

Libertella y Borges, o las patografías de Menard

SEBASTIÁN URLI
Bowdoin College
surli@bowdoin.edu
Brunswick, Maine – Estados Unidos

Recibido: 1 de abril de 2020 – Aceptado: 5 de mayo de 2020

Resumen: Este trabajo busca subrayar algunos de los puntos de contacto y de discrepancia entre las obras de Héctor Libertella y Jorge Luis Borges. En una primera parte se enumeran y comentan algunas de las características generales de la obra de Libertella y de lo que la crítica ha dicho sobre la relación entre su obra y la de Borges. En una segunda parte, se analizan los cuatro ensayos principales que Libertella le dedicara a Borges y se complementan algunas de las ideas que propone Libertella con un estudio de las estrategias de autofiguración del Borges de la poesía posterior a los años cincuenta.

Palabras claves: Héctor Libertella – Jorge Luis Borges – Patografía – Autofiguración – Hermetismo – Pierre Menard

Libertella and Borges, or the Pathographies of Menard

Abstract: The aim of this essay is to underline some of the similarities and discrepancies between Hector Libertella's literary works and those of Jorge Luis Borges. The first part of the essay comments on some of the general characteristic of Libertella's literary work and on what other critics have said about Borges's influence on it. The second part of the essay analyses the four most important essays that Libertella dedicated to Borges's work and expands on some of the ideas proposed by Libertella through the examination of the self-figuration strategies that Borges deployed in his poetry after the 50s.

Keywords: Héctor Libertella – Jorge Luis Borges – Pathography – Self-Figuration – Hermetic Writings – Pierre Menard

La obra visible que le dedicara a Borges es de fácil y breve enumeración. Libertella no se andaba con vueltas. Son, por lo tanto, imperdonables las omisiones y adiciones perpetradas por libros y ensayos recientes.

De seguir así, debería contentarme con enumerar una serie de referencias sobre la relación Libertella-Borges (tan imperceptible pero central como la pieza del famoso tratado de ajedrez) y luego sugerir una operación similar a la de los párrafos del Quijote. Pero como en Libertella la superficie es siempre una patografía, vale la pena intentar reescribir esa superficie, ese morbo que toda letra hace patente sobre la página en blanco. Después de todo, la obra visible que le dedicara a Borges es de fácil y breve enumeración. Paso entonces al catálogo crítico, a lo que se ha dicho sobre su obra y a su relación con la de Borges:

a) “Libertella despliega una cartografía en la que retorna lo ‘ya escrito’ (Barthes, *S/Z*) atravesado por múltiples desvíos y fugas como si su escritura insistiera en el trazo de un centro descentrado en continuo desplazamiento produciendo una maniobra distintiva: el encuentro de la repetición y de la variación de motivos constructivos y temáticos que producen condensaciones y expansiones” (López, 2017, 300). Es conocido el trabajo de Libertella con su propia obra: la transposición de sintagmas de un libro a otro, la constante reescritura de algunas ideas, el trabajo con modos y contextos de enunciación diferentes. De las primeras novelas de cierta extensión (*El camino de los hiperbóreos*, *La aventura de los misticistas*), a sus imprescindibles libros de ensayos (*Las sagradas escrituras*, *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*, *La librería Argentina*) y de allí a las autobiografías espectrales, las utopías lingüísticas y los relatos y colecciones póstumas que rozan lo aforístico (*La arquitectura del fantasma*, *El árbol de Saussure*, *A la santidad del jugador de juegos de azar*, *Zettel*) Libertella reescribe y recorta sus propias obsesiones y las vuelve posibilidades,¹ las hace parte de la producción material de un manuscrito (im)probable, algo que quizás no llegue nunca a ser mercado porque allí donde hay un interlocutor ya se ha constituido uno.

b) “El proceso de escritor y escritura reescribiéndose, que trastorna la idea de manuscrito porque no hay corrección sino reescritura, se tematiza” agrega López (302) y un poco después destaca que se trata de una poética “en la que la *inventio* se encuentra en la *dispositio* y, dispuesta en forma de fragmento, despliega lo ‘informe’ y un arte conceptual, para perturbar los modos clásicos de narrar” (307). No es casual entonces que López haga hincapié en una escena que de algún modo opera como un mito de origen pero lo hace *in media res*, como esos eventos que, o bien refuerzan fuertemente

¹ Escribe Cippolini: “Efectivamente, en los últimos años, Libertella comenzó a trabajar rearticulando fragmentos diferenciales, de modo que sus obras completas deben entenderse en una buena cantidad de casos como un tráfico de fragmentos de un libro a otro. Ahí donde Borges simplemente reemplazaba partes de un libro perseverando en el título, Libertella desplaza los fragmentos mientras los reescribe y muchas veces los retitula. En ese mapa, los libros imaginarios son nuevos depósitos, material parcial y latente para intentar nuevas posibilidades de reescritura” (“Libertella: reversiones” 86). Para expandir un poco ese “simplemente” quizás convenga revisar el *Borges, libros y lectura*, de Rosato y Álvarez y también el reciente libro de Balderston, *How Borges Wrote*, en el que analiza varios de los manuscritos de Borges y los modos en los que componía y agregaba o desechaba opciones.

una posición (la rubrican, le imprimen la marca tal o cual a la escritura) o bien cambian radicalmente la trayectoria de una Obra: en 1987, en la presentación de *Los fulgores del simulacro* de Nicolás Rosa, Libertella compartirá la que quizás sea una de sus frases más conocidas: la idea de que mientras que en Argentina se leía a Derrida, a Barthes y a Foucault, ellos leían a Borges y, por lo tanto, y como señala López, las huellas de la escritura de Macedonio Fernández: “La coincidencia es notoria porque con esa anécdota, Libertella fecha la productividad de la ficcionalización y la teorización de la confabulación literaria y de los procesos de lectura” (310). Borges entonces, como una fecha, como el fantasma de Macedonio: la puesta en marcha de una máquina productiva, aquello que (no) supimos leer por culpa de los franceses.²

c) “Libertella escribe en castellano no solo como si fuera una lengua extranjera, sino como asentando que toda lengua es en principio extraña, exótica, casi extraterrestre; su estilo anfibio, impredecible, se despliega en la (propio) lengua (ajena) interpelando las certezas semánticas del lector (para que llegue a sentir que lo que lee parece griego; o, mejor: Bárbaro); siempre en busca de la frase que lo condense todo, pero no como en “El Aleph” de Borges, sino más bien como en una impensable carambola o *calembour* sin fin; una búsqueda que no reniega del azar y que no parece tener precursores, salvo quizá el mismo Macedonio (otro griego en potencia) y que por supuesto tampoco, hasta ahora, tiene descendientes (quizás porque todos lo somos un poco) (Damiani, “H: El efecto”, 18). De alguna manera, entonces, Libertella comparte con Borges un origen (Macedonio) y la necesidad de traducir(se) dentro de la propia lengua, de desplazar(se) y en cierto modo extender la distinción entre comienzo y fin, entre original, y su versión, su reescritura. Pero también comparte con él un punto de llegada: la condensación, la frase total, y el placer del fracaso constante que esa empresa supone. Ya sea por la repetición del “vi” (o de la figura marca Borges que, curiosamente, se hace cada vez más fuerte cuanto más ciego y más oral se vuelve el autor) o por el uso reiterado y constantemente recontextualizado de lo mismo (Libertella), ambos parecen responder a una misma pulsión: la de abarcarlo todo, aunque ese todo no sea más que una frase ambigua o un *calembour*. Entre la extensión y la condensación, dos formas que intervienen la relación entre lectura y autoría para dejar en una misma huella la marca propia.

