

Avatares posmodernistas de *La flor de Coleridge* en tres textos argentinos (Borges, Cortázar, Piglia)

Jorgelina Corbatta*

I

En su estudio *Postmodernism and Consumer Society*, Fredric Jameson señala que luego de la extrañeza inicial y hasta repulsión con que se recibiera la obra de Joyce y la de Picasso, en la actualidad ambos se han convertido en autores clásicos y hasta realistas. Algo semejante pareciera haber ocurrido respecto de la obra de Jorge Luis Borges aunque —como anota García Canclini— “en sus últimos años, Borges fue, más que una obra que se lee, una biografía que se divulga”(103).

Desde la perspectiva histórica, la obra de Borges surge en un momento en que la narrativa latinoamericana, con pocas excepciones (Juan Carlos Onetti, Macedonio Fernández, José Lezama Lima, Felisberto Hernández), se enquistaba en el realismo y en el naturalismo decimonónicos. La obra de Borges abre un cuestionamiento tanto de la teoría y práctica de la escritura como de su recepción y juicio de valor. Ya desde los títulos de sus primeras compilaciones —*Discusión, Inquisiciones, Historia de la eternidad, Artificios, Nuevas Inquisiciones y Ficciones*— hasta los temas y enfoques abordados, Borges transgrede todas las normas hasta entonces en uso. Anula las dicotomías tradicionales entre ficción y ensayo (*Examen de la obra de Herbert Quain*, por ejemplo); entre literatura y filosofía (*Historia de la eternidad, Tlon, El idioma analítico de John Wilkins* y la mayoría de sus escritos en los que recurren Platón, Aristóteles,

* Wayne State University.

Nietzsche, Schopenhauer, Berkeley, Croce, Hume) o entre ficción y autobiografía. Europeo para algunos, europeísta¹ para muchos —y por lo tanto, bien argentino— Borges niega el hiato entre lo nacional y lo universal al rechazar el confinamiento en una supuesta nacionalidad definida por lo gauchesco o por lo español. En *El escritor argentino y la tradición* Borges afirma el derecho de los escritores argentinos a sentir como propia “toda la cultura occidental”. También prescinde de los límites entre la narración y la historia (sus estudios sobre la literatura gauchesca, por ejemplo o su reescritura del *Martín Fierro*).² Asimismo, junto con Adolfo Bioy Casares, Borges anexa nuevos territorios a la *soi disant* literatura culta. Me refiero a sus incursiones en el género policial y los problemas planteados a don Isidro Parodi (detective quien, en franca parodia del género, resuelve los enigmas dentro de una celda carcelaria). O la creación, por parte de “Borges”, de la serie policial que titulan *El séptimo círculo*. O las compilaciones y escritura en, y sobre, lo fantástico así como la confección de guiones para el cine. No hay que olvidar tampoco el interés temprano de Borges por los “western” norteamericanos, por el tango, la milonga, y las inscripciones en los carros. Todo eso anticipa una vez más categorías de aparición posterior como el *pop art*, el *camp*, el *kitsch* y el *pastiche*. Y, como anota García Canclini, la anexión de las entrevistas: “Borges incorpora a su actuación como escritor un género específico de ese espacio en apariencia extraliterario: las declaraciones a los periodistas”(104).

Y la categoría más importante: la de la parodia. De ese modo Borges reedita no sólo las paradojas de Mr Pound —creación de su siempre bien ponderado Chesterton— sino también, y sobre todo, lo que Linda

¹ “Muchos críticos leyeron en esta erudición cosmopolita la prueba de lo que significa ser culto en una sociedad dependiente, y por eso fue un lugar común atacar a Borges como escritor europeo, irrepresentativo de nuestra realidad. La acusación se cae en cuanto advertimos que no existe ningún escritor europeo como Borges. Hay muchos escritores franceses, ingleses, irlandeses y alemanes que Borges ha leído, citado, estudiado y traducido, pero ninguno de ellos conocería a todos los otros porque pertenecen a tradiciones provincianas que se ignoran entre sí. Es propio de un escritor dependiente, formado en la convicción de que la gran literatura está en otros países, la ansiedad por conocer —además de la suya— tantas otras; sólo un escritor que cree que todo ya fue escrito consagra su obra a reflexionar sobre citas ajenas, sobre la lectura, la traducción y el plagio, crea personajes cuya vida se agota en descifrar textos lejanos que le revelen su sentido” (105-106).

