

FABULACIONES Y (CON)FABULACIONES LITERARIAS
Algunas consideraciones preliminares acerca de la
escritura literaria argentina

Extraído de *De bibliographica ratio*, 15, VI, apéndice

Claudio Canaparo
King's College

“... no es inconcebible un idioma donde el
nombre de cada ser indicara todos los pormenores
de su destino, pasado y venidero.”

Otras inquisiciones
Jorge Luis Borges

I

Hay sobre la mesa dos libros. El primero es un grueso volumen titulado *Don Quijote de la Mancha* cuyo autor se llama Miguel de Cervantes. El segundo, más pequeño, se titula *Ficciones* y su autor es Jorge Luis Borges. Han dicho, y por el momento lo doy por cierto, que ambos libros son literatura y que, además, se hallan estrechamente vinculados.

Tomo para empezar el más pequeño, *Ficciones*. Lo hojeo un poco, le doy unas vueltas, leo al azar dos o tres párrafos. Finalmente, hallo el índice. Encuentro allí este título: “Pierre Menard, autor del Quijote”. Busco la página correspondiente. Leo el comienzo: “La obra *visible* que ha dejado este novelista...” Alguien está hablando, alguien *habla*, hay un narrador y una historia (lo confirmo al seguir leyendo). Esta historia, que para mejor entendimiento podríamos llamar *fábula*, cuenta acerca de un novelista (ya fallecido) de nombre Pierre Menard cuyos escritos — dice el narrador —

pueden dividirse en dos grandes partes. La primera parte, llamada también *visible*, es de dominio público: sonetos, monografías, artículos polémicos, traducciones, etc. Diecinueve items según el orden cronológico de la misma. La segunda parte, es la obra “subterránea, la interminablemente heroica, la impar” — asegura el narrador. “Esa obra — agrega —, tal vez la más significativa de nuestro tiempo, consta de los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del don Quijote y de un fragmento del capítulo veintidós.”

Aparentemente Pierre Menard quiso escribir un *Don Quijote* actual sin que difiriera del otro, atribuido al año 1605 y a Cervantes. A partir de aquí el narrador habla de su amistad con Menard, del destino *invisible* de ese manuscrito de *Don Quijote* y de un tan imprevisible como prometedor género novelesco: aquel que presupone ya escritas las fábulas elementales de un idioma y sitúa el ejercicio literario en la *distancia* existente entre la escritura de dicha fábula y la lectura presente de la misma.

El segundo libro, el *Don Quijote* de Cervantes, no podía depararme secretos — estaba ya convencido al fin de la lectura del relato de *Ficciones*. Leo, en orden, el susodicho capítulo IX, luego el XXXVIII y, finalmente, el XXII. La fábula no fue aquí, sin embargo, menos sencilla: un narrador — llamemos así, por convención, a la *voz* que lleva adelante las eventualidades de estos dos libros — habla acerca de un libro, llamado *Historia de don Quijote de la Mancha*, y de su autor, un “historiador arábigo” de nombre Cide Hamete Benengeli. Luego de algunos pormenores libresco, el narrador pasa a la fábula de dicho manuscrito en donde se cuenta, primero, el enfrentamiento del tal caballero don Quijote con un escudero vizcaíno, en donde se transcribe, luego, un tan encendido como belicoso discurso de dicho caballero en favor de “las armas” y en desmedro de “las letras” — entendidas aquéllas como ejercicio del arte de guerrear caballerescamente y éstas como ocupación perdurable de imaginar historias —,¹ y en donde, por último, se cuenta cómo cuenta el tal Cide Hamete Benengeli un evento del caballero don Quijote, y de su fiel desventurado escudero Sancho Panza, en el cual se habría demostrado la arbitrariedad que reside en toda imposición hecha a seres contra su voluntad y que la impenitencia reside tanto en la libertad como en su ausencia.²

Se me ocurre que el vínculo susodicho entre estos dos libros está ya indicado. Pienso que *la literatura* de ambos es un complemento: el *Don Quijote* de Cervantes fabula y *Ficciones* de Borges desarrolla su argumento dando por descontado el conocimiento, la lectura de esa fábula. *Ficciones* — tal como el título pareciera ya indicarlo — es no sólo un ejercicio fabulesco de la lectura de fábula. Sino una fábula que hace de todo *sjuzet*, de toda “trama”, una argumentación cuyo orden y combinación repite fatalmente en forma escrita el *événement* de la fábula misma.

