentido de la literariedad radical de su apuesta, que el modelo de Borges transformó, duraderamente, las maneras de concebir el relato en ese país. No es un rasgo único y definitorio de lo que se trata, pero sí de la fuerza con la cual Borges lo impuso como un sinónimo de lo literario. Los debates, recurrentes y morosos, sobre el realismo, el contenidismo, el arraigo en la actualidad, el utilitarismo, que atraviesan todavía hoy diferentes sistemas literarios, son la prueba de una tensión constante al respecto. En esa tensión, en esa visión conflictiva, la palabra borgeana lleva, una y otra vez, a la literatura argentina o al menos a sectores importantes de esa literatura, a desconfiar de la literatura del reflejo, del sentido unívoco y de la forma transparente o inocua.

Y, volviendo al futuro en su versión utópica, esa misma desconfianza, esa conciencia de un sentido imposible, implican también una forma paradójica de continuación de la literatura en tiempos aciagos para ella, es decir en tiempos en que se decreta, una y otra vez, su muerte o su inoperatividad. La inminencia, el hecho estético como promesa, son modalidades de la esperanza, esa esperanza que, melancólicamente, clava su bandera en el mástil del barco que se hunde. Pero como puede comprobárselo en la potencia de los narradores posteriores a Borges, esa misma constatación incrédula incluye la prolongación, la variación, la ampliación, de esa fértil, de esa sugestiva negatividad.

*Julio Premat*

Université Paris 8, Institut Universitaire de France

## OBRAS CITADAS

- Aira, César. *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.
- . *Continuidad de ideas diversas*. Buenos Aires: Jus, 2019.
- . *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1991.
- . *Edward Lear*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.
- . “La innovación”. *Boletín* 4 (1995): 27-33. Rosario: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. <<https://funcionlenguaje.com/index.php/en/sala-de-lectura/rincon-bibliografico/1332-la-innovacion-cesar-aira.html>>
- Aritzeta, Margarida. “Mundos posibles en la narrativa de Borges”. *La Aurora y el Poniente: Borges (1899-1999)*. Eds. Manuel Fuentes Vázquez y Paco Tovar. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, 2000. 143-58.
- Balderston, Daniel. *Innumerables relaciones: cómo leer con Borges*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2010.
- . *La méthode Borges*. Saint-Denis: PUV, 2019.
- Barthes, Roland. *El placer del texto. Lección inaugural*. Madrid: Siglo XXI, 1982.
- Bergson, Henri. “Le possible et le réel”. *La création et le mouvant*. París: PUF, 2003. 99-116.
- Blanchot, Maurice. *De Kafka à Kafka*. París: Gallimard, 1994.
- Bloch, Ernst. *Du rêve à l'utopie. Entretiens philosophiques*. Ed. Arno Münster. París: Hermann, 2016.
- Borges, Jorge Luis. “Adolfo Bioy Casares. La estatua casera”. *Borges en Sur*. 1931-1980. Buenos Aires: Emecé, 1999. 130-31.
- . “De la alta ambición en el arte”. *Textos recobrados. 1931-1955*. Buenos Aires: Emecé, 2002. 352-54.
- . *Obras completas II, 1952-1972*. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- . “El tamaño de mi esperanza”. *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Sudamericana, 1994. 11-14.

- Calvino, Italo. *Leçons américaines*. En: *Défis aux labyrinthes. Textes et lectures critiques*. Vol. II. París: Seuil, 2003. 26-128.
- Chejfec, Sergio. *Teoría del ascensor*. Zaragoza: Jekyll & Jill, 2016.
- Cohen, Marcelo. "Prosa de Estado y estados de la prosa". *Otra Parte 8* (2006): 1-8.
- Gefen, Alexandre. "L'usage des mondes". *La théorie littéraire des mondes possibles*. Ed. Françoise Lavocat. París: CNRS, 2010. 293-301.
- Genette, Gérard. "La utopía literaria". *Jorge Luis Borges*. Ed. Jaime Alazraki. Madrid: Taurus, 1984. 203-10.
- Grau, Cristina. "Tlön o la utopía cósmica". *Variaciones Borges 2* (1996): 116-24.
- Libertella, Héctor. *El árbol de Saussure. Una utopía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.
- López, Silvana, ed. *Libertella/Lamborghini*. Buenos Aires: Corregidor, 2016.
- Macherey, Pierre. *De l'utopie!* Lille: De l'incidence, 2011.
- Marrero-Fente, Raúl. *Playas del árbol. Una visión trasatlántica de las literaturas hispánicas*. Madrid: Huelga y Fierro, 2002.
- Ost, Isabelle. "Le quotidien utopique ou l'utopie au quotidien : le nœud borroméen de la littérature". *Utopie et quotidien. Autour de Pierre Macherey*. Eds. Peggy Avez, Luis Carré, Sébastien Loureux. Bruxelles: Presses de l'Université Saint-Louis, 2016. 71-87.
- Oyarzún, Pablo. *La letra volada. Ensayos sobre literatura*. Santiago: Diego Portales, 2009.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Alfaguara, 2001.
- . *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.
- Ryan, Marie-Laure. "Cosmologie du récit des mondes possibles aux univers parallèles". *La théorie littéraire des mondes possibles*. Ed. Françoise Lavocat. París: CNRS, 2010. 53-82.
- Saer, Juan José. "Apuntes". *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral, 1999. 167-98.

—. “El concepto de ficción”. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997. 9-17.

Sánchez Rojel, Marcelo. “Borges y el cansancio de lo mismo”. *Acta Literaria* 31 (2005): 23-31.

Tabarovsky, Damián. *Literatura de izquierda*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.

