

Por una chismografía literaria

For a literary historiography of gossip

VALDIR OLIVO JUNIOR

Unicentro - Universidade Estadual do Centro-Oeste

Brasil

<https://orcid.org/0000-0001-9620-8081>

volivo@unicentro.br

Recibido: 29/07/2022

Aceptado: 06/10/2022

Resumen. Este artículo busca problematizar las relaciones entre chisme, crítica literaria y canon. Primeramente, busco pensar las relaciones entre literatura y chisme tomando como punto de partida el ensayo «El relato indefendible» (1973) de Edgardo Cozarinsky; se trata aquí de pensar el chisme en la literatura, pero también la literatura como chisme, es decir, como material narrativo y, al mismo tiempo, estrategia narrativa. En segundo lugar, busco reflexionar acerca de las posibles relaciones entre chisme y crítica literaria, a saber, cómo el chisme puede incorporarse a la crítica y, de esa manera, desestabilizar cualquier intención totalizante y homogénea del saber, sea sobre un determinado escritor o un conjunto definido de textos. El texto fundamental para esta segunda etapa es *Borges a contraluz* (1989) de Estela Canto, libro que contempla la doble operación del chisme que busco estudiar aquí, es decir, como procedimiento narrativo y crítico. Por fin, la última etapa de este trabajo consiste en ponderar las implicaciones de tales reflexiones para la idea de canon literario. En ese contexto, la crítica, en lugar de legislar, debe mostrar la condición mesiánica del archivo como potencia desestabilizadora de lecturas y del propio archivo constituido.

Palabras claves: Chisme; crítica; canon; archivo.



Abstract: The aim of this article is to problematize the relations between gossip, literary criticism and canon. First of all, I try to think about the relations between literature and gossip, taking as a starting point the essay «El relato indefendible» (1973) by Edgardo Cozarinsky; from this essay, I aim to think about gossip in literature, but also literature as gossip, that is to say, as narrative material and, at the same time, a narrative strategy. Secondly, I reflect on the possible relations between gossip and literary criticism, I think about how gossip can be incorporated by criticism and, in this way, destabilize any totalizing and homogenizing intention of knowledge, whether about a particular piece of writing or a specific set of texts. The fundamental text for this second stage is *Borges a contraluz* (1989) by Estela Canto, a book that contemplates the double operation of gossip that I aim to study here, that is to say, as a narrative and critical procedure. Finally, the last step of this work consists of considering the implications of such reflections for the idea of a literary canon. In this context, criticism, instead of legislating, must show the messianic condition of the archive as a destabilizing power of readings and of the constituted archive itself.

Keywords: Gossip; criticism; canon; archive.

Edgardo Cozarinsky en su ensayo «El relato indefendible» (1973) afirma que el chisme «impugna esa superficie demasiado accesible que se da en llamar realidad; quebrándola, permite al novelista revelar vínculos insospechados, reordenar los fragmentos que su intervención ha producido en figuras inéditas, elocuentes, veraces» (2005: 25). La descripción de Cozarinsky acerca de las relaciones entre chisme y literatura revela también un «vínculo insospechado» entre el chisme y el problema del archivo. Jacques Derrida nos enseña que el problema del archivo se vincula a una relación antitética entre, por un lado, la preservación y consignación del archivo (archivística) y, por otro, por una pulsión de destrucción del archivo (anarchivística). El trabajo del chisme (y de la literatura), según Cozarinsky, pasa por esa dicotomía de escribir con y contra la tradición literaria. En ese sentido, lo que me interesa aquí es pensar las relaciones entre chisme, literatura y canon. No solamente por lo que correspondería a la preservación y control del archivo (*arkhê*), sino por «una cuestión de porvenir, la cuestión del porvenir mismo, la cuestión de una respuesta, de una

promesa y de una responsabilidad para mañana» (Derrida, 1997: 44). Pues el chisme, entre tantas cosas, es promesa de porvenir y tal promesa subraya la condición siempre fracturada e inestable del archivo. Como el archivo, el chisme es la promesa de una nueva historia, fragmento de relato o anécdota que puede cambiar y recombinar historias previas.