2

Para mejor interpretar la idea de fábula en un texto escrito, ese heterogéneo grupo de estudiosos del lenguaje que la crítica académica reconoce como *formalista rusos* idearon dos nociones: la de “fábula” (propriadamente dicha) y la de *suzjet* (trama, “plot”, “intreccio”).

La fabula — dice Umberto Eco en *Lector in fabula* — è lo schema fondamentale della narrazione, la logica delle azioni e la sintassi dei personaggi, il corso di eventi ordinato temporalmente. Può anche non essere una sequenza di azioni umane e può concernere una serie di eventi che riguardano oggetti inanimati, o anche idee. L’intreccio è invece la storia como di fatto viene raccontata, come appare in superficie, con le sue dislocazioni temporali, salti in avanti e in indietro (ossia anticipazioni e flash-back), descripciones, digressioni, riflessioni parentetiche.³

En este sentido la fábula de *Ficciones* aparece dificultosa mientras que la de *don Quijote* se deja leer con relativa facilidad.

On appelle — comenta Boris Tomashevsky — fable l’ensemble des événements liés entre eux qui nous sont communiqués au cours de l’oeuvre. La fable pourrait être exposée d’une manière pragmatique, suivant l’ordre naturel, à savior l’ordre chronologique et casual des événements, indépendamment de la manière dont ils sont disposés et introduits dans l’oeuvre. [...] La fable s’oppose au sujet que est bien constitué par les memes événements, mais il respecte leur ordre d’apparition dans l’oeuvre et la suite des informations que nous les désignent.⁴

El *sujet* de B. Tomashevsky (lo mismo que el *intreccio* de U. Eco o la “plot” como suele traducirse en inglés) es lo que decimos “trama” o “trama-sujeto”. Distinguir trama y fábula en *Don Quijote* no es una empresa imposible, pero lograr lo mismo en *Ficciones* es diferente: ¿cómo establecer el “ordenamiento” causal que define la fábula cuando ya no hay personajes sino libros o, si se quiere, personajes de otros personajes y autores? Obviamente, la primera contestación es “a través de la cronología libresco” (dando relevancia, por ejemplo, a que la primera edición de *don Quijote* es de 1605 y la de *Ficciones* es de 1945). Pero el problema (en realidad más complejo que una consideración temporo-editorial) permanece cuando la cronología en cuestión (el arreglo temporal) puede realizarse al menos de dos maneras: una, siguiendo la historia de *Don Quijote* (como fábula y como libro), otra siguiendo la obra de Pierre Menard (como historiografía y como trama). Lo curioso es que *Ficciones* sugiere varios ordenamientos — y no sólo estos dos más eventuales que mencionamos — pues también habría que considerar, por ejemplo, las biografías de “Cervantes” y “Pierre Menard” al menos.⁵ En *Ficciones* la distinción entre fábula y trama aparece lábil,

brumosa, aparentemente en razón de que la fábula de *Ficciones* es a su vez otra fábula, al menos en dos sentidos: porque la crónica es acerca de otra fábula y porque la disposición, el ordenamiento entre fábula y trama difieren escasamente: "... la fable — agrega B. Tomashevsky —, c'est ce qui s'est effectivement passé; le sujet c'est la manière dont le lecteur en a pris connaissance".⁶ La fábula de *Ficciones* es una crónica escrita de un *sujet* — para decirlo en términos de T. Todorov. Más que intercambiados, ambos términos se hallan complementados (la arbitrariedad del suceder hace que conocimiento por la lectura y la escritura acaben identificándose) y es sobre todo a esta complementación que más adelante identificaremos como (*con*)*fabulación*.