² López agrega algo más en su artículo: “Libertella es lector de Borges, su literatura dialoga con la de Borges en los procedimientos de reescritura, en la literatura hecha de literatura y en la apropiación (traducción) de la literatura universal, así como también en la construcción de una biografía literaria [...] La huella Borges-Macedonio se da a leer en la escritura libertelliana. Palimpsesto, intertextualidad, crítica a la originalidad, inscripción del lector, estetización y ficción crítica de los lenguajes y saberes, literaturización y perturbación de la metafísica, resistencia a las formas estereotipadas de la institución literaria y a los discursos dominantes, el desvío de las falsas listas, los apócrifos, constituyen un conjunto de operaciones de la genealogía Borges-Macedonio, las cuales han sido leídas tanto por Libertella, para tramar su poética, como por los franceses, para desplegar sus especulaciones en los años sesenta” (312-13). Para la importancia de Macedonio en Borges y en Libertella vale mencionar, entre otros, los trabajos de Prieto, ““Viajeras razones”. Metafísica y fantasía, o el extraño caso de Macedonio y Borges” (año, 2006), y el de Castellarnau, “Macedonio Fernández & Héctor Libertella. La escritura puesta en abismo” (año 2010).

d) ¿Héctor Libertella autor de Menard? Podría ser, porque como advierte Kohan: “Libertella reescribe, una y otra vez, y en esas reescrituras, en las que tantas veces habla de la diferencia, *produce* diferencia. Se puede tomar por caso su consideración sobre Pierre Menard: que Pierre Menard produce una diferencia en lo mismo de lo mismo. Pero como el propio Libertella reitera esta idea, y la reescribe, y no la reescribe siempre igual, termina produciendo, también él, en lo mismo de lo mismo, una diferencia” (“La pasión”, 96-97). Se va perfilando entonces el gesto: lo repetido, la diferencia de lo repetido en la lectura, el gesto de leer, sus modos, por sobre el contenido de lo que se lee. Es ese gesto, esa Nota sobre (hacia) Pierre Menard, lo que ambos practican sobre la misma huella, pero con marcas distintas, lo que al mismo tiempo une y separa la obra de Borges de la de Libertella.

e) Como señala Damián Tabarovsky, existiría algo parecido a una metodología “Héctor Libertella”. Según explica, sus textos trabajan en la fricción entre ruptura y resistencia, hermetismo y comunicación, autonomía y mercado, vanguardia y post-vanguardia, “pero cada uno de esos polos contiene la memoria de su antagonista, de su contrario” (“Los atributos”, 43). Esto, sin embargo, no debe leerse como una forma de convivencia (una forma de la síntesis incluso desde la tensión) entre esos dos polos, sino más bien “como la imposibilidad de esa convivencia dentro del texto, la imposibilidad de esa simultaneidad, de esa doble existencia [...] estos dos polos no se articulan, no se estructuran, no se posicionan; no se aloja allí ninguna dialéctica. La escritura de Libertella lleva al extremo esa doble imposibilidad, la imposibilidad de la memoria y la vanguardia. La suya es la escritura de esa imposibilidad” (43). ¿No hay un eco acá de lo que ocurre en esa enciclopedia que tanto le gustaba a Foucault en la que la simultaneidad de los elementos, además de señalar el carácter arbitrario de toda organización, de todo orden, pone también en cuestión el lugar de esa escritura, la posibilidad misma de escribir esa enumeración o de volverla legible? En este sentido, John Wilkins (y con él Borges y Libertella) es un precursor de Ishigami y de su mesa imposible, aquella en la que sacar o agregar un elemento no solo altera la disposición



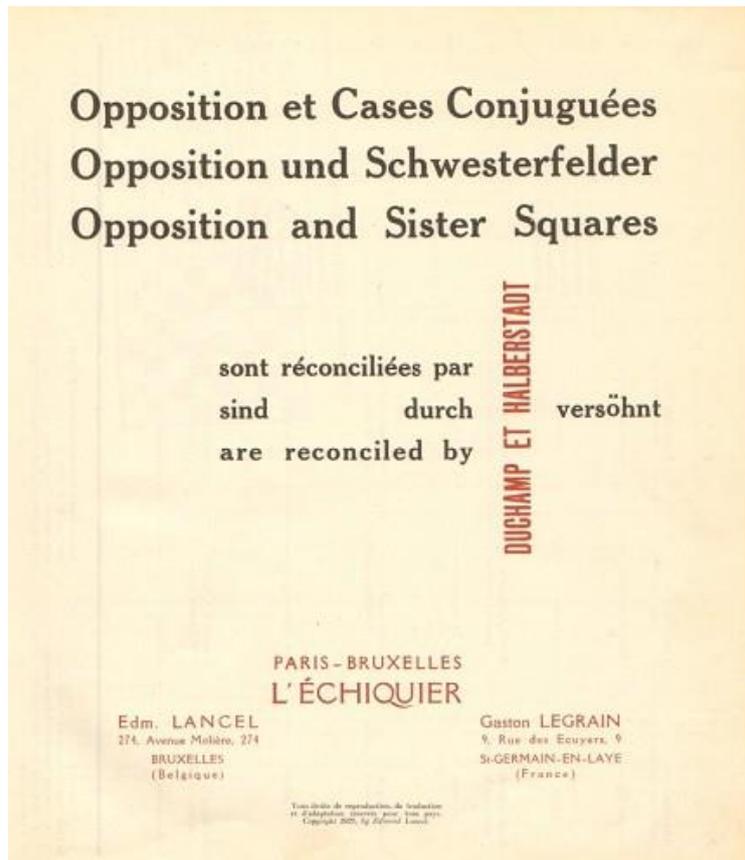
Junya Ishigami, “Table” (2006)

visual de la superficie sino también la estructura entera que ciertamente entra en crisis con el riesgo casi inevitable de su colapso.

f) ¿En qué sentido se mueve, cómo opera una escritura patográfica? Dice Damiani: “Toda la obra de Libertella podría ser vista así como una mónada o pliegue en los intersticios (casi) invisibles del mercado literario, pero también como el primer diagnóstico de esa rara enfermedad o peste llamada “patografía”, cuya única cura conocida parece estar relacionada con la ya famosa prescripción lacaniana: ¡Goza tu síntoma!” (“H: El efecto”, 17) Como ha sido señalado con precisión por Kohan, Libertella trabaja con toda una serie de ideas asociadas con el pathos (pasión, padecimiento, patografía), serie que culmina en el escritor como patógrafo, como aquel cuya tarea es explorar cada patología literaria: “En los bordes del hermetismo está la afasia, en los bordes del hermetismo está el autismo; el idiolecto se resuelve como escritura enferma o desviada, y acaba ganada por (pero ganando a) toda la serie de los trastornos verbales”. (“La pasión”, 99). Esta exploración no es exactamente histórica (en un sentido de causalidad tradicional representada por una línea que abarca de manera ordenada una historia de la literatura como si fuera una historia de la locura) sino que se trata más bien de la patografía como una línea sinuosa, casi al borde de la imposibilidad de ser considerada una línea. Como sugiere Kohan, se trata de otra cosa: “Libertella concibe a un Cervantes que contuviese dentro de sí a un Lewis Carroll. Entonces habría que decir que, así como al Quijote se le secó el seso de tanto leer, hay patógrafos que de tanto secárseles el seso se pusieron a escribir. Y escriben justamente desde el trastorno verbal de sus sesos ya secados” (“La pasión”, 99). Ahora bien, ¿dónde radica el valor, si es que alguno, de estas escrituras practicadas por patógrafos disecados? ¿Qué ofrecen y cómo se posicionan frente a las diferentes formas que adquiere el canon literario? Porque como bien prosigue Kohan al analizar la relación entre la patografía y el canon, es prácticamente imposible estabilizar un sistema de preferencias y posiciones por la vía de un Cervantes a la Lewis Carroll. De hecho, el canon aparece en Libertella asociado con el Sentido, esto es, con la salud, frente a los desvíos que provocan las patologías de los patógrafos. Dice Kohan, a partir de la pregunta que Libertella deja sin responder (¿El canon reprime?): “Este sistema de Salud Pública (que Libertella atribuye, por ejemplo, al Boom) fija y estabiliza y esclarece sanidades, allí reposa el buen decir, allí habita el buen sentido. La patografía no le opone otro canon ni otra historia (por lo demás, no podría). No le opone rectitudes alternativas sino desvíos, desvaríos, extrañezas, hermetismo, su propia alienación lingüística, su propia perdición” (99-100). Y en una dirección similar trabaja el texto de Tabarovsky para quien Libertella siempre anticipa el movimiento o la posición del otro (del canon, del mercado) pero lo hace desde la sospecha de aquel que al llegar a un lugar ya se ha ido o del que llega a un lugar que nunca está ahí por miedo a que los efectos de ese desplazamiento se tornen represivos, saludables: “en el instante en que Libertella señala este nuevo corpus [¿este nuevo seso disecado?], en el momento mismo en que designa la novedad de estas escrituras, se prepara también para desafiar el carácter instituyente de ese gesto deíctico. En el momento de armar el canon [...] el texto ya está sospechando de sus propios efectos: la constitución de ese canon como nueva escritura normal, lo raro vuelto