Primo Levi en su artículo sobre el chisme empieza por recordar que «il pettegolezzo è insomma un liquore da versare a piccole dosi in un orecchio, o magari in più d'uno, ma non in troppi, altrimenti cambia nome.»¹ (2016: 966). Es decir, el chisme debe venir siempre en pequeñas dosis, su característica esencial es ser fragmentario. Su naturaleza contiene una promesa doble, es decir, por una parte, la promesa de novedad (palabra que, vale recordar, posee el mismo origen etimológico de «novela») y por otro, la frágil e íntima promesa del secreto («lo dico solo a te: non dire nulla a nessuno»² (2016: 967), nos recuerda Primo Levi). Tal promesa, además, encuentra su base en la perturbación de un orden establecido. Como afirma Cozarinsky en la cita con la cual empecé este párrafo, el chisme es la fractura de un orden predefinido. Para Primo Levi, el chisme tiene la fuerza de la naturaleza humana «chi ha obbedito alla natura trasmettendo un pettegolezzo, prova il sollievo esplosivo che accompagna il soddisfacimento di un bisogno primario»³ (2016: 969). Otra característica fundamental del chisme es, por lo tanto, su transmisión, sin la cual el chisme pierde su sentido y fuerza. La fuerza del chisme está en su capacidad de circulación y en el deseo recóndito de que la promesa del secreto se quiebre, pues, lo que se busca es resquebrajar un orden instituido, algo que solo es posible con su difusión.

Entre las primeras publicaciones de Edgardo Cozarinsky (1939), podemos destacar dos de sus trabajos: *El laberinto de la apariencia* un estudio sobre Henry James, publicado por la editorial Losada en 1964, y su ensayo *El relato indefendible*, sobre el chisme como procedimiento literario. Ambos trabajos son importantes para los pro-

¹ «En fin, el chisme es un licor que se vierte en pequeñas dosis en un oído, o quizás en más de uno, pero no en muchos, de lo contrario cambia de nombre». Traducción mía.

² «Te lo digo solo a ti: no se lo digas a nadie.» Traducción mía.

³ «Quien ha obedecido a la naturaleza transmitiendo un chisme, siente el alivio explosivo que acompaña a la satisfacción de una necesidad primaria.» Traducción mía.

blemas que busco desarrollar en este artículo, pues muchas de las ideas presentes en el libro de 1964 son retomadas por Cozarinsky en el ensayo de 1973, lo que nos muestra que se trata de una preocupación que ya se formulaba previamente. *El relato indefendible* fue uno de los ganadores del «Premio literario La Nación de ensayo», compartido con José Bianco⁴. Los jurados del premio fueron: Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Carmen Gándara, Eduardo Mallea y Leonidas Vedia, con apoyo de Jorge Cruz y Horacio Armani jefes del «Suplemento Literario». Este ensayo es muy relevante no solamente por el premio recibido, sino también por el chisme ser un problema clave en la obra de Cozarinsky. Y, además, fue el dinero recibido en esa ocasión (veinte mil pesos) que financió los pasajes de Cozarinsky a Francia en 1974, iniciando su autoexilio que se prolongaría hasta 1985.

Yo había leído mucho a Henry James, donde los personajes no están tratados directamente sino a partir de lo que otro cuenta de ellos. Y me pareció ver allí algo parecido. Tomé notas, pero no las desarrollé. Cuando lo hice pensé en presentarme al premio *La Nación* de ensayo, porque en ese momento era plata que yo necesitaba. Me parecía una macana total, pero me divertía poner todo un aparato de investigación medio académico, con citas, etc., para hablar del chisme. La segunda parte, donde hablo de Borges, la escribí después, porque Borges formaba parte del jurado del concurso. Ahí dije que la erudición en Borges es una forma de chisme, porque propone la necesidad de leer, detrás de la información, otro texto, no necesariamente más verídico, pero siempre más elocuente, aunque encubierto. Al leer, traducir, falsear, tergiversar, Borges reproduce el proceso de chismorrear. (Cozarinsky, 2005b).