² Cf. mi artículo “Jorge Luis Borges, autor del *Martín Fierro*?”. También Linda Hutcheon. “Intertextuality, Parody and the Discourses of History” (124-140).

Hutcheon llama “las paradojas de la parodia”: “*Parody is a perfect post-modern form, in some senses, for it paradoxically both incorporates and challenges that which it parodies*”. (11) En Latinoamérica conviene recordar que ya en 1969 Carlos Fuentes, en su análisis del “Boom” titulado “*La nueva novela hispanoamericana*”, habla de la “constitución borgiana” a la que define como “mitificación, alianza de imaginación y crítica, ambigüedad, humor y parodia, personalización” (24).

La suma de todo lo anterior define a Borges como un escritor posmodernista. En ese sentido, su *Pierre Menard* así como —entre otros— *La biblioteca de Babel* y *Fafka y sus precursores* han de constituir referencias obligadas al respecto. Sin pretender hacer una exhaustiva introducción al posmodernismo, es importante recordar que comienza con la crítica de la modernidad por parte de Marx, Nietzsche y la escuela de Frankfurt, para continuarse en el pensamiento pos-estructuralista de Derrida, Foucault y en los estudios predominantemente sociales de Lyotard, Habermas o Baudrillard. Sabemos también que la aplicación posterior del posmodernismo en Latinoamérica ha sido objeto de debate y hasta de rechazo por parte de muchos de sus intelectuales (Octavio Paz y Hernán Vidal, por ejemplo). La difícil hibridez, ilustrada por la frase de Fernando Calderón (“cómo ser postmoderno e indio al mismo tiempo”), ha sido enfatizada por García Canclini, Jorge Yudice, John Beverly; en tanto que su carácter interdisciplinario (“[...] debate intelectual que compromete a muchos órdenes de pensamiento —filosofía y ciencia, sociología y estética—, así como a las prácticas mismas la acción política o la literatura y las artes” afirma Jorge Ruffinelli (3) ha conocido también defensores y detractores.

En la lectura y recepción de la obra de Borges hay que rescatar por lo menos tres hitos que marcan su irreversible pos-modernidad a partir de su *integración en los corpus respectivos por parte de los pontífices del grupo*. Me refiero, claro está, al prefacio de *Las palabras y las cosas*, en donde Michel Foucault introduce “El lenguaje analítico de John Wilkins”³ de Borges a la vez que celebra su irrisoria, revolucionaria taxonomía. O las citas de “La esfera de Pascal” (“Tal vez la historia universal es la historia de una pocas metáforas” o, en otra versión, “tal vez la historia universal es la historia de la diversa *entonación* de unas pocas metáforas” con

³ Cf. “The Library is on Fire. Intertextuality in Borges and Foucault”. También Eugenio Donato, “Topographies of Memory”.

subrayado de Derrida)⁴ introducidas en *La escritura y la diferencia*. O la polisemia que adquiere Borges, autor y obra, en la escritura de *El nombre de la rosa* por parte de Umberto Eco quien lo explica humorísticamente como una fatalidad.⁵

Establecido el marco de referencia general, en este ensayo me interesa analizar dos zonas de la obra de Borges de particular inscripción dentro del posmodernismo. Una es la que afirma *la muerte del autor* y se vincula con la desaparición de la idea de originalidad al reactualizar la propuesta de Paul Valéry de “una literatura sin nombres”. La segunda tiene que ver con la literatura concebida como la “reelaboración infinita de unas pocas metáforas” (cf. supra) —el tiempo, el vivir y el soñar; dormir y morir; la mujer y la flor; la primavera y la juventud— a las que concibe como una especie de patrimonio lingüístico universal o *reserva* atemporal de “lugares comunes”. O, desde la formulación posmodernista, como un “vasto diálogo” (Calinescu) o “polifonía, heteroglosia o dialogismo” (Julia Kristeva reescribiendo a Bajtín). El texto elegido es *La flor de Coleridge* que ha de funcionar como el hilo conductor que nos permitirá ver la interacción dialógica de esa imagen en dos textos de Borges (1952); uno de Julio Cortázar (1965) y otro de Ricardo Piglia (1980).⁶ Mi propósito entonces es investigar cómo la productividad textual y textural, tejida a través de ellos, pone en cuestión la noción del texto como entidad autónoma con un significado inmanente y a la vez cómo su inserción contextual pone en cuestión dicha noción.