presentable, la novedad convertida en valor de cambio” (“Los atributos”, 44-45). En otras palabras, lo hermético, lo ilegible en Libertella, no es, para seguir la lectura que del Thomas Sfez de *La Librería Argentina* hace Martín Arias, “una propiedad de ciertos objetos más o menos opacos (neobarrocos, vanguardistas) sino una manera de leer: un estilo crítico. La red hermética no es un objeto. Como cualquier red de pescador, está compuesta por 98.5% de huecos o agujeros entre nudos, y apenas 1.5% de materia concreta: ‘hilo’. Si esto es así, el hermetismo podrá descubrirse en las inscripciones menos sospechadas; aparecerá en las alegorías mantuanas como en las prosas ultralegibles, en los universales reportajes como en las literaturas de género” (“Mantua”, 140-41).³ ¿No hay aquí ecos de esa huella compartida donde Borges y Libertella ponen su marca? ¿No estamos ante dos obras que a su modo (y volveré sobre esto más adelante)

funcionan como la variante en el ajedrez de Pierre Menard? Y no precisamente por un tema de originalidad en el modo de elegir o pensar el corpus, sino específicamente por el mecanismo de constante transformación que nuestros tres autores ponen en práctica, ese constante subrayar, ya sea mediante una enciclopedia china o una red, ese hueco central que acecha en toda superficie y en su materia, sea esta el lenguaje y su capacidad de enumerar, o el hilo. Recordemos que en ese famoso artículo técnico en

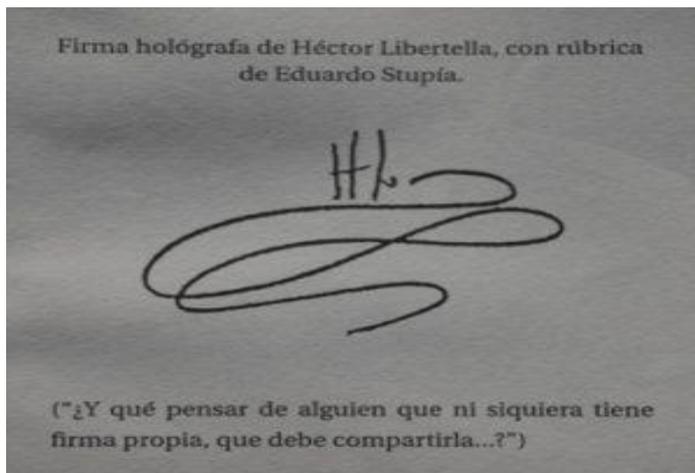


el que sugiere mejorar el ajedrez con la eliminación de unos de los peones de torre, “Menard propone, recomienda, discute y acaba por rechazar esa innovación” (Borges, *Obras completas*, 445). Menard, entonces, como el verdadero lugar que no está ahí, como el desplazamiento constante, eso que Libertella y Borges comparten pero con una salvedad: como veremos, donde Menard desaparece (y de hecho todo el cuento no es más que un modo de rectificar y rescatar por parte del narrador la figura de Menard, el perfil de su vida y su obra, frente a las versiones inexactas de la odiosa Madame Henri Bachelier y la admirada baronesa de Bacourt), Libertella y Borges reescriben y, al

³ La cita de Libertella que está dentro de la cita de Arias pertenece a *El árbol de Saussure*, página 20.

hacerlo, acentúan la marca de escritor, el yo de esa figura. Uno, con la condensación de una serie de obsesiones en aforismos; el otro, con la supuesta pérdida de su yo y su consecuente diseminación en varios *hrönir*, en varias voces.

g) ¿Hasta qué punto es legible la firma de un patógrafo? ¿Y la de un hermético? Como indica López: “El hermetismo es una respuesta a la determinación del *eidos* o la *morphé*. Las literaturas herméticas, como las denomina Libertella, en su forma informe, resisten a la interpretación por medio de un lenguaje y un signo escrito que problematiza no solo los conceptos metafísicos sino también toda marca convertida en ley como los estereotipos de las instituciones, el fascismo de la lengua, las leyes del mercado” (“Héctor Libertella”, 326). ¿Y con la firma qué sucede? ¿Cómo es la rúbrica



de una escritura de forma informe? “Se trata de una firma hológrafa, fenómeno visual donde se proyecta algo que, sin embargo, no está ahí” señala Tamara Kamenszain (“La firma”, 205) cuando analiza la firma que Libertella le pidió a Eduardo Stupía que rubricara con un rulo y que apareció en *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía*.

Y agrega Kamenszain: “Como un holograma, entonces, podría entenderse la arquitectura del fantasma, una construcción minuciosa donde todo se ve, aunque de hecho no haya nada [...]. Pero este proceso de vaciado autobiográfico donde el yo nunca aparece en el lugar en que se lo espera, no es ni oscuro ni críptico. Hay una simpleza profunda, casi naif, que atraviesa toda la obra libertalliana, y las imágenes que aparecen en muchos de sus libros aparecen como para dar constancia de esa ingenuidad.” (205-06). Libertella, su fantasma, es hermético pero sin renunciar a la constancia ingenua de la superficie (¿qué otra cosa es, si no, un simpleza profunda?), es tan hermético que toda lectura de su obra se vuelve hermética y lo mismo el mercado (otra gran superficie), el de un único interlocutor, el que nos interesa: el lector, que (como los parroquianos del bar de la utopía) es también hermético y desconfía de las jeringas y las lapiceras Parker. Como le gustaba decir a Libertella, o hacerle decir a Pezzoni: “El interlocutor es ese misterio provocado: ‘los lectores no son receptores de un mensaje, sino que son una estrategia más entre las muchas utilizadas para que el mensaje les sea destinado’. Cuando conversan en la barra del bar, los parroquianos de este libro no se entienden. Cada uno es el programa indescifrado del vecino de butaca” (Libertella, *El árbol*, 60). Seguimos entonces, nunca nos fuimos, en los modos, en las estrategias que están y no

están en el mercado, que lo acechan desde la invisibilidad, desde lo indescifrado, desde lo inútil.⁴

h) Vale notar, precisamente porque esto no agrega nada, que Libertella nació el mismo día que Borges: un 24 de agosto. Pero, a diferencia de aquel, su llegada al mundo tuvo lugar en 1945 y en Bahía Blanca. Como diría sobre la operación Pierre Menard: “Borges se esfuerza por encontrar una diferencia en el seno de lo mismo” (*El árbol*, 72), algo que subrayan los dos hallazgos que comenta el narrador: que el idioma del Quijote de Menard es arcaizante y afectado frente al de Cervantes y que la idea de que la historia es madre de la verdad es lo que está sucediendo en Cervantes y lo que se juzga que sucedió en Menard. A este esfuerzo de Borges por ver una diferencia en el seno de lo mismo, Libertella lo ve como una “analogía” y lo contrapone a lo que en el ghetto de *El árbol de Saussure* se piensa como “homología”: “En el ghetto, en cambio, no existe la analogía, ese ‘cotejar versiones’. En todo caso una vaga homología. Allí el sueño es a la vigilia como el Quijote de Menard al de Cervantes. Son lo mismo incomparable” (72). Pero hay que decirlo. Homologar vagamente nunca es lo mismo. Ni siquiera podemos estar seguros de que sea incomparable.

i) La literatura entonces como patografía (el aforismo es también megalómano). Una literatura, la superficie de un trazo que se cifra en la ilusión y en la traición de un Quijote compartido y repudiado. Y si hablamos de Pierre Menard, hablamos también de “La muralla y los libros”, ese texto que el improbable Hasler escribió para los parroquianos del *El árbol de Saussure* y en el que, según nos dice, la literatura “es como el eco de un sonido que todavía no se produjo”. Afirmación curiosa, si las hay, y ante la cual el narrador del libro agrega “o que jamás ocurrirá” (100). Entre la trunca revelación y el eco imposible, el gesto. Nunca el Sentido o sus hipostasis: salud = represión; el gesto, lo concreto de su sentido, la dirección de su trazo: el holograma de una firma hecha a mano y el eterno retorno del aforismo. En suma, el Quijote de Menard pero sin Menard, el morbo de la grafía.