The concept of plot — dice Victor Shklovsky — is all too often confused with that of the Illustration of events, with what I should conventionally define as fabula. In reality, the fabula is merely the material used to give form to the plot.⁷

La crónica desatinada de un Caballero que no es tal, en un tiempo que ya no es de Caballeros Andantes, es la fábula que "forma" la trama de *Don Quijote*. La crónica de un destruido manuscrito de un autor del siglo veinte — y el método de su escritura —, que era en realidad un libro del siglo XVII, es sumariamente la fábula que "forma" la trama de *Ficciones*.

The theme of a work with fabula — dice por otro lado Boris Tomashevsky — represents a more or less unified system of events, deriving one from other, connected one to the other. It is precisely the ensemble of such events in their reciprocal internal relationships that we call fabula.⁸

Establecer en *Don Quijote* un "orden fabulesco" y otro "de trama" no es imposible. Sin embargo, la misma tarea en *Ficciones* presenta derivaciones y continuos reenvíos cuya permanencia nunca pareciera acabar, como si la causalidad de los eventos de su fábula debiera repetirse en la trama o, mejor dicho, como si el ordenamiento (y presentación) de los eventos fabulescos no pudiera ser diverso en la escritura que es la trama (como puede deducirse de la diferentes acepciones vistas de "trama", no es "imaginable" una trama sin la presencia [material] del escrito: toda teoría de la representación carece de sentido: "Trama" implica "escritura").⁹

La fábula (cuya secuencia causal-temporal es ineludible) de *Don Quijote* es — en resumidas cuentas — la crónica de un hidalgo manchego que a los cincuenta años decide salir a recorrer los caminos de España creyéndose Caballero. ¿Cuál es, en vez, la fábula de *Ficciones*? La crónica, como decíamos, no es aquí tan sencilla. Si damos por cierto que la fábula puede referirse también a ideas u objetos inanimados además de personajes (cfr. U. Eco, *Lector in fabula*), creemos entonces éste podría ser el caso de

Ficciones. La cuestión es que la trama que se vincula a la fábula de *Ficciones* es justamente una fábula o, dicho de otra manera, la consideración fabulesca de un libro. La cuestión es que — a diferencia de *Don Quijote* cuya fábula se ocupa de una historia con personajes y eventos — la fábula de *Ficciones* se ocupa en realidad de otra fábula, especie de fábula de fábula en donde toda la forma de lo sucedido es siempre libresca o, si se prefiere, escrituraria.

3

Miro ambos libros, que están nuevamente sobre la mesa. Aquello que los *diferencia* — concluyo — es también lo que los acerca.

La desventura de un estrambótico caballero andante manchego y de su escudero por los caminos de España a inicios del siglo XVII [supongamos] es, en pocas palabras, la fábula de *Don Quijote*. Cómo esta fabula está contada, en qué orden de acontecimientos (no siempre cronológico, no siempre causal), es, decimos, la trama de *Don Quijote*. La autoría eventual de *Don Quijote* — por poner un ejemplo al caso — por parte de Cide Hamete Benengeli “fábula” en tanto se atribuye a éste originariamente la crónica de *Don Quijote* y aparece él mismo como causa primera de ella. En cuanto el evento de la autoría aparece, en vez, situado ya en el capítulo IX, éste se convierte también “en trama”. Y, en este sentido, Benengeli (tanto como Cervantes) no es sólo el autor de una crónica sino asimismo — sugestivamente — “historiador”, un artífice de tramas.

Distiguir en *Ficciones* entre fábula y trama es problemático, mejor dicho, es tratar de situar — he aquí precisamente la ironía borgeana — la escritura siglo XX de Pierre Menard en los parámetros imaginarios de 1605, de la España del siglo XVII y de Cervantes.

En *Don Quijote* la distinción entre fábula y trama posibilita ambivalencias, expansiones y, sobre todo, multiplicación de sentidos (por ejemplo, como decimos, el caso obvio de Benengeli en tanto indistinto escritor, historiador o “pensador arábigo”). En *Ficciones* la (in)distinción [(con)fusión, decíamos] entre fábula y trama nace del desarrollo paroxístico de esta vinculación, de este *juego* cervantino entre una y otra. Por eso aquello que *diferencia* estos dos libros (distinción entre fábula y trama en *Don Quijote*, indistinción en *Ficciones*) es al mismo tiempo lo que los iguala (el paroxismo cervantino de *Ficciones* consiste en desarrollar de una manera tan obsesiva, perfeccionada y múltiple el “contrapunto” entre fábula y trama a un punto tal que finalmente ya no es posible diferenciar entre una y otra).