La perspectiva de Cozarinsky desde sus primeras publicaciones como crítico de literatura y cine está centrada en la construcción de las narrativas, es decir, sus textos funcionan como un cuaderno de notas del futuro escritor; por eso su preocupación con los engranajes de la literatura borgiana. La erudición borgiana, como el chismo-

⁴ El resultado fue revelado en octubre de 1973 en homenaje a Soledad, obra juvenil de Bartolomé Mitre publicada en este mismo mes, en el año de 1847.

reero, es la busca por más informaciones que complementen la historia; según Ricardo Piglia (2013) en Borges nos encontramos constantemente con la historia de un lector que persigue obsesivamente nuevas referencias, rastreando nombres, citas, fuentes, etc.:

El registro microscópico de las lecturas también se expande, el lector va de la cita al texto como serie de citas, del texto al volumen como serie de textos, del volumen a la enciclopedia, de la enciclopedia a la biblioteca. Ese espacio fantástico no tiene fin porque supone la imposibilidad de cerrar la lectura, la abrumadora sensación de todo lo que queda por leer. Sin embargo, algo, siempre, en esa serie, falla: una cita que se ha extraviado, una página que se espera encontrar y que está en otro lado. (Piglia, 2013: 27)

Piglia, al igual que Cozarinsky, también busca reflexionar acerca del proceso creativo de Borges. Para Piglia (2013) la erudición cumple la función sintáctica del relato, una erudición performática en el sentido de que su objetivo no es ser verdadera sino mover los engranajes del relato. La lectura de Piglia y la de Cozarinsky se encuentran en el sentido de que la estrategia textual borgiana consiste en leer aquello que se encuentra detrás del «texto» en su sentido más amplio, es decir, constituido de las imbricaciones entre filosofía, crítica y ficción. Es el caso, entre otros, de «El pudor de la historia», ensayo en el cual Borges trata del problema de la historia de la historia, es decir, la reflexión acerca de los bastidores que involucran al historiador y su discurso. Toma como ejemplo el caso del historiador islandés Snorri Sturluson para señalar como acontecimiento histórico más relevante el registro, hecho por Sturluson, de la voz del vencedor y no propiamente su narrativa de la historia de Islandia. En ese contexto, la idea se hace más compleja e interesante, si, por una parte, el chisme trabaja como articulador narrativo, por otra parte, opera como un gesto de lectura e interpretación de discursos. Es decir, podemos leer a Piglia *con* Cozarinsky y Borges y afirmar que el chisme es también una erudición posible o una posible erudición. Es decir, el chisme como un saber insospechado que se encuentra por detrás del texto, en los bastidores de la creación literaria. Cozarinsky sabe que, para Borges, la narrativa, sea literaria o histórica, se basa en las mismas premisas y bases discursivas. Para Borges en «La postulación de la realidad» la narrativa histó-

rica y la literaria se encuentran en un mismo plano; al tratar del problema de la realidad, sin embargo, él no se preocupa por su sentido filosófico, sino su performativo en tanto estrategia textual narrativa. Esta estrategia, para Borges, era muy efectiva entre los clásicos (literarios e históricos). La eficacia de los clásicos en tocar la realidad, nos dice Borges, es su imprecisión: «nuestro vivir es [...] una educación del olvido» (2007b: 255). La idea de una «educación del olvido» dialoga directamente con la figura de Funes, es decir, la literatura solo es posible en tanto que lectura, olvido y reescritura, característica similar a la plasticidad del chisme.

La ‘verdad’, que tanta dignidad confiere a la historia, es apenas la ausencia de contradicción entre las versiones recibidas de un hecho; pero ningún hecho es inmune a la interpretación, ni puede eludir su carácter de función, cuyo valor se modifica según el contexto histórico de cada nueva lectura. El relato ficticio deriva de su condición híbrida, tal vez espuria sin duda saludable, de ser un mero ‘posible’ a tanta distancia de la crónica verídica, cuya autoridad exige una referencialidad irreprochable, como del juego declarado en que el lenguaje poético destieja sus propiedades autotéticas, la ficción insta un ámbito de ‘como si’, donde el lenguaje, precariamente sostenido entre la transparencia perfecta y la opacidad absoluta, descubre en esa vacilación una particular riqueza. (Cozarinsky, 2005a: 16).

Es decir, mientras el discurso histórico posee en su centro la idea de «verdad», la literatura es sin centro, es un juego de espejos deformantes, de vacilación. La literatura, como el chisme, impugna la noción de verdad, la pone en tela de juicio. El chisme genera transformaciones, desvíos:

Pero esas transformaciones que el chisme pone en escena no son solamente las de toda narración al transmitirse. Son, también, las de un mismo relato en el proceso de su formación: lo que Henry James llamó «el notorio, inevitable desvío (...) que la exquisita traición aun de la ejecución más fiel siempre habrá de infligir hasta el plan más maduro». La imposibilidad de «ilustrar» ese plan sin alterarlo aun mínimamente, sin enriquecerlo en el acto mismo de «realizarlo» mediante la escritura, ilustra la economía interna del

hecho narrativo y delata una alucinación del vocabulario estético: lo verdaderamente imposible es aislar las ideas de relato y de transformación, así como es imposible conferir una existencia que no sea fantasmal, meramente retrospectiva, a ese estado anterior: «plan», «proyecto», «idea», sólo concebible porque existe un texto escrito, única materialidad a partir de la cual es posible postular una prehistoria. (Cozarinsky, 2005a: 24).