Hasta aquí, con algunas omisiones y algunos retoques circunstanciales, el catálogo crítico sobre esta peculiar obra y su relación con la de Borges. Paso ahora a la otra: la visible, la interminablemente visible, la impar. También ¡ay de las posibilidades del mercado! la inconclusa. Esa obra, tal vez la más significativa de nuestro tiempo, consta de tres textos cuyo origen parece ser el mismo núcleo y de un cuarto que apareció póstumamente. En el caso de los tres primeros, se trata, por un lado, de un artículo que

⁴ Dice Néspolo al respecto: “A la distancia el gesto de la vanguardia literaria de los setenta resulta nítido: frente a la lógica maniática del capitalismo cultural, que necesita impulsar con incesancia la novedad y su promesa de satisfacción en el consumo, frente a los veloces modos en que lo efímero o lo perecedero de una época se disfrazó y muta con “éxito” desperejo pero siempre con impecable constancia, estos escritores postulan en y desde sus obras una *programática de la invisibilidad*, eso que existe y ha de existir siempre precisamente porque no está ni estuvo ahí –como reza el título de una novela de Libertella (*El lugar que no está ahí*, 2006)” (“Armadura”, 48, cursivas en el original). Y para lo del mercado y su ambigua relación con las vanguardias, véase Kohan, “La pasión” (pp.100-103).

Libertella publicó en la *Revista Iberoamericana* bajo el título “Borges: literatura y patografía en Argentina”; por el otro, de una sección de *Las sagradas escrituras* titulada “Borges por Macedonio”, y, finalmente, de la última versión (aunque nunca se sabe con Libertella) de *La librería Argentina* titulada también “Borges por Macedonio” aunque un tanto más breve que las otras dos. El cuarto texto, en cambio, consta de unas tres páginas y apareció en el libro *A la santidad del jugador de juegos de azar* con el título “B/V”.⁵

La hipótesis central de los tres títulos que comparten el mismo código genético ha sido brevemente resumida por Kohan:

Las palabras locales, enfermas de incomunicación [de Macedonio Fernández], se curan en Borges. Y entonces, ya curadas, transparentes, se hacen centro y se internacionalizan. Borges es el síntoma de esa enfermedad, la de la oscuridad del idiolecto, y por eso mismo permite la curación. Desde esta perspectiva, la literatura argentina se sana en Borges, porque Borges es su padre sanador. (“La pasión”, 100)

No obstante, estos atributos sanadores de Borges, no tienen en los textos de Libertella (ni en el ensayo de Kohan) un valor positivo. Tampoco, aunque por momentos parecen inclinarse en esa dirección, funcionan como una crítica negativa o una condena: se trata, por el contrario, de una doble operación. Por un lado, repensar con más detenimiento la relación Macedonio-Borges y su vínculo más amplio con la literatura argentina y su historia; y por otro, leer esa operación en el seno de las ambiguas relaciones entre hermetismo, patografía, salud, represión y mercado.

Para Libertella, la literatura de Borges, pese a, o mejor dicho, por haber nacido marginal, terminó, paradójicamente, por hacerse central en el canon argentino. En otras palabras, la suya se habría constituido en un tipo de firma específica de un texto que pondría de manifiesto que “quien rubrica ese tipo de documentos sabe, en efecto, que ya no es el propietario absoluto de su firma y que –al contrario– es la Ley la que habla por boca de esa firma, para marcarle a él sus obligaciones” (*Las sagradas*, 217). En ese sentido, Borges opera para Libertella como la marca registrada “de una obra virtual (cómo llamarla, ¿ilegible? ¿Macedonio Fernández?) que ha interrumpido su proliferación sintáctica para coagularse o mostrarse como Borges[®]” (*La Librería*, 77). Y esa marca que interrumpe debe leerse, según Libertella, como un síntoma que de tanto repetirse termina creando una nostalgia de su propia enfermedad: “de tanto exhibir su ideología universalista, la firma ‘Borges’ se hace así el síntoma de una enfermedad literaria irreal, pero deseada: la oscuridad nacionalista, el idiolecto” (“Borges: Literatura”, 708). Libertella sugiere que no es posible seguir leyendo a Borges (y suponemos que esa imposibilidad debe pensarse desde 1983 en adelante, año en que publica el artículo en la *Revista Iberoamericana*, la versión más antigua de estas tres reescrituras) como aquella firma que, vía Macedonio, parecía indicar un camino distinto, enfermo y proliferante, para la literatura argentina. De allí que asegure que el

⁵ Es cierto que hay otras eventuales menciones de Borges (y de Pierre Menard, algunas de las cuales pueden encontrarse en el catálogo crítico) en la obra de Libertella. Pero se trata, por lo general, de su inclusión en un grupo determinado como contrapuesto a otro en una lista bibliográfica sin mayor desarrollo.

texto Borges no es indicador de nada sino más bien “la nostalgia de una producción que ya no se reconocerá como enferma: el barroquismo, las letras de tango, la gauchesca, la prosa enredada o hermética. Junto a esas patografías generalizadas, al síntoma borgiano lo llamaremos, en cambio, Literatura” (“Borges; Literatura”, 708).

Ese paso, el de la posibilidad (o revelación, o rebelión) de una literatura enferma que no se produce (o que se produce y de la cual luego se reniega) es lo que le permite a Libertella leer al Borges de los años cuarenta y posteriores como ese síntoma que de tanto repetirse termina por resolverse en una fórmula que él lee como la de su supervivencia en el mercado y que también “ha sido eficaz en el cuerpo social y político de la Argentina toda: *salud = represión*” (“Borges; Literatura”, 708). O, para decirlo de otra manera, se trata de un cruce Macedonio–Borges entendido como “la oposición entre una literatura cuyos efectos suponen la fantasía de un poder doméstico, local, familiar (Macedonio), y una literatura que se viene a articular con la ‘difusión’ de esas fantasías, es decir, con la circulación mundial de un texto (Borges) concebido como difusa fantasía para los escritores venideros de la Argentina” (“Borges; Literatura”, 710). La fórmula en este caso sería “Escribir *Borges* es traducir *Macedonio*” lo que a su vez nos llevaría a otra forma de conceptualizar el mismo problema: “Literatura vs Patografía”. De aquí que, en su ensayo, Libertella entrecruce estas dos fórmulas con aquella con la que había comenzado (*salud = represión*) y vuelva a leer desde y contra el mercado:

Si la literatura es un elemento natural de comunicación entre un autor y su público, entonces la letra reprime sus alianzas con el inconsciente, y reprimida la letra solo queda en escena el proyecto de mercado del escritor: sus apetitos de comunicación, que son de difusión. El lector se convierte en un centro de persuasión o seducción, queda separado de la complicidad que le propone la lengua en sus torsiones y solo se asiste al espectáculo de un proyecto que aplasta al lector, tras el supuesto de fascinarlo. (“Borges: Literatura”, 710-11)

Como se observa, entonces, lo que está en el centro del ensayo de Libertella es la pregunta por la circulación en el mercado y cómo esta circulación de algún modo cambia la firma y afecta la (i)legibilidad de una escritura determinada. Es decir, y para volver a una cita de Lezama Lima que aparece en las tres versiones, las páginas de la firma Borges ya no deberían leerse como precisión, innovación del campo lexicográfico, etc., sino que operarían en nuestras pampas literarias como el poder de un estanciero que busca domar “con mano dura y cuidadosa, un conjunto de signos tradicionalmente marginales, oscuros, para depositarlos en el deseo de una difusión y en su aval: el signo de carácter universal” (*Las sagradas*, 221). Ya sea como domador o como sanador, Borges impone su firma y se universaliza, se vuelve best seller (en el sentido de la promoción y circulación, no en la cantidad de ventas) y, de ese modo, subraya, al mismo tiempo, la fascinación que produce su eficacia, lo que Libertella identifica con la seducción de la cultura universal que está ahí, al alcance de la mano y parece decirnos “Soy Toda, y Tuya” (*La Librería*, 82), pero también el terror de no poder rechazar esa invitación y de olvidar esa otra marca, Macedonio, y su fuerza escondida. Quisiera entonces detenerme un poco más en ese doble efecto de fascinación

y de terror que la saludable represión domadora de la firma Borges produce en su propio corpus y en el de Libertella.