4

Leídos entonces ambos libros o, mejor dicho, leídas de esos dos libros aquellas páginas que los relacionan directamente — evento que llamaremos precisamente *lectura* —,¹⁰ parece justificarse la conjetura inicial que sostenía un vínculo no totalmente azaroso o arbitrario entrambos.

El *Don Quijote* establece una fábula y una trama (la *fabulación*), *Ficciones* toma esta fábula y esta trama y las (con)funde en un solo elemento — que llamaremos (*con*)*fabulación*.

El *Don Quijote* se ocupa de un Héroe, de su autor y de la “voz” que los cuenta. *Ficciones*, además de ocuparse de estos tres *personajes* agrega otro “novelista” y otra “voz”: cinco personajes y dos novelas parcialmente idénticas componen esta fábula en segundo grado, esta trama cuya fábula es una copia exacta de la escritura misma que la nombra. El secreto por el que Pierre Menard desapareció su manuscrito no estaba tanto en la imposibilidad cierta de “ser en el siglo veinte un novelista popular del siglo diecisiete” — como insinúa el narrador — cuanto en la terrible alternativa que es ser un novelista de una literatura que ya no puede distinguir (no es capaz) fábulas y tramas o, más aún, ser novelista de una literatura fatalista cuya existencia fabulesca no puede ser otra cosa que una *escritura* — o, casi que lo mismo, una lectura de esta “escrituración”. De allí la ilusión última del novelista: “Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo — por consiguiente, menos interesante — que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard”.¹¹

Ficciones es, pues, una fábula que no solo recorre todo el *Don Quijote* (“recorrido” que, tal como la novela de Pierre Menard, es de algún modo el *Don Quijote*) sino también la *distancia temporal y libresca* (recordemos que las fábulas son regidas por la interpretación causal y cronológica) que hay entrambos. El *Don Quijote* presupone un pasado acontecido, ciertos *hechos*. *Ficciones* más que eventos presupone una literatura o, en el mejor de los casos, una eventualidad ficticia, un acontecer libresco.

5

Ya hemos considerado la fábula (o, como preferimos indicarle, “acción de fabular escrita”, *fabulación*) — sobre la que, por otra parte, ya se ha escrito variado y mucho. Resta considerar algunos aspectos de la (*con*)*fabulación*.

Italo Calvino, describiendo *la literatura* de Jorge Luis Borges, ha realizado una aproximación interesante de este “método (*con*)*fabulatorio*”:

L'ultima grande invenzione d'un genere letterario a cui abbiamo assistito è stata da un maestro dello scrivere breve, Jorge Luis Borges, ed è stata l'invenzione di se stesso come narratore, l'uovo di Colombo che gli impediva, fin verso i quarant'anni, di passare della prosa saggistica alla prosa narrativa. L'idea di Borges è stata di fingere che il libro che voleva scrivere fosse già scritto, scritto da un altro, da un ipotetico autore sconosciuto, un autore d'un'altra lingua, d'un'altra cultura, — e descrivere, riassumere, recensire questo libro ipotetico.¹²

Aquello que Italo Calvino está aquí nombrando es esa indistinción borgeana entre fábula y trama resuelta, además, con una especie de *manierismo* libresco o exceso historiográfico. En otras palabras: ese "último género" que menciona Calvino no es un método para hacer un tipo de literatura sino, más aún, hacer de la literatura (historia de los libros, historiografía) un método cognitivo, perceptivo.¹³ La literatura, en términos de *Ficciones*, no será ya sólo (y en el mejor de los casos) *inventio*, sino asimismo método historiográfico, construcción intencionada del pasado, de la memoria.