⁴ Cf. Emir Rodríguez Monegal. “Borges and Derrida. Apothecaries”. Herman Rapaport, “Borges, De Man and the Deconstruction of Reading”. Roberto González Echevarría. “Borges and Derrida” y Carlos Rincón. “The Peripheral Centre of Postmodernism: On Borges, García Márquez, and Alterity”.

⁵ “Tutti mi chiedono perché il mio Jorge evochi, nel nome, Borges [...] Volevo un cieco a guardia di una biblioteca (il che mi sembrava una buona idea narrativa) e biblioteca piu cieco no puo che dare Borges...” (525).

⁶ “La descendencia de Borges es casi infinita. Dice Nicolás Rosa: “Escribir hoy sobre Borges significa escribir con Borges” (185). Cf. Marta Morello Frosch y su estudio sobre la descendencia de Borges en tres escritores recientes.

II

Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... entonces, ¿qué?

Jorge Luis Borges. *La flor de Coleridge*.

Ya vimos que en *La esfera de Pascal* Borges termina diciendo: “Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas”. Yo entiendo que una de esas metáforas es la de *La flor de Coleridge* la que, junto con la flor futura de Wells y el retrato que en Henry James precede al modelo, le permiten a Borges mostrar la evolución de un mismo motivo a lo largo de textos heterogéneos —aunque de funcionamiento análogo— de tres autores diferentes. Esta idea tiene que ver con esa zona limítrofe entre lo real y lo imaginario,⁷ entre pasado, presente y futuro, ya que hilando en torno a esos tres textos, Borges busca una vez más desentrañar la engañosa textura del tiempo, su inasible fluir, sus intextricables juegos —tantas veces definidos por el hombre en un intento de definirse, definiéndolos—.

Pero lo que me interesa destacar aquí es la ya referida observación de Paul Valéry con la que Borges abre *La flor de Coleridge* donde se lee lo siguiente: “La historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a cabo sin mencionar un solo escritor”. (639) Coincidentemente, para Michel Foucault la dificultad de señalar los límites de un libro reside en el hecho de que, más allá de su configuración interna y forma autónoma, se inscribe en un sistema de referencias a otros libros. “*It is —dice— a node within a network*”. (citado por Hutcheon, 127). Recapitulando lo dicho, dos nociones empiezan a precisarse. Por un lado, la de que en el ámbito de lo literario no rige el derecho de propiedad ya que se trata sólo de reediciones, de versiones diferentes o variaciones de un mismo motivo. Por el otro, la de que el tiempo constituye una de aquellas metáforas “*esenciales*”

⁷ Sabemos del predominio de lo fantástico en la literatura rioplatense y del liderazgo ejercido sobre todo por Borges, junto con Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar. La idea de que un mundo fantástico invade a otro mundo, supuestamente real, constituye asimismo un aspecto de la posmodernidad. En Borges textos como *El sueño de Coleridge*, *El sur*, *Tlon*, *Uqbar* y *Orbis Tertius* así lo atestiguan.

pulidas por el uso y que forma ya parte del patrimonio universal. El tiempo y sus metamorfosis, vinculadas con la memoria y el olvido. El juego antitético —no por humano menos paradójico— entre la fatal mortalidad y el deseo de ser inmortales. El ser humano y su frágil identidad, amenazada constantemente por fisiones, desdoblamientos y rupturas.