Hacia el final de la última versión de *La Librería Argentina*, Libertella se pregunta: “¿cómo emergerá cada uno de entre los restos o deshechos del sistema narrativo para cumplir, simultáneamente, la triple utopía: 1) organizar ese sistema de otra manera; 2) contarse mejor a sí mismo 3) darle al relato otro giro de loca verdad?” (112). Si bien Libertella parece concentrarse solo en el arco narrativo de la cuestión, la obra de Borges ha respondido a su manera a cada una de estas cuestiones. Basta con pensar en textos como “El idioma analítico de John Wilkins”, “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, “La supersticiosa ética del lector”, “Las versiones homéricas”, “El escritor argentino y la tradición”, “Kafka y sus precursores”, “Examen de la obra de Herbert Quain”, “Tema del traidor y del héroe”, y, obviamente, “Pierre Menard, autor del Quijote” para marcar las casillas correspondientes a 1, 2 y 3 en la pregunta libertelliana. Es cierto que hay una marca Borges que Libertella lee como surgida en los años cuarenta (con la impronta *Sur* y las tensiones con el peronismo) pero que en verdad empieza a operar con fuerza después de los años sesenta. Pero, pese a esa hipótesis, sus ensayos no parecen funcionar simplemente como una crítica a Borges y una ponderación de Macedonio, sino más bien como un modo de hacer (i)legibles ciertas prácticas del mercado y de los modos en los que se posicionan o deben reposicionarse los modos de lectura/escritura en él. Es en este sentido que me parece importante considerar brevemente el modo en que la obra tardía de Borges (y no exclusivamente sus fotos o entrevistas post-sesenta, su firma de circulación universalista en un mercado que lo venera pero que no necesariamente lo lee) atenta contra esa doma o sanación de la que hablaba Libertella en sus textos.⁶

Por ejemplo, en “Parábola de Cervantes y de Quijote”, de *El hacedor*, el texto concluye no sin cierto misterio: “Porque en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin” (*Obras Completas*, 799). Unas pocas páginas después en “Parábola del palacio” un narrador describe la visita que un poeta hace de los palacios, torres y jardines del Emperador Amarillo y cuenta diversas versiones sobre el texto consagratorio del poeta, presuntamente perdido. En una de las versiones, el Emperador manda a matar al poeta porque en su poema, que para algunos historiadores consta de un solo verso y para otros de una sola palabra, “estaba entero y minucioso el palacio enorme, con cada ilustre porcelana y cada dibujo en cada porcelana y las penumbras y las luces de los crepúsculos” y de allí que el Emperador crea que le han arrebatado el palacio. Según otra versión de la historia, puesto que en el mundo no puede haber dos cosas iguales bastó “que el poeta pronunciara el poema para que desapareciera el palacio, como abolido y fulminado por la última sílaba”. Es sin embargo la última versión, la última explicación, la que el narrador de la parábola parece aceptar como válida: “Tales leyendas, claro está, no pasan de ser ficciones literarias. El poeta era esclavo del emperador y murió como tal; su composición cayó en el olvido porque

⁶ En otra parte he trabajado en detalle las modalidades de autofiguración en la obra de Borges (véase, “«De un yo plural y de una sola sombra»: autofiguración y retrato en *El hacedor*”, en *Cuadernos LIRICO* 12). Aquí solo retomaré algunas ideas básicas para ponerlas en diálogo con los ensayos de Libertella y su lectura de Borges.

merecía el olvido y sus descendientes buscan aún, y no encontrarán, la palabra del universo” (*Obras completas*, 801-802). Esta última versión que desmitifica, por un lado, las versiones anteriores y, por otro, desmitifica la afirmación sobre el mito de “Parábola de Cervantes y el Quijote”, no impide, sin embargo, que la versión desmitificadora no sea en sí misma una forma “otra” de ficcionalizar aquello que no se sabe, aquello a lo que los narradores o el yo Borges no pueden acceder. Esta tensión entre la mitificación (entendida como ficcionalización, como recreación) y la desmitificación tiene su correlato en el cruce entre la prolongación en un otro y el límite que ese otro en tanto otro le impone al sujeto en el proceso de autofiguración de Borges, proceso que está presente en toda su obra pero que se acentúa fuertemente en su poesía posterior a los años sesenta.

Este trabajo a partir de retratos ajenos ya ha sido analizado por la crítica. Julio Premat por ejemplo, sostiene que “Borges legitima su propia construcción de autor desmontando las construcciones de los demás” (80) y señala además que “Borges teje y desteje su ceguera, su vejez y su muerte, con su propia obra, con el pasado personal y con la cultura universal” lo que según Premat es un “esfuerzo repetido por convertir lo que le sucede y lo que está por sucederle en ficción de sí mismo” (91), al punto de ficcionalizar su propia muerte. Por su parte, Robin Lefere ha señalado, para el caso particular de *El hacedor*, que el libro “trabaja de forma continua imágenes del literato y de Borges que se repiten, se completan o se corrigen” y que a la par que se produce una celebración de dichas figuras tiene lugar una tendencia opuesta “en la medida en que varios textos, desde diversos puntos de vista, llevan a cabo una crítica paradójica de la concepción tradicionalmente ensalzadora del autor y la autoría” (*Borges*, 108). Y Alonso Estenoz, en un libro reciente, comenta que lo autobiográfico en Borges “no tiene que ver con la deliberada exposición del yo o con el escamoteo de la confesión” sino que aparece más bien “como algo indirecto, ajeno de énfasis, codificado en la mayoría de los casos” (*Los límites*, 161). Y agrega un poco después que, si bien Borges está presente en sus textos “la verdad de ese ser que a veces identificamos con él, estaría ausente, deliberadamente enmascarada o, en el peor de los casos, reprimida” (163). Pero es sin duda Sylvia Molloy quien más se ha detenido en la cuestión de los retratos ajenos. A partir de un análisis de un soneto en el que Borges retrata a Cervantes y otro en el que hace lo propio con Quevedo, y sobre el cual volveré en detalle, Molloy muestra cómo algunos rasgos o biografemas que el propio Borges usa en otros poemas (el ocaso como un momento melancólico o de revelaciones truncas, las caminatas solitarias, etc.) son proyectados en otros poetas. Y si esta transposición es importante es porque, como concluye Molloy:

Borges reconoce el doble filo de este trabajo indirectamente autobiográfico, el riesgo de que, al evocar al otro, al vestirse, por así decirlo, del otro, se des-figura forzosamente al yo. Esa posibilidad no parece inquietarlo, antes bien parece ofrecerle –a este sistemático dudador del yo único, a este fervoroso de la nadería de la personalidad– un secreto consuelo, el mismo que él ofrece a sus borrosos cofrades: la de diseminarse en muchos, la de perdurar otramente. (236)

Si bien comparto la aseveración de Molloy de que Borges busca perdurar otramente al retratar a estos otros escritores, familiares o amigos, creo que lejos de tratarse de un ‘secreto consuelo’ poco inquietante encontramos también una preocupación frente al otro como fuente y límite del proceso de autofiguración. De aquí que dos de los modos más frecuentes de abordar esta tensión por parte de la figura Borges, sean, por una parte, la ficcionalización de algunas circunstancias del otro que no se pueden saber en verdad y que perturban o interrumpen el proceso de diseminación del yo (y de ahí la necesidad de ficcionalizar con el fin de incorporar al otro al proceso del propio autorretrato); y, por otra parte, la confesión de la imposibilidad de la ficcionalización, la aceptación de un límite como estética y como gesto de autor. Ahora bien, esta aceptación del límite tal como ocurre en la “Parábola del palacio”, donde es imperioso aclarar que las dos primeras versiones son ficciones literarias, es cuestionable, puesto que la última versión de la parábola puede verse como una negación de las anteriores o como otra más de las tantas versiones.