En ce qui concerne la fable, il importe peu que le lecteur prenne connaissance d'un événement lui soit communiqué ou directement par l'auteur lui-même, ou à travers le récit d'un personnage, ou encore à l'aide d'allusions marginales. Inversement, seule la présentation des motifs joue un rôle dans le sujet. Un fait divers que l'auteur n'aura pas inventé peut lui servir de fable. le sujet est une construction entièrement artistique.¹⁴

En este sentido es que la (con)fabulación decimos es una fábula que se (con)funde con la trama (*sujet*): *Ficciones* es "une construction entièrement artistique" que se basa sobre otra "construcción artística". Es que la sensación de infinitas posibilidades de vinculación y referencia que sugiere *Ficciones* pareciera al fin y al cabo establecer un fatal determinismo de la escritura: la fábula existe en tanto se expresa como *sujet*, en tanto se materializa como libro. Si una moraleja hay en *Ficciones* es justamente aquella que ex profeso (*con*)funde entre eventos sucedidos, narración escrita y lectura de los mismos. "Le développement de la fable — asegura B. Tomashevsky — est habituellement mené grace à la présence de quelques personnages ou héros liés par de intérêts commus ou par d'autre liens (par exemple de parenté)":¹⁵ es el devenir del mismo Caballero de la Triste Figura — sus "desventuras" — que desarrolla la base de la fábula en *Don Quijote* y tanto el narrador como el escritor-personaje Cide Hamete Benengeli no vienen sino a *acompañar* esta *fabulación*. Distinto es el caso de *Ficciones*, en donde hay una proliferación de personajes (el narrador mismo *es* personaje) y, a pesar de ser Pierre Menard el héroe aparente, en realidad el desarrollo de la fábula está ligado a la compleja relación que se establece entre el narrador

(en cuanto personaje) y Pierre Menard, entre Pierre Menard y el libro denominado *Don Quijote*, entre Pierre Menard y la biografía del escritor Miguel de Cervantes, y también entre el narrador y la desaparecida novela de Pierre Menard.

Si pensamos el desarrollo fabuloso “comme le passage d’une situation à une autre, chaque situation étant caractérisée pour le conflit des intérêts, par la lutte entre les personnages”,¹⁶ entonces *Ficciones* presenta una fábula cuyo desarrollo no puede distinguirse de su trama (*sujet*): no sólo porque Pierre Menard — como decíamos — aparenta ser (*nominalmente*) el Héroe que por *uso* y *funciones* no es (su calidad “heroica” está compartida con el “Quijote”, con “Cervantes” sobre todo, e incluso con el propio “narrador”), sino porque parece impensable un desarrollo fabuloso de argumento puramente libresco o, mejor dicho, *escriturario*, sin que sea el mismo expresión escrita.

(Con)fabular presupone un método, un inventario cultural ya consumado e infinita variedad de clasificaciones:

Dos textos de valor desigual inspiraron la empresa. Uno es aquel fragmento filológico de Novalis — el que lleva el número 2005 en la edición de Dresden — que esboza el tema de la *total* identificación con un autor determinado. Otro es uno de esos libros parasitarios que sitúan a Cristo en un bulevar, a Hamlet en la Cannebière o a don Quijote en Wall Street.¹⁷

Sobre todo, (con)fabular da por sobreentendida una historia literaria cuya *escritura* posibilita eventos tanto como los impide o determina rígidamente: “Componer el Quijote a principios del siglo diecisiete era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del veinte, es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejísimos hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo Quijote”.¹⁸

Fabular — en líneas generales — es establecer (contar, decir) eventos con un ordenamiento que los eventos mismos disponen (causa-efecto, para simplificar), todo ello con independencia de la posible *escritura* u ordenación en forma de trama que esa fábula pueda tener.¹⁹

(Con)fabular, por otro lado, es establecer eventos con un ordenamiento que de algún modo ya se haya vinculado a la trama o, mejor dicho, establecer una fábula cuya ejecución presupone de alguna manera su escritura. En otras palabras: una (con)fabulación es una fábula de fábula, una fábula cuyo argumento será otra fábula y cuya trama — por esta razón — estará ligada, en su disposición y ordenamiento, sea al ordenamiento de la fábula misma o a una heterogeneidad de variantes que se multiplican progresivamente en relación a la repetición de la fábula misma.