III

Estaba al borde de un cantero, una flor amarilla cualquiera. Me había detenido a encender un cigarrillo y me distraje mirándola. Fue un poco como si también la flor me mirara, esos contactos, a veces [...] Usted sabe, cualquiera los siente, eso que llaman la belleza. Justamente eso, la flor era bella, era una lindísima flor. Y yo estaba condenado, yo me iba a morir un día para siempre. La flor era hermosa, siempre habría flores para los hombres futuros. De golpe comprendí la nada, eso que había creído la paz, el término de la cadena. Yo me iba a morir y Lucya estaba muerto, no habría nunca una flor para alguien como nosotros, no habría nada, no habría nada, no habría absolutamente nada. Y la nada era eso, que no hubiera nunca más una flor.

Julio Cortázar. *Una flor amarilla*.

Una flor que pasa del Paraíso entrevistó, en sueños, a la mano que la sostiene en la vigilia. O la contemplación de una flor que en su belleza eternamente renovada —panteísmo también presente en el texto de Borges— recuerda al hombre su mortalidad sin apelación. Dos textos que modulan un mismo motivo, dos variaciones de un mismo tema —el tiempo— que define al hombre y obsesiona al creador.

En *Una flor amarilla*, Cortázar formula una de las posibles variaciones de esa lucha imposible: la certeza de que mi mortalidad no es tal en la medida en que otro ser repite, análogo, avatares de mi propia existencia. Ese es el núcleo del relato que el narrador escucha de boca de un parroquiano, incidentalmente encontrado en un *bistro* de la *rue* Cambronne en París. Lo suficientemente borracho como para ser capaz de decir la verdad sin alterarla por pudor, el hombre cuenta cómo —merced a un azar que muestra un desfase en el tiempo— encuentra en un autobús de la línea 95 a Luc, un niño que se le parece (“al rato de mirarlo descubrió que el chico se parecía mucho a él, por lo menos al recuerdo que guardaba de

sí mismo a esa edad” (85). Ese parroquiano encontrado por el narrador en un bar no sólo lleva consigo una historia, normal en toda vida vivida, sino también un hallazgo alucinante.

Todos inmortales, viejo. Fijese, nadie había podido comprobarlo y me toca a mí en un 95. Un pequeño error en el mecanismo, un pliegue en el tiempo, un avatar simultáneo en vez de consecutivo. Luc hubiera tenido que nacer después de mi muerte, y en cambio... (87).

Sin embargo, la revelación de la inmortalidad propia y ajena no lo hace feliz; por el contrario, pensar que Luc está condenando a repetir fatalmente su vida lo aterra. Y sobre todo pensar que no sólo Luc, sino que otros después de él, volverán a actualizar su vida en una sucesión infinita. Una vida tejida de rutina y humillaciones, de monotonías y fracasos. Para evitarlo lo mata pero luego, al contemplar la flor amarilla constante en su belleza genérica (hay aquí ecos de otro texto de Borges, *El ruiseñor de Keats*), es que descubre su ahora sí irremediable finitud.

IV

De pronto recordé una fantasía de Coleridge. Alguien sueña que cruza el Paraíso y le dan como prueba una flor. Al despertarme, ahí estaba la flor.

Jorge Luis Borges. *El otro*.

Este texto pertenece al cuento “El otro”, de *El libro de arena*, en donde se reescribe en misteriosa colaboración (semejante a la que Borges señalara, en *El enigma de Edward Fitzgerald*, entre el poeta inglés y el persa) el relato del parroquiano parisino que entreve a su doble gracias a un desfasaje en el tiempo que torna simultáneo lo sucesivo. Variante borgiana —de aquella metáfora esencial— que actualiza la de Cortázar y también la de Coleridge que precede a ambas. De nuevo tenemos no sólo un autor, sino también un tema creando sus precursores. En este cuento es Borges protagonista quien reencuentra al otro, que lo reedita azorado y obstinadamente incrédulo, en un banco a orillas de un río que es al mismo tiempo el río Charles y el Ródano; ambos ríos mimando imperfectamente el río arquetípico. “Inevitablemente —piensa el Borges viejo— el río hizo que yo pensara en el tiempo. La milenaria imagen de Heráclito” (7).