Esto no implica que no haya límites para el proceso de autofiguración de la marca yo ‘Borges’ sino más bien que esos límites terminan siendo productivos, terminan, en muchos casos, por potenciar la figura Borges o, por el contrario, y en un gesto caro a Libertella, por señalar el vacío de la red, la imposibilidad de una figura estática, de una marca que sana y es domada. Y hay en este gesto ambiguo (que Libertella en su arquitectura fantasmal de un yo aforista también parece tener en cuenta) una relación estrecha con la muerte y su representación (como, por ejemplo, las inscripciones sepulcrales).

Vale recordar al respecto lo que Mills-Court dice sobre la relación entre poesía y epitafio, a partir de una lectura que combina hábilmente a Derrida y a Heidegger:

La muerte de la presencia deja una huella fantasmal que no es necesariamente una nada. El acto de representación conlleva el doble movimiento del gesto epitáfico. Como una inscripción en un cenotafio, proclama la muerte y un centro vacío, pero ese vacío es bastante peculiar: es el vacío de una nada que parece, de algún modo, significar algo. Es la nada que retorna y atormenta. El signo en tanto cripta indicia el lugar de sepultura del muerto, pero también puede servir como lugar de reuniones ocultas, secretas. La piedra inscripta no puede nunca encarnar una presencia pero puede sugerir una forma relevante, aunque misteriosa, de ser. (*Poetry as Epitaph*, 13, la traducción es mía)⁷

Mills-Court trabaja el epitafio a partir de diversos cruces entre presentación y representación para mostrar que no es posible privilegiar una sobre la otra. Esto se debe a que toda presentación es ya, al ser puesta en discurso, representación, como queda de manifiesto en el hecho de que afirmar la imposibilidad de representar requiere, sin embargo, de un discurso que dé cuenta de dicha imposibilidad. Pero tampoco puede

⁷ “The death of presence leaves a ghost-like trace that is not quite nothingness. The act of representation bears the doubleness of an epitaphic gesture. Like an inscription on a cenotaph, it proclaims death and an empty core, but that emptiness is of a peculiar sort: the emptiness of a nothing that seems, somehow, to signify something. It is the nothingness of a haunting. The sign as a crypt marks the burial place of the dead, but like a crypt, it can serve also as a place for occult and secret meetings. The inscribed stone can never fully incarnate presence but it can bestow a significant, if uncanny, form of ‘being’” (Mills Court, 13).

privilegiarse la representación por sobre la presentación porque, como Mills-Court sugiere, siempre hay un resto, un exceso, que no significa de modo articulado pero que tampoco desaparece del todo en la inscripción. Borges en parte de su proyecto autofigurativo no solo ficcionaliza, como sugiere Premat, su muerte y se presenta como autor muerto, sino que inscribe su gesto de autor en la ficcionalización de la vida y muerte de otros y en los límites que dichas ficcionalizaciones le imponen al yo.

Permítaseme ejemplificar esto con una lectura detenida del soneto que menciona Molloy: “A un viejo poeta”, publicado en *El hacedor* en 1960 y en el que Borges capta o simula captar un momento de la vida de Quevedo. Dice el poema:

Caminas por el campo de Castilla
y casi no lo ves. Un intrincado
versículo de Juan es tu cuidado
y apenas reparaste en la amarilla

puesta del sol. La vaga luz delira
y en el confín del Este se dilata
esa luna de escarnio y de escarlata
que es acaso el espejo de la Ira.

Alzas los ojos y la miras. Una
memoria de algo que fue tuyo empieza
y se apaga. La pálida cabeza

bajas y sigues caminando triste,
sin recordar el verso que escribiste:
Y su epitafio la sangrienta luna.

(823, cursivas en el original)

Lo primero que hay que destacar es que no hay una mención explícita de Quevedo ni alusiones a rasgos físicos o temporales que permitan identificarlo. Solo encontramos tres datos que podrían quizás aportar algo: la mención de los campos de Castilla, un supuestamente intrincado versículo del Evangelio de Juan y un verso final en cursivas. Sin embargo, la alusión a Castilla puede, como mucho, indicarnos que se trata de un poeta español (aunque no necesariamente) y la mención alusiva al Evangelio solo se puede recuperar a partir del verso final. Es este, entonces, el único elemento que nos permite identificar a Quevedo pues se trata, como no podía ser de otra manera, de un verso de un soneto suyo, a saber: “Memoria inmortal de Don Pedro Girón, Duque de Osuna”.

Es interesante notar que la referencia a Quevedo a través de uno de sus versos lo muestra y no lo muestra, lo retrata y lo niega, lo hace visible, pero al mismo tiempo lo oculta, o, si se prefiere, lo muestra al traerlo mediante un verso pero sin nunca hacer referencia explícita a su nombre. Se podría objetar, sin embargo, y con razón, que la referencia del verso final es irrefutable, que el autor de ese soneto al que remite el verso es Quevedo y, por ende, el poeta que deambula por el soneto de Borges es Quevedo o a lo sumo un remedo de un retrato de Quevedo. Esto es cierto, sin duda. O al menos lo es

en un primer nivel de lectura y solo una vez que se devela la referencia, algo que hoy en día, con los buscadores de internet, es bastante sencillo de lograr. En otro nivel de lectura, sin embargo, el identificar o no a Quevedo mediante la referencia a uno de sus versos no es lo importante en tanto resultado (la identificación final) sino en tanto proceso. Así, la inclusión de ese verso gana en sentido si se mantiene la tensión entre la identificación que proporciona o podría proporcionar el reconocimiento (una vez que se devela la referencia), y ese ocultar que la misma referencia entaña y sanciona al no hacer explícito el nombre y posibilitar, ya sea pura y exclusivamente por la ignorancia del lector, ya sea como un proceso literario deliberado, la ambigüedad y la multiplicación de referentes posibles. Y estos posibles otros “retratados”, si bien parecen ceder cuando el lector identifica al poeta con Quevedo, siguen acechando detrás de ese reconocimiento porque, en última instancia, en el territorio del poema, el poeta que camina no es *necesariamente* Quevedo sino una proyección suya que a la vez que lo invoca mediante el verso lo oculta en ese mismo citar lo sin nombre.

Pero hay algo más aquí. En la clase del 3 de febrero de 1960 del seminario titulado *La ética del psicoanálisis* Lacan plantea que en relación estrecha con la Cosa hay un vacío y que todo arte y toda representación artística deben lidiar con ese vacío y organizarse en torno a él. Un poco más adelante explica lo que entiende por anamorfosis⁸ y trae a colación no solamente el cuadro “Los embajadores” de Holbein sino, y principalmente, un espejo cilíndrico que por la forma en que fue construido revela, solo desde ciertos ángulos, un cuadro que es una imitación de otro de Rubens. A partir de estos ejemplos, Lacan reflexiona sobre el descubrimiento de la perspectiva en pintura y su influencia en la arquitectura y escribe entonces sobre que la anamorfosis:

es un esfuerzo para restaurar el verdadero sentido de la búsqueda artística –los artistas se sirven del descubrimiento de las propiedades de las líneas para hacer resurgir algo que esté allí donde uno no sabe ya qué hacer– hablando estrictamente, en ningún lado. En el dominio de la ilusión el cuadro de Rubens que surge en el lugar de la imagen ininteligible muestra bien de qué se trata –se trata, de manera analógica o anamórfica, de volver a indicar que buscamos en la ilusión algo en lo que la ilusión misma de algún modo se trasciende, se destruye, mostrando que solo está allí en tanto que significante (Lacan, 168).