Para Cozarinsky, el mejor ejemplo para este proceder de lo narrativo estaría en «El jardín de los senderos que se bifurcan». En este cuento de Borges, la conjugación de personajes y anécdotas se ofrece como pura posibilidad, es decir, la virtualidad de lo posible se hace más fuerte que la idea de una elección y de un desenlace cumplidos por el texto; tal condición es también representativa del chisme. El chisme, como fragmento narrativo y desarticular en constante circulación, se ofrece como virtualidad.

Restos de una prehistoria

Significativamente, la palabra «prehistoria» fue la utilizada por Cozarinsky en 2014, cuando le dije que estaba buscando e inventariando sus primeros escritos publicados en revistas porteñas, entre fines de la década de 1950 y principios de 1970. Cordialmente, me pidió que tirara a la basura todas esas publicaciones: «son prehistoria», dijo. Y de hecho lo son, en los términos aquí propuestos por él en 1973. A partir de mis estudios de las primeras publicaciones de Cozarinsky, pude concluir que esos trabajos críticos publicados en revistas como *Sur*, *Primera Plana* y *Panorama* funcionan como el ensayo y el laboratorio creativo de su autoconstrucción como escritor y cineasta, en otras palabras: se trata de un período de formación. Es decir, que lo que aquí se bosqueja es una proposición del chisme como movimiento crítico. La crítica como chismografía literaria sería la indagación de la prehistoria del texto, entendida como la busca de los residuos y dispositivos que atraviesan la composición del texto y también su diseminación; se trata de una *hantologie* de los fantasmas de su proceso creativo. Y, como nos dice Jacques Derrida, tales fantasmas pueden venir tanto del pasado cuanto del futuro: «Lo propio del espectro, si lo hay, es que no se sabe si, (re)apareciendo, da testimonio de un ser vivo pasado o de un ser vivo

futuro, pues el (re)aparecido ya puede marcar el retorno del espectro de un ser vivo prometido.» (Derrida, 1995: 162)

Hay que evocar y hablar con los fantasmas, idea que también está en las bases de la literatura y del cine de Cozarinsky, a lo que él llama necromancia. La primera vez que Cozarinsky aplica la idea de necromancia como concepto literario y cinematográfico es cuando escribe acerca de *De dónde son los cantantes* (1967) de Severo Sarduy, afirma que los personajes de la novela son «fugaces, desencarnados, meras apariencias convocadas para una ceremonia que tiene mucho de necromancia pero que es la operación esencial de toda literatura: nombrar lo ausente para hacerlo presente» (Cozarinsky, 1968:70).

El chisme en parte realidad y en parte especulación, se expande durante el proceso de diseminación de un fragmento discursivo. Con Borges, Piglia y Cozarinsky sabemos que la erudición como chisme o el chisme como erudición es un ejercicio de composición y de lectura que desconoce los límites de géneros y saberes, se construye y se mezcla con la especulación. Esa idea ya está desarrollada en el prólogo de la edición de 1954 de *Historia universal de la infamia* (1935), en el cual Borges afirma que su libro reúne los relatos que «son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias» (2007e: 343). El escritor es aquél que lee mal, distorsiona, mezcla historias y une elementos dispares, creando tensiones que busca sentidos imprevistos. Como nos sugiere el Pierre Menard de Borges, no existe origen, todo el arte es una cadena ininterrumpida de falsificaciones, potencializada por «la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas» (2007d: 538). O aún, en palabras de Gilles Deleuze:

Detrás del hombre verídico está el falsario, el escorpión, y uno no cesa de remitir al otro. El experto en verdad bendice los falsos Vermeer de Van Megeeren precisamente porque el falsario los fabricó de acuerdo con los criterios de ese mismo experto. En síntesis no cabe reducir al falsario a un simple copista, ni a un mentiroso, porque lo falso no es sólo la copia, ya lo era el modelo. ¿No habrá que decir entonces que hasta el artista, hasta Vermeer, hasta Picasso son falsarios, pues hacen un modelo con apariencias, lo que no quitará que el artista siguiente devuelva el modelo a las apariencias

para hacer un nuevo modelo? ¿Dónde acaba la «mala» relación Elmer el falsario-Picasso, dónde comienza la «buena» relación Picasso-Velázquez? Del hombre verídico al artista, larga es la cadena de falsarios. (Deleuze, 1987: 196)