Otra vez, como en Cortázar, la sucesión se torna simultaneidad pero, en este caso, el “doble” joven toma conciencia de lo que le acontece y se aterroriza. El doble viejo, en cambio, ofrece varias explicaciones posibles. Imagina que cada uno está soñando al otro o que se trata de una forma alternativa del recuerdo.

V

Soy el equilibrista que en el aire camina descalzo sobre un alambre de púas recitó Marconi el poema que había soñado. No era un soneto pero lo soñé, sin joda. Es una especie de haiku, no? Demasiado narrativo, dijo, nada del otro mundo pero lo soñé yo. *Mirá si al final me pasa como a Coleridge*. Lo que en el sueño no salió fue el título, dijo. Ponete: Retrato del Artista, dijo Renzi.

Ricardo Piglia. *Respiración artificial*.

Gianni Vattimo afirma la superación, en el posmodernismo, de la idea de progreso o de novedad. En el texto citado, Piglia⁸ vuelve a utilizar la metáfora del sueño de Coleridge que está presente en Borges y en Cortázar. Reescribe la historia mediante la intertextualidad o, —mejor dicho— la interlinealidad que convoca a Borges, *El proceso* de Franz Kafka (también *Josefina la cantora* y *Un artista del hambre*), así como *Mi lucha* de Hitler, textos de Wittgenstein y James Joyce. Dialogismo e intertextualidad que busca representar, “entre líneas”, la realidad de la Argentina durante la “Guerra Sucia” o el “Proceso”, con su secuela de desaparecidos, muertos, torturados, en medio de un clima de censura y autocensura que volvieron el país “irrespirable”. La cita, marca borgiana por excelencia, se diferencia en Piglia pues pasa de ser una apropiación ahistórica de la cultura occidental a un integración en lo social (Colás, 132).

El poema de Marconi sobre el equilibrista conforma una metáfora que se formula en diferentes versiones a lo largo de *Respiración artificial*. Dice Emilio Renzi —personaje recurrente en la obra de Piglia y alter-ego suyo— en una ocasión: “Escucho una música y no la puedo tocar”(45). O en una reflexión de Tardewski acerca de las alambradas del lenguaje: “Alambre de púas: el equilibrista camina descalzo, solo allá arriba y trata de ver si es posible decir algo sobre lo que está del otro lado”(272). Y, lo

⁸ Ricardo Piglia, como Borges, discute de literatura al interior de los textos de ficción. Por ejemplo la larga disquisición sobre Borges y Arlt en *Respiración artificial*. O sobre Macedonio Fernández en *La ciudad ausente*. Cf. en *Crítica y ficción* el apartado “Sobre Borges”.

que constituye el hilo conductor de este trabajo: *La flor de Coleridge*. Volvamos al texto de Borges “Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... entonces ¿qué?” Pero en este poema de Marconi no se atraviesa el Paraíso sino el Infierno. Y el artista es aquel “que hace equilibrio sobre el alambre de púas de los campos de concentración”, dice Tardewski (265).

VI

The rigid, isolated object (work, novel, book) is of no use whatsoever. It must be reinserted into the context of living social relations.
Walter Benjamin (citado por Linda Hutcheon) (80).

En la disputa entre pos-modernismo y marxismo (o debería decir pos-marxismo?), no hay que olvidar —al menos con referencia a textos de lo que se ha llamado el Tercer Mundo— la inevitable localización del texto al interior de un contexto dado. De ese modo la cita de Walter Benjamin, que encabeza este último apartado, nos reenvía al doble nivel de lo dialógico en *Bajtín*. Si *La flor de Coleridge* —recurrente en un ensayo y un cuento de Borges así como en un cuento de Cortázar y en la novela de Piglia— pone en acto el dialogismo *bakhtiniano* al nivel intertextual, también importa su otra dimensión dialógica —entre texto y contexto—. Iris Zavala subraya este segundo aspecto al enfatizar la intertextualidad como proceso de resemantización al interior de una discusión ideológica a gran escala.