La Diferencia entre Menard y Cervantes, es decir, entre *Don Quijote* y *Don Quijote* es, por un lado, biográfica y, por otro, libresco (aunque, en

definitiva, ambas se (con)fundan). Distancia biográfica (enciclopedia), distancia libresco (historia):

Ser en el siglo veinte un novelista popular del siglo diecisiete le pareció una disminución. Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo — por consiguiente, menos interesante — que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de la experiencias de Pierre Menard.²⁰

Para escribir el *Don Quijote* del siglo XVII es necesaria la biografía de Miguel de Cervantes, soldado español en la guerra “contra los moros”, “padre de las letras españolas” en el siglo XX.

Para escribir el *Don Quijote* del siglo XX es necesario una historia de los libros, trescientos años de actividad libresco-literaria.

El *Don Quijote* de Cervantes tiene como argumento a don Quijote y a Cide Hamete Benengeli. El *Don Quijote* de Menard tiene como argumento a *Don Quijote* y a Cervantes. Cervantes presupone la existencia de don Quijote de la Mancha y de Cide Hamete Benengeli; Menard presupone la existencia de ambos y del *Don Quijote* mismo en cuanto libro del siglo XVII; Borges presupone a todos ellos y, además, la existencia de una historia de los libros.²¹ La *distancia* entre ese primer Cervantes y Borges (ambos son, se entiende, nombres, biografías o conjunto de libros) es la diferencia entre fabulación y (con)fabulación.²²

6

Quedan sobre la mesa los dos libros. Trato brevemente de expresar en pocas líneas la *lectura* entrambos.²³

En cuanto al vínculo, podría sostenerse:

“Definiciones”

De manera similar a cómo la distinción entre fábula y trama — según vimos — es útil para establecer disquisiciones de materias y argumentos en la escritura literaria, de manera similar, decía, puede la distinción entre fabulación y (con)fabulación proponer *diferencias* plausibles en ese conjunto — disperso y heterogéneo — que llamamos “literatura argentina del siglo XX”.²⁴

Tales “diferencias” podrían considerarse como definiciones momentáneas o eventuales — sea de autores, escritos, libros, narradores o nombres. En ese sentido, sin embargo, toda generalización es errónea.

Del caso que nos hemos ocupado — brevemente y en particular — proponemos las siguientes *definiciones*:

El Quijote: puede ser a) la biografía de Cervantes [el significado-historia del nombre “Cervantes”], b) un manuscrito español del siglo XVII, c) una novela extraviada de Pierre Menard, escritor francófono preocupado por las lides castellanas, d) el relato biográfico de Pierre Menard, e) una novela del siglo XX que consta de los capítulos 9, 38, y 22 del manuscrito editado en 1605, f) una figura retórica, g) el arquetipo social por excelencia del idioma español.

Cervantes: puede ser a) *El Quijote*, b) la biografía literaria por excelencia del idioma español, c) el relato biográfico de Pierre Menard.

Borges: es a) el relato “Pierre Menard, autor del Quijote”, b) un pseudónimo de Pierre Menard, c) tres capítulos de *El Quijote*, d) una “voz” anónima que insinúa teorías ya escritas acerca del mundo de los libros y sus fábulas.

Narrador: puede ser a) Borges, b) un amigo innostrado de Pierre Menard, c) Pierre Menard mismo que desea ocultar su identidad arrepentido de una obra que le persigue ingratamente, c) un “yo” eventual, *de carta* — como diría Roland Barthes, d) un escritor nacionalista de la lengua española que ideara una argumentación literaria para sostener sus ideas políticas acerca de las fronteras, alcances y deberes del idioma español.

En estos cuatro nombres (y en sus combinaciones) podemos situar a los cuatro personajes principales que articulan esta fábula-(con)fábula, este itinerario escrito que va desde el siglo XVII (aproximado pues ignoramos, por ejemplo, la fecha de nacimiento de Cide Hamete Benegeli) hasta fines del siglo XX, hasta *Ficciones* y el año de la muerte biográfica de Jorge Luis Borges, para ser más exactos.

En cuanto a “lo literario”, podría decirse:

Ocuparse de tramas y fábulas, aceptar (conjeturar al menos) una historia de libros de habla española y argentina, atribuir a ciertos nombres relatos biográficos, considerar la existencia material de personajes y seres una forma de la escritura: he aquí los parámetros básicos sobre *qué es hacer literatura argentina* — sobre uno de los tantos modos posibles, al menos.