Vemos entonces cómo el Barroco viene a ejemplificar para Lacan la tensión constante entre un vacío y la ilusión que pretende conjugar dicho vacío y que en realidad solamente lo actualiza nuevamente al destruirse y mostrar que está allí como

⁸ “Es toda especie de construcción hecha de tal modo que por cierta transposición óptica, cierta forma que en el primer abordaje no es incluso perceptible se reúne en imagen que se halla así legible, satisfactoria donde el placer consiste en verla surgir de algo que al principio es indescifrable como forma” (167). Algunos cuadros de Dalí por ejemplo utilizan este procedimiento. Sobre la anamorfosis escribe acertadamente Iriarte (277-78): “La anamorfosis es un significante y ese significante que se disuelve con un golpe de vista representa, como el modelo óptico, la falta de consistencia del sujeto. Pero en el marco de las afinidades que Lacan halla entre el psicoanálisis y el Barroco, la importancia de este seminario [*La ética del psicoanálisis*] se encuentra en que en él revela además que si las imágenes y las palabras se forman sobre el vacío, es porque en ese vacío se encuentra la cosa, madre primordial e irrepresentable, núcleo de lo real que perfora lo simbólico y lo imaginario. El sujeto se afirma en su imagen a través del significante de la mirada del otro y todo esto se articula sobre esa imposibilidad”.

significante de una cosa fundada en un vacío. Y, como señala Iriarte, si para Lacan el arte es uno de los modos en que se puede bordear este hueco, este vacío irrepresentable (que remite por supuesto al estadio del espejo y a la alienación “primitiva” del sujeto), entonces el Barroco puede decirse que “tiene un valor suplementario, porque ese período, desde la cultura, el arte, la política y la religión, se propuso como meta principal poner de manifiesto que el hombre es un espejismo que se levanta sobre el vacío que produce la pérdida irrecuperable de lo real” (“Lacan y el Barroco”, 278). Vemos así cómo el último verso del poema es el que permite identificar al poeta que deambula con Quevedo (o al menos con una versión de Quevedo firmada por Borges) pero cómo también dicho verso al suplir, al estar en el lugar del nombre del poeta, en cierto modo lo traiciona y lo expande, o al menos expande las posibilidades de identificación que incluyen, como ha señalado Molloy, al propio Borges en tanto poeta que deambula y medita en las tardes melancólicas, no de Castilla, pero sí de Buenos Aires. Ahora bien, más allá de esta especie de remedo de *flâneur* textual, el poema presenta en el primer terceto un tema muy caro a Borges, el de una epifanía trunca. El poeta que deambula alza los ojos y mira la luna sobre la cual, si aceptamos la explicación de Linares de que la alusión a San Juan es en verdad una alusión al *Apocalipsis*, ya venía pensando.⁹ Antes, en la primera estrofa, se lo describe como caminando por el campo de Castilla sin ser capaz de verlo, tal es su concentración en el versículo de San Juan o, quizás, su pesadumbre melancólica, pesadumbre que es retomada en estos dos tercetos al no poder reconocer o bien la luna o, sobre todo, por no poder recordar un verso de su autoría, esto es, por no poder recordarse y retratarse a sí mismo del todo. Sin embargo, esos versos del primer terceto son más complejos puesto que lo que marcan es ese algo que no se revela pero que justamente revela algo en ese no revelarse, eso que Lacan sugiere cuando dice que “buscamos en la ilusión algo en lo que la ilusión misma de algún modo se trasciende, se destruye”. Si tenemos en cuenta el famoso final de “La muralla y los libros” no es del todo imposible ver en este Quevedo una proyección de Borges o mejor aún de su firma, su marca. Si la identificación problemática de Quevedo mediante un verso que el caminante del poema no logra recordar, pone de manifiesto la posibilidad de leer en esa identificación también la ausencia de Quevedo, el momento epifánico trunco que el poema rescata pone en el centro a la figura Borges. Pero ese poner en el centro, enseguida se transforma en un sacar a la figura, un des-centrarla y dejarla solamente vislumbrada como algo que no se revela pero que tampoco puede conjurarse ni obviarse, tal como el fantasma de Libertella.

⁹ Sobre este versículo ha escrito Gabriel Linares que se trata en realidad de una alusión al *Apocalipsis*. Según comenta el crítico: “La metáfora que iguala a la luna con el ‘espejo de la Ira’ parece tener su origen en otra alusión literaria. La palabra ‘ira’ podría servir para vincular la mención al ‘intricado versículo de Juan’ del verso 3 del soneto de Borges con el pasaje 6 del *Apocalipsis* que describe el ‘gran Día de la ira del Señor’. El pasaje bíblico, lleno de catastróficos escenarios, tiene como principio el siguiente versículo: ‘Y seguí viendo. Cuando [el Cordero] abrió el sexto sello, se produjo un violento terremoto; y el sol se puso negro como un paño de crin, y la luna toda como sangre’” (“Borges y Quevedo”, 304).

En este sentido el énfasis en la no inquietud que Molloy destaca en ese des-figurarse en otros como típico de Borges, ese perdurar otramente, implica, para mantener la tensión que el hecho estético reclama, una dimensión más violenta en la que lo que destaque en la fórmula de Molloy no sea el perdurar y el placer que este perdurar genera sino más bien el otramente como límite. Es decir, una dimensión donde el otro es no solo un vacío que únicamente se puede bordear y del cual queda hablar en alusiones o epifanías trucas, sino también un retrato de la (im)posibilidad del hecho estético. En otras palabras, un retrato de la estética entendida como una vía de representación que, paradójicamente, parece indicar la irreductibilidad de ese otro al yo (y viceversa) y, también, parece indicar su propia imposibilidad de erigirse en retrato fijo, en retrato que sana y es domado en su Sentido. A la marca registrada Borges[©], los poemas finales de su obra le oponen retratos en los que el yo se proyecta en otros, en los que múltiples voces parecen operar como *hrönir* de un yo-Borges que pasa de perderse en la diseminación a lentamente invadir el mundo y el mercado. Un yo-Borges, sin embargo, que en su obsesivo afán por autofigurarse, deja a la vista los huecos de la red, el lugar que no está ahí.

Quisiera comentar un aspecto más de los tres textos que Libertella le dedica a la relación Borges–Macedonio, un aspecto que, en cierto modo, se vincula con una operación que también está presente en “B/V”, el cuarto texto de la obra visible. Tanto en la versión de la *Revista Iberoamericana* (1983) como la de *Las sagradas escrituras* (1993) Libertella propone leer la marca Borges, su escritura, pero reflejada toda del revés:

Lejos de buscar trasfondos, no quisiéramos tematizar a Borges como un original producto hecho de espejos, laberintos o cuchilleros, sino que, funcionalmente, sería válido apoderarse de esos elementos como un hipotético método de trabajo. Deberíamos colocar, pues, los espejos *frente* al texto Borges, para que naturalmente su escritura se refleje toda del revés. Hacer que los laberintos *lo confundan* y *lo pierdan*, allí donde este quiso hacerse transparente, internacional, universalista. Dejar que el cuchillero, a su turno, penetre con su filo en la anatomía de una literatura y deje a la vista la articulación de sus órganos, su *razón de vida* en el mercado. (“Borges”, 707)¹⁰

Como bien señaló Arias, en este procedimiento importa menos la ilegibilidad del elemento específico asociado al barroco o a la vanguardia, que la fuerza de lo ilegible que radica en el procedimiento, en el modo de leer. Algo no solo vinculado con Menard, lo que a esta altura es más que evidente, sino también con esa conocida cita de “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”: “Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual —ésta, por ejemplo— como la leerán el año dos mil, yo sabría cómo será la

¹⁰ Como siempre en Libertella hay algunos cambios significativos entre esta versión y la de *Las sagradas escrituras*. En esta última, por ejemplo, en lugar de decir “no quisiéramos tematizar a Borges”, leemos “No es posible tematizar a Borges” (*Las sagradas*, 217); o cuando dice “sería válido apoderarse de esos elementos como un hipotético método de trabajo”, encontramos “sería válido apoderarse de esos trebejos como hipotéticas herramientas críticas” (217), además de un cambio para nada insignificante: en lugar de “dejar que el cuchillero”, “dejar que el crítico-cuchillero” (218).

literatura del año dos mil” (*Obras completas*, 747). Como se sabe, este texto apareció primero en el número 200 de *Sur* en 1951 y luego en *Otras inquisiciones*, en 1952, por lo que cuesta leer la marca Borges como aquello que ha sido irremediabilmente curado y universalizado por el mercado ya desde 1940. Es cierto que tematizar un procedimiento no es lo mismo que ponerlo en práctica en la forma y los alcances del lenguaje. Y también es cierto que lo hermético no consiste únicamente en una metaforización exacerbada al estilo de Lezama Lima (¿si no qué hacemos con la escritura aforística del último Libertella?). Pero como creo haber mostrado, el proyecto de autofiguración practicado por Borges parece operar en contra de una lectura sanadora de su propia figura y de su firma.¹¹