Recapitulando diremos que Borges encarna, a partir de 1930, la transgresión al canon nacionalista y regional al abrir las puertas de la literatura nacional a la literatura universal. Cortázar responde, desde Europa y durante los sesenta, con una doble visión —central y periférica (de exilio y nostalgia recuperatoria)— que se encarna en un tema y un modo fantástico, el tema del doble. Ricardo Piglia por su parte, y desde la Argentina de los años setenta, lleva esa duplicación a una multiplicación en la cual se suceden Ossorio, Marcelo, Enrique, Tardewski, Marconi. Piglia refuerza por un lado el polidialogismo *bajtiano* (que Kristeva y Genette actualizan), en la medida en que recupera a Sarmiento, Borges, Kafka, Joyce, Hitler. Pero no olvida la dimensión contextual y escribe así una novela de indagación histórica en la que se hacen presentes dos *leitmotiv* del psicoanálisis. Uno: el de la repetición de lo reprimido que retorna (*Umheinlich*

traducido como “lo siniestro” de Freud) y que ahora trasciende la flor de Coleridge para ocuparse de la dictadura militar como una constante de la historia de Argentina (Rosas /Perón). Dos: la puesta en práctica de la afirmación lacaniana acerca de que lo más importante es aquello de “lo que no se habla”.⁹

Bibliografía

Hispanic Journal, 11-12, Fall, 1990, pp. 107-118.

CORTÁZAR, JULIO. “Una flor amarilla”, en *Final del juego*, Sudamericana, Buenos Aires, 1964.

DONATO, EUGENIO. “Topographis of Memory”, en *Borges, Man of Letters*, ed. Carlos Cortínez, Orono Press, Maine, 1982.

ECO, UMBERTO. “Postilla a *Il nome della rosa*, 1983”, en *Alfabeta* 49, giugno, 1983, pp. 507-533.

FUENTES, CARLOS. *La nueva literatura latinoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1969.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. *Culturas híbridas*, Grijalbo, México, 1989.

GONZÁLEZ ECHAVARRÍA, ROBERTO. “Borges and Derrida”, en *Borges and his Successors*, Edna Aizemberg, Columbia University Press, Columbia, 1991.

HUTCHEON, LINDA. “Intertextuality, Parody and the Discourses of History”, en *A Poetics of Postmodernism*, Routledge, New York and London, 1988.

JAMESON, FREDRIC. “Postmodernism and Consumer Society”, en *Postmodernism and its Discontents*, ed. Ann Kaplan, Verso, London and New York, 1988.

MORELLO-FROSCH, MARTA. “Borges y los nuevos: ruptura y continuidad”, en *Jorge Luis Borges. El último laberinto*, ed. Rómulo Cosse, Linardi y Risso, Montevideo, 1987.

PIGLIA, RICARDO. *Crítica y ficción*, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1990.

———. *Respiración artificial*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988.

RAPAPORT, HERMAN. “Borges, The Man and the Deconstruction of Reading”, ed. Edna Aizemberg.

RINCÓN, CARLOS. “The Peripheral Centre of Postmodernism: on Borges, García Márquez and Alterity”, en John Beverly (ed.). *The Postmodernism Debate in Latin America*, Durham and London, Duke University, 1995.

RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR. “Borges and Derrida: Apothecaries”, ed. Edna Aizemberg.

ROSA, NICOLÁS. “*Texto/palimpsesto, memoria y olvido textual*”, ed. Harold Bloom. Jorge Luis Borges, Chelsea House Publishers, New York, 1986.

SULLIVAN, GERRY. “The Libray is on Fire: Intertextuality in Borges and Foucault”, ed. Edna Aizemberg.

VATTIMO, GIANNI. *La fine della modernità. Nihilismo ed ermeneutica nella cultura pos-moderna*, Garzanti, Milano, 1985.

ZAVALA, IRIS. “Bakhtin versus the Postmodern”, en *Sociocriticism*, IV, 2 (8).

⁹ No puedo dejar de asociarla con la excelente narración fílmica, homónima de María Luisa Bemberg, en la que el *enanismo* de Carlota, de lectura polivalente, bien puede leerse como una mención desplazada (por la censura / autocensura imperantes) de la monstruosidad del gobierno militar en Argentina durante la Guerra Sucia.