Ello implicaría, en definitiva, (1) que no hay posibilidad de sujetos que no sean de alguna manera personajes, si se prefiere, *identidades narrativas*, (2) que toda forma de pasado es una cuestión de escritura, (3) que *literatura* no es una noción que defina una disciplina universitaria argentina sino una manera de entender las percepciones de ese “yo narrativo” mencionado, (4) que, por último, espacio [geografía], idioma, escritura y percepción conforman una unidad móvil y heterogénea [cinematográfica, diría] sólo a partir de la cual puede *hablarse acerca de “qué es hacer literatura argentina”*.

(Con)fabular es el nombre provisorio de una conjetura necesaria a “la literatura argentina del siglo XX”:²⁵ ella presupone que la literatura, en el sentido de historia de la literatura argentina (e incluso “europea” vista por argentinos), ha sido ya escrita, y que todas las ficciones posteriores no

pueden ignorar — so pena de plagio y tediosas repeticiones — tal evento sudamericano.

NOTAS

1 Más que “historias” quizá debiéramos decir *destinos*: el “arte de las letras” como la tarea de imaginar destinos. Definición reducida de “literatura” que llegará incluso hasta comienzos del siglo XX (cfr. por ejemplo J. L. Borges: *Inquisiciones*). En el *Don Quijote* se presume la ceptación de “destinos” como adjetivo (incluso sinónimo) de historia, de “historizar”.

2 Exégesis básica: ¿cómo no inferir desde esta lectura el carácter *absolutamente* democrático del destino en términos cervantinos, es decir, que “Dios ayuda a los malos/ cuando son más que los buenos”?

3 Umberto Eco: *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 1979, p. 102.

4 B. Tomashevsky: *Teorija literatury* (Leningrad, 1925), extraído de T. Todorov: *Théorie de la littérature*, Seuil, Paris, 1965, p. 268.

5 Al menos, quiero decir, a partir del reconocimiento mínimo del así denominado autor como una hipótesis interpretativa — sea respecto del mismo escrito, sea respecto del escrito en relación al “mundo circundante”.

6 Ibidem, p. 268.

7 V. Shklovsky: *Literatura i kinematograf* (Berlín, 1923), extraído de C. Segre: *Structures and Time*, The University of Chicago, 1979, p. 178.

8 Referido por Cesare Segre, op. cit., p. 5.

9 Sorprende todavía hoy que no se haya analizado seriamente en Borges — no obstante la cantidad apabullante de trabajos que lo tienen por sujeto — su divertido y sutil *neopositivismo* (en tanto se entienda esta noción asociada a los trabajos del así llamado “Círculo de Viena”). Como mucho, algunos críticos han reseñado la broma que Borges tomara de los escritores del Círculo de Viena definiendo a la metafísica (en sentido aristotélico-filosófico) como “una rama de la literatura fantástica”. Demostrar que Borges era un *neopositivista* radical y que su idea de “lo literario” y de la escritura de tal situación se desprende, es una tarea no demasiado imposible.

10 “Lectura”, en sentido estricto, no es ya la totalidad del tiempo que ocupa por reloj la lectura lineal de un escrito. “Lectura” es la “composición” de diversas partes de un escrito, no necesariamente leídas de manera lineal y tampoco necesariamente comprensivas de la totalidad del escrito. La “lectura” del *Don Quijote*, por ejemplo, sería aquí *la lectura de esos tres capítulos*.

11 *Ficciones*, op. cit., p. 53.

12 Italo Calvino: *Lezoni americane*, Garzanti, Milano, 1988, p. 57.

13 Porque si “Borges” (nos referimos aquí al nombre de una biografía literaria o, si se prefiere, a una hipótesis interpretativa) algo descubrió fue que la literatura (digamos, escrita por L. Lugones y teorizada por R. Rojas) como tal no podía en Argentina ser sólo un estilo, una forma de la retórica sino algo mucho más básico y elemental: una fundación subjetiva, una genésica creación alfabética de la percepción por medio de la escritura (de modo tal que, por ejemplo, *La fundación mitológica de Buenos Aires* más que una consagración irónica de la geografía republicana puede ser entendido — en tanto escrito — como la confección de una *identidad narrativa*, la erección de un posible “yo” como resultado narrativo). [“Escritura” que, como veremos más adelante, no puede ser más que *literaria*, más que “poética” [si con tal palabra se entiende *El hacedor* de 1960)].