Mencioné antes que hay un cuarto texto que nos interesa, “B/V”, y que ese texto se relaciona con una boutade que Libertella lleva a cabo en la tercera reescritura del núcleo Borges–Macedonio. En ella, publicada en *La Librería Argentina* en 2003, la idea de leer la obra de Borges del revés es atribuida por completo a un tal Thomas Sfez y a su libro *Walking on the edge* (sic), ambos, autor y obra, apócrifos. En “B/V”, en cambio, encontramos un narrador que nos cuenta que mientras caminaba los andenes de Constitución y miraba el techo y las vigas de hierro oxidadas no pudo evitar recordar los primeros versos del poema “Insomnio” de Borges y el uso de la “b” en la palabra ‘abigarrados’ del verso: “las muchas cosas que mis abigarrados ojos han visto...” (“B/V”, 75). A partir de ahí el narrador establece una comparación hipotética con César Vallejo que en lugar de sugerir que ‘sus ojos están llenos de cosas’ con el uso de la ‘b’ de ‘abigarrados’, hubiese escrito ‘avigarrados’, es decir, ‘llenos de vigas’. Esto hace que el narrador considere que Borges “había quedado preso en la cárcel de una gramática” y además que piense que “tan grande es la distancia entre una b larga y una v corta como la diferencia entre un Borges y un Vallejo en el abecedario de la poesía” (75). Una vez más la firma Borges como síntoma de la nostalgia por una enfermedad que en lugar de Macedonio aquí se llama Vallejo. Sin embargo, Libertella hace algo más en el relato. En la segunda parte (son solo tres páginas), el narrador menciona que esa noche, tras el episodio de Constitución, fue a un boliche de San Telmo a escuchar al polaco Goyeneche para corroborar algunas de sus hipótesis sobre su modo de cantar (el uso de la b labial y de la v fricativa). Tras unir elegantemente su hipótesis sobre Borges/Vallejo con la de las dos b/v en Goyeneche el narrador le agrega al relato una posdata. En ella leemos: “Recién casi sufro un desmayo. Releyendo el poema que cité de Borges, encuentro que allí no dice ‘abigarrados’ sino ‘abarrotados’, con lo que las diferencias literales que construí entre barrote y viga o entre él y Vallejo se desvanecen, así como la gramática en español desvanece las diferencias entre una be y una ve” (77). Y agrega un poco después sobre Goyeneche: “¿Cómo escucharlo en San Telmo, cuando para la

¹¹ Escribe Prado respecto al uso de la biografía que hacen Borges y Libertella: “Por vías muy diferentes, Borges y Libertella llegan a una concepción similar de la biografía, aunque en este último nunca hallaremos las nociones de destino ni de hombre en los términos en que los plantea Borges. La diferencia definitiva, psicoanálisis mediante, es que el hombre/sujeto para Libertella siempre será personaje, letra, y nunca podrá saber quién es, ni mucho menos podrá saberlo para siempre” (*Libertella*, 85). Como vimos, la firma Borges de los últimos libros de poesía complica un poco más esta distinción.

fecha en la que me recuerdo él ya estaba muerto?” (77). En ese sentido, en su afán por cotejar las palabras del poema (o por decir que ha cotejado las palabras del poema) y, por ende, al poner en duda toda su interpretación (cuya veracidad deja de importar para cederle paso a los efectos que este supuesto error produce en tanto toma de posición, en tanto síntoma y también en tanto procedimiento narrativo), Libertella rubrica la huella compartida, le agrega su rulo a la marca Borges[©] y a la operación Menard. Es cierto que hay diferencias, sobre todo para una obra que quiere volverse, en sus últimas manifestaciones, superficie hermética y que apela para ello a la patología del aforismo deliberado. Pero el gesto de desmarcarse constantemente, y que en Borges, como vimos, parece ser una multiplicación excesiva, casi barroca, de *hrönir* portadores de su marca que parecen invadir todo los retratos ajenos, es una pulsión que resuena fuertemente en ambas escrituras.

Más que el gesto, entonces, de leer a Libertella como si fuese Borges o el de leer a Borges como la marca que vuelve saludable las patologías de Macedonio o las de Vallejo, leerlos a ambos como traductores anacrónicos de Pierre Menard: sin lugar a duda el primer patógrafo de la literatura argentina.

Referencias bibliográficas

- ALONSO ESTENOZ, Alfredo. 2013. *Los límites del texto: autoría y autoridad en Borges*. Madrid, Verbum.
- ARIAS, Martín. 2010. “Mantua – San Pablo – Bahía Blanca. (Libertella sin Baedeker)”. En Marcelo Damiani (comp.), *El efecto Libertella*. Rosario, Beatriz Viterbo, pp.131-145.
- BALDERSTON, Daniel. 2018. *How Borges Wrote*. Charlottesville, University of Virginia Press.
- BORGES, Jorge Luis. 1974. *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé.
- CASTELLARNAU, Ariadna. 2010. “Macedonio Fernández & Héctor Libertella. La escritura puesta en abismo”. En Marcelo Damiani (comp.), *El efecto Libertella*. Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 57-73.
- CIPPOLINI, Rafael. 2016. “Libertella: reversiones de éditos y libros inventados”. En Silvana López (ed.), *Libertella/Lamborghini*. Buenos Aires, Corregidor, pp. 65-87.
- DAMIANI, Marcelo. 2010. “H: El efecto Libertella”. En Marcelo Damiani (comp.), *El efecto Libertella*. Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 11-19.
- IRIARTE, Ignacio. 2013. “Lacan y el Barroco”. *Escritura e imagen* n° 9, pp. 271-92.
- KAMENSZAIN, Tamara. 2010. “La firma”. En Marcelo Damiani (comp.), *El efecto Libertella*. Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 205-207.
- KOHAN, Martín. 2010. “La pasión hermética del crítico a destiempo”. En Marcelo Damiani (comp.), *El efecto Libertella*. Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 91-108.
- LACAN, Jacques. 2000. *El Seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós.
- LEFERE, Robin. 2006. *Borges, entre autorretrato y automitografía*. Madrid, Gredos.

- LIBERTELLA, Héctor. 1983. "Borges: Literatura y Patografía en la Argentina". *Revista Iberoamericana* vol. XLIX, n° 125, pp. 707-715.
- , 1993. *Las sagradas escrituras*. Buenos Aires, Sudamericana.
- , 2000. *El árbol de Saussure. Una utopía*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- , 2003. *La librería Argentina*. Córdoba, Alción.
- , 2006. *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía*. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- , 2011. *A la santidad del jugador de juegos de azar*. Buenos Aires, Mansalva.
- LINARES, Gabriel. 2008. "Borges y Quevedo. Conversación con los difuntos". Ed. Rafael Olea Franco. *In memoriam: Jorge Luis Borges*. México D. F, El Colegio de México, pp. 295-322.
- LÓPEZ, Silvana. 2017. "Héctor Libertella, de la narración al ensayo. Una poética de la ficción teórica". *Valenciana* n° 20, pp. 297-334.
- MILLS-COURTS, Karen. 1990. *Poetry as Epitaph*. Baton Rouge, Louisiana State UP.
- MOLLOY, Sylvia. 1999. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- NÉSPOLO, Jimena. 2016. "Armadura de fantasmas (instrucciones urgentes para leer lo invisible)". En Silvana López (ed.), *Libertella/Lamborghini*. Buenos Aires, Corregidor, pp. 47-53.
- PRADO, Esteban. 2014. *Libertella. Un maestro de lecto-escritura*. Un recorrido. Mar del Plata, Puente Aéreo.
- PREMAT, Julio. 2009. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- PRIETO, Julio. 2006. "'Viajeras razones'. Metafísica y fantasía, o el extraño caso de Macedonio y Borges". *Cuadernos LIRICO* n° 1. Consultado febrero de 2020. URL: <http://journals.openedition.org/lirico/805>
- TABAROVSKY, Damián. 2010. "Los atributos del loro". En Marcelo Damiani (comp.), *El efecto Libertella*. Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 41-47.
- URLI, Sebastián. 2015. "'De un yo plural y de una sola sombra': autofiguración y retrato en *El hacedor*". *Cuadernos LIRICO* n° 12. Consultado enero de 2020. URL: <https://journals.openedition.org/lirico/1978>