El estudio del chisme en la literatura, entre otras cosas, ayudaría pensar el proceso creativo de los textos a partir de partículas y gérmenes heterogéneos que lo constituyen, pero también a partir de anécdotas, fragmentos de informaciones de orden personal y semillas de relatos desdeñados por la crítica. Cozarinsky insinúa esa perspectiva crítica en algunos sus ensayos y artículos, pero quizás el caso más interesante para la propuesta aquí trazada es la referencia a un suceso ocurrido en 1960 por motivo del premio literario organizado por el grupo Clarín. En *El vicio impune* (2017), Cozarinsky narra, dentro del contexto del anecdotario de los bastidores de los círculos literarios bonaerense, el caso de *Luz era su nombre*, novela que recibió el premio financiado por Clarín. La autora, de nombre totalmente desconocido en el ambiente literario nacional, desapareció poco después de embolsar el valor del premio. Tal desaparición ocasiona la furia de los hermanos Estela y Patrio Canto que se declararon los verdaderos autores de la novela, defraudados por la fugitiva.

Estela Canto revelaría posteriormente que la idea inicial era escribir una novela con elementos susceptibles de gustar a los jurados, «cita Dante para Borges, erotismo para Bioy Casares, exaltación mística para Carmen Gándara, alguna disquisición sobre el destino argentino para Mallea» (Cozarinsky, 2017: 16). Tal declaración muestra que más allá del premio, todo era una especie de experimento que pone en tela de juicio a los concursos literarios. Es decir, más que la calidad parece importar a los jurados ver en los textos sus propios gustos y concepciones acerca de la literatura. El insólito episodio de las crónicas literarias porteñas es mucho más que un caso entretenido, entre otras cosas, nos muestra la literatura y la creación literaria como juego en el sentido agambeniano del concepto, es decir, juego como inversión de la sacralidad, como profanación de la unidad religiosa compuesta por el mito y el rito. Obviamente, no se trata de religión sino de aquello que ocupa su lugar, es decir, de la literatura o de escritores que ocupan el lugar del dogma de la literatura nacional. El juego, para Agamben, es aquello que desarma los dispositivos de poder, haciendo

con que las actividades y objetos considerados serios y sagrados se transformen en juguetes. De esa manera, Estela y Patricio profanan la sacralidad de los nombres de los jurados y también la solemnidad del concurso literario. Ese papel jugado por Estela Canto, en relación a Borges, no empieza obviamente en ese momento, volveré a ello posteriormente. Vale recordar que, en el momento del premio literario, la relación entre Estela y Borges ya no era la misma de décadas antes; el casamiento de Estela había representado un duro golpe para Borges. Otro dato relevante es la proximidad de los hermanos Canto con el comunismo; en el caso de Estela esa relación se establece a mediados de la década de 1950. Sin embargo, escribir bajo un seudónimo para burlar las antipatías de un jurado de derecha, no explica el episodio por sí solo⁵. Otro elemento fundamental aquí es, obviamente, el chisme ya que la verdad de la historia solo se conoce porque alguien rompió el secreto y la diseminó o, mejor dicho, que la sigue diseminando. La potencia del chisme está en su fuerza de diseminación, por ser la satisfacción de ese deseo primario de que nos habla Primo Levi. Un buen chisme posee tanta vigencia como un buen texto literario.

El movimiento crítico consiste en diseminar el chisme, pero también ponerlo en contacto con otros textos y perspectivas, elaborando ideas y conceptos a partir de ficciones y fricciones de materiales heterogéneos: «Hoy la crítica tiene que avanzar en la oscuridad y eso es lo más interesante, tratar de elaborar conceptos a partir de esos choques y no llegar con los conceptos predigeridos. Eso sería lo académico.» (Cozarinsky, 2001: 114).

La concepción de la crítica que opera por choques y no meramente aplicando conceptos abre la posibilidad de que la estructura del chisme sea incorporada al aparato crítico; el efecto producido por el chisme es justamente el del choque en aquel que lo escucha/lee o, de manera general, en el orden que desestabiliza.

El chisme opera como articulador y a la vez desarticulador de textos, discursos, dispositivos y modos hegemónicos de lectura. Diferente de Cozarinsky, que decide incluir a Borges en su ensayo sobre el chisme solamente en su segunda edición, pues

⁵ La hipótesis es aventada por Edgardo Cozarinsky (2017: 16): «¿Por qué no presentarla con sus nombres? Sostuvieron que sus simpatías comunistas los hubieran hecho vetar por un jurado conservador.»

sabía que Borges sería parte del jurado, Estela Canto «escribe» para Borges, para «seducirlo» como jurado. Es decir, el movimiento previo a la escritura de *Luz era su nombre* -más allá del indiscutible talento de los hermanos Canto, sin el cual todo el proyecto estaría perdido- es un movimiento crítico por excelencia, ya que para llegar a las preferencias y los rasgos idiosincráticos de los escritores miembros del jurado, había que conocer muy bien sus textos y personalidades. La indisociable relación entre vida personal e intelectual es otra característica que podemos atribuir al chisme, o por lo menos, al chisme como elemento constitutivo de la crítica literaria. La falsificación seguida de chisme operada por los hermanos Canto es una operación que rompe los límites del libro, haciéndolo indisociable de la realidad, es decir, la novela no termina en el libro impreso, sino en el desenlace proporcionado por el chisme. En esa estructura abarcadora la ficción no se caracteriza como la oposición a determinada comprensión de un sentido predefinido de la realidad, ella exige ser pensada a través de otros términos, la ficción y la realidad se configuran y se reconfiguran entre sí en una relación de indeterminación. El título también es muy relevante en esa dinámica ya que, como sabemos, *stella*, palabra latina para Estela, significa «estrella», pero también porque la palabra «luz» está presente en otro trabajo muy importante de Estela Canto que es *Borges a Contraluz* (1989). La «luz» aquí puede tanto significar el rostro de un Borges que se esconde en las tinieblas, como la propia relación entre Borges y Estela, que lo mira de frente profanando el aura de sacralidad que había sido creada a su alrededor, no solamente por él mismo sino también por la crítica y por sus amigos.

El carácter crítico y contestador de Estela frente a un Borges conservador y encerrado en sí mismo es el embate que proporciona las pocas informaciones que tenemos en profundidad de la vida privada de Borges. Estela es la rendija que permite a Borges buscar en el psicoanálisis la solución para sus problemas y que nos permite vislumbrar la intimidad y personalidad de Borges como un hombre común. Además, cabe subrayar el lugar de Estela como *outsider* en lo que se refiere a los círculos literarios porteños. Aunque supo frecuentar diferentes círculos, en especial el de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo, Estela siempre tuvo una parcela de individualidad que le permitió transitar sin prenderse a códigos sociales específicos. Estela, además, parece cumplir con aquello que nos dice Cozarinsky acerca de la relación entre la mujer y el chisme. Más allá de las etimologías de la palabra chisme

que en diferentes idiomas remiten a la mujer⁶, Cozarinsky recuerda también el término *sage femme* para la bruja y como la palabra *sage* también remite al latín *sagio* (discernir) y el relato histórico y mitológico «saga»: «el relato es el vehículo temible del conocimiento profano. El placer es esa alquimia peligrosa que la mujer administra en cuanto Bruja, que ignora en cuanto Virgen. «(2005a: 22). *Borges a contraluz* cumple esa función, se trata de la profanación⁷ de la imagen de Borges.

Borges a contraluz es quizás uno de los mejores ejemplos de la potencia crítica que el chisme puede tener para la crítica literaria. Se trata de un libro que mezcla, de manera muy creativa y personal, crítica literaria, biografía y chisme. Es el chisme que ocupa el centro del libro y sirve para conectar todas sus partes y distintos géneros. Es decir, para Estela, está claro que es el trauma sexual sufrido por Borges en la adolescencia lo que genera los problemas afectivos en su vida; además, Estela señala que la fragilidad generada por el trauma es aprovechada por la madre de Borges que se afirma como única mujer de su vida y responsable por impulsar su vida de escritor. La revelación del secreto es el centro y el chisme de *Borges a contraluz*.

Borges, como Sarmiento y Mansilla se construye como escritor a partir de su experiencia en el exterior. La familia Borges, consciente o inconscientemente, cumple con el rito de formación del escritor viajero haciendo con que, de hecho, sea de gran importancia para el joven Borges, su *séjour* en Europa entre 1914 e 1921. Sin embargo, es Estela Canto quién nos revela la profundidad de tal experiencia no solamente en el sentido de su formación literaria, sino también como hombre marcado por el trauma que lo acompañaría por casi toda su vida y definiría su carácter. Estela conoce a Borges en agosto de 1944 en casa de Bioy Casares y Silvina Ocampo, poco tiempo después empiezan una relación amorosa y de amistad que va de desde

⁶ Entre otros casos, Cozarinsky se refiere a: *gossip*, en inglés, designa una acepción arcaica a cualquier mujer y también a la transmisora de novedades, otra acepción es la composición literaria con forma libre sobre personas o incidentes sociales. *Potin*, en francés, remite a *potine* calentador portátil que las mujeres llevaban a sus reuniones. (2005: 19)

⁷ Pienso el sentido de profanación también a partir de Giorgio Agamben, quién nos recuerda que «profanar» entre los juristas romanos es opuesto a «consagrar». Mientras *consagrar* remite al pasaje de todo lo que es perteneciente a la esfera del derecho humano para el divino, a través del rito, «profanar» sería, por oposición, restituir al uso de los hombres aquello que es divino. (Agamben, 2005: 97)

los cuarenta y cinco hasta los cincuenta y dos años de Borges. Sin embargo, a pesar de la madurez de Borges, la pareja nunca tuvo relaciones sexuales:

La actitud de Borges hacia el sexo era de terror pánico, como si temiera la revelación que en él podía hallar. Sin embargo, toda su vida fue una lucha por alcanzar esa revelación. No era un hombre convencional, pero sí un prisionero de las convenciones. Anhelaba la libertad por encima de todas las cosas, pero no se atrevía a mirar a la cara esa libertad. (Canto, 1999:15)

Es justamente ese pavor de Borges (y a la vez el deseo de no perder el amor de Estela) que hace con que él busque a un psicoanalista y es a través del psicoanalista⁸, y por su boca, que el secreto es revelado. En Ginebra, cuando tenía entre dieciocho o diecinueve años, Jorge Borges preguntó a su hijo si había estado alguna vez con una mujer, ante la respuesta negativa, se pontificó a solucionar el «problema» llevándolo a una iniciación forzada con una prostituta. Llegado a la casa donde ocurriría el acto sexual, «Georgie» (apodo de JLB en la familia) piensa que la mujer elegida ya había tenido relaciones con su padre previamente:

Si esa mujer estaba dispuesta a acostarse con él era porque había tenido *ya* relaciones sexuales con su padre. Esta clase de favor íntimo –aunque se trate de una prostituta– no puede pedírsele a nadie con quien no se tenga contactos íntimos. Su razonamiento fue lógico y preciso; tal vez no haya sido cierto, pero fue lo que él creyó. Él no tenía ninguna duda al respecto. (Canto, 1999: 115)

Lo que terminó de suceder fue que entre ellos no hubo acto íntimo y el sentimiento de fracaso de Borges ya en esa ocasión es agravado, pues sus padres lo consideran enfermo (impotente) y hacen de ello un problema familiar. De ahí viene la siguiente conclusión de Estela Canto:

⁸ El psicoanalista consultado por Borges fue Cohen-Miller que anteriormente había analizado a su amigo el escritor Manuel Peyrou.

Hay que dejar algo en claro: no fue doña Leonor quien castró a su hijo. Quien lo hizo fue su padre. Pero ella aprovechó las debilidades de Georgie y lo hizo desdichado como ser humano. A fin de cuentas, él nunca habría podido ser el Jorge Luis Borges que conoce el mundo sin la rudeza, la crueldad, la devoción, la atención total, la inquebrantable sed de poder de su madre. (1999: 120).

Para Estela Canto tal episodio de la vida de Borges marca su existencia y también su literatura. La clave central de su lectura se basa en la idea de un Borges atado en sí mismo y que construye muros y barreras a su alrededor, exilado en su soledad. El viaje iniciático de Borges, en lugar de propiciar la aventura prometida, se transforma, más bien, en estagnación en sí mismo. Sin embargo, define el gesto por excelencia de su labor: leer fuera de contexto. La posición que Borges ocupa desde entonces es la de quién lee/escribe desde afuera, aislado y exiliado. «El escritor argentino y la tradición» es, esencialmente, un manifiesto a una literatura que se construye a partir de un punto de vista extemporáneo. No en vano, Borges equipara la tradición argentina con la judía y la irlandesa. Ambas tradiciones del exilio, que se encuentran en las orillas, lejos de los centros dominadores. Tradiciones que se construyen como devenir y no a partir de fórmulas predefinidas, es decir, que permiten leer fuera de contexto. La tradición en Borges es la no-tradición, se constituye como un proceso interminable de construcción. Al escribir acerca de los judíos dice, citando Thorstein Veblen, «actúan dentro de esa cultura y al mismo tiempo no se sienten atados a ella por una devoción especial; ‘por eso –dice- a un judío siempre le será más fácil que a un occidental no judío innovar en la cultura occidental’» (Borges, 2007a: 323). Es decir, si hay una característica que define la literatura (y no solamente argentina) es su «reticencia» (Borges, 2007a: 321) y su condición exilada. Tal condición que la literatura (entendida como gestos de lectura y de escritura) asume, proporciona una mirada de extrañamiento en relación a su contexto; ella se abre al extraño o al intruso que puede a cualquier momento desestabilizar su construcción y, de esa manera, se encuentra abierta a su propia destrucción: «la literatura - nos dice Borges- es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin.» (Borges, 2007c, p. 239). Es decir, la potencia de la literatura está en la destrucción de la literatura: «Él

se puso de pie, miró hacia la ventana que no veía e hizo algunas consideraciones sobre «la patria». Repitió: «¿Qué es la patria? Unos nombres, algunos lugares que ya no existen...» (Canto, 1999: 281)

Estela Canto toca el centro del problema, es decir, ¿cómo leer a Borges después de la revelación del secreto? Su libro busca respuestas a esa pregunta, ella reflexiona sobre algunos de sus relatos, pero también sobre su carácter, a partir de esa clave. Es en ese sentido que el chisme opera desplazamientos, agrega y disuelve ideas y conceptos, su trabajo depende de la diseminación de gérmenes y fragmentos de narrativas y esa diseminación genera, en mayor o menor medida, un rearmar del archivo que se pensaba estable. Como lo he desarrollado anteriormente el chisme se caracteriza por una «mesianicidad espectral» (Derrida, 1997: 44); *Borges a contraluz* nos muestra en la práctica tal condición del archivo como porvenir, pues revela nuevas informaciones que pueden resignificar todo el archivo borgiano. Es eso lo que hace Estela Canto al leer a Borges desde una perspectiva íntima e intimista. A partir de su relación íntima con Borges y de ese «saber insospechado»⁹ que tal relación proporciona, Estela reorganiza y redefine el canon borgiano, creando lo que podríamos denominar una «chismografía literaria». El chisme revela la condición mesiánica del archivo como potencia desestabilizadora de lecturas y del propio archivo constituido, al comentar *Freud's Moses: Judaism Terminable and Interminable* (1993), Derrida afirma:

El libro de Yerushalmi, incluido su monólogo ficticio, pertenece en adelante al corpus de Freud (y de Moisés, etc.) cuyo nombre también porta. El hecho de que este corpus y este nombre sigan siendo asimismo espectrales quizá constituya, en efecto, una estructura general de todo archivo. Incorporándose el saber que se desarrolla respecto a él, el archivo aumenta, engrosa, gana en auctoritas. Pero pierde al mismo tiempo la autoridad absoluta y meta-textual a la que podría aspirar. Nunca se lo podrá objetivar sin resto. El archivero produce archivo, y es por esto por lo que el archivo no se cierra jamás. Se abre desde el porvenir. (Derrida, 1997: 74)

⁹ Sobre el cual escribo al inicio de este texto.

Es con Freud, desplazando el psicoanálisis y transformándolo en teoría del archivo que Derrida puede encontrar las perturbaciones del/en el archivo entre la archivística y la an archivística. Tanto para Freud de *Moisés y la religión monoteísta* como para Derrida, un elemento primordial del archivo es el desplazamiento y, en consecuencia, su deformación. El archivo nace de la necesidad de trasportabilidad y conservación de la tradición, pero siempre involucrando pérdidas, cortes, deformaciones, etc¹⁰. De igual manera que los libros de Yerushalmi forman parte del archivo freudiano, el libro de Estela Canto es parte del archivo borgiano, pero también