14 B. Tomashevsky, op. cit., p. 269.

15 Ibidem, p. 271

16 Ibidem, p. 273.

17 *Ficciones*, op. cit., p. 51.

18 Ibidem, p. 55.

19 “... la fable apparait comme l'ensemble des motifs dans leur succession chronologique, et de cause à effet; le sujet apparait comme l'ensemble de ces memes motifs, mais selon la succession qu'ils respectent dans l'oeuvre” (B. Tomashevski, op. cit., p. 269). En otras palabras: “On a défini — afirma B. Eikhenbaum — la différence que existe entre la notion de sujet commu un construction et la nation de fable comme un matériaux...” (B. Eikhenbaum: *La théorie de la “méthode formelle”* en T. Todorov, op. cit., p. 55).

20 *Ficciones*, op. cit., p. 53

21 Es en este sentido que antes afirmábamos que el pasado del narrador de *El Quijote* es “acontecimental”, mientras que el de *Ficciones* es “libresco”.

22 “Literatura” son, pues, estos dos libros porque afrontan las consideraciones nominales del de-venir (“libresco” en cuanto a *Don Quijote* [libros, historia y sucesos son unidad primaria], “escritorio” en cuanto a *Ficciones* [escritura, percepción sensible y pasado son una y la misma cosa]): *Don Quijote* es tanto es la historia de la crónica pseudo inédita de un escrito árabe de origen arábigo, *Ficciones* en tanto es la escritura de *Don Quijote* a través del tiempo (o, mejor dicho, la escritura de todo lo que es y ha sido el *Don Quijote* desde 1605 hasta el presente siglo [digamos, Buenos Aires en 1945]).

“Consideraciones nominales el de-venir” porque, en otras palabras, de lo que se trata es de cómo “nombrar” lo sucedido (los eventos del “yo”), de cómo lo sucedido no puede ser otra cosa — en cuanto memoria, recuerdo y olvido a un tiempo — que una *denominación literaria*.

23 “Leer” y “lectura”, entonces, son dos actividades diversas. “Haber leído” es haber leído un libro de la primera a la última página (o, al menos, en ese sentido alegórico). Haber leído es el nombre de la actividad de lectura, su ejercicio.

Establecer una “lectura” es *leer imaginariamente*, es vincular fábulas, personajes, argumentos.

El tiempo de “leer” es el tiempo que se tarda en leer un libro palabra por palabra (tiempo cero de la lectura). El tiempo de lectura no es medible (a partir siempre de ese “tiempo cero”) en estos términos sino en los de una *ficción* en donde las medidas temporales se hallan diversificadas, multiplicadas por la *escritura* — que es, en última instancia, la nombradía y significado de lo acontecido.

24 Hay una fábula que es *tramada* de diversas maneras — podría decirse del *Don Quijote*. Hay una infinita proliferación de tramas y pertenencia a solo una fábula del siglo XVII español es sospechada de reduccionismo — podría decirse, en cambio, de *Ficciones*. Es este, en definitiva, el *ejercicio literario argentino* de estos dos libros. Siempre y cuando por “ejercicio literario argentino” se entienda la creación del pasado, de la memoria y, sobre todo, del olvido por medio de una escritura que no puede ser más que una puesta en perspectiva entre la presencia física de eso que por comodidad llamamos “mundo” o, si se prefiere, República [recordemos que Borges estuvo ciego la mitad de su vida y que, paradójicamente, su *neopositivismo* se acentuó y definió en este período) y la realidad exclusivamente historiográfica o filmica de toda idea de pasado.

25 Tesis interesante defendida por el novelista santafecino Elías Ingaramo en su colección de ensayos *Turbios purgatorios* (Ideacción, Rosario, 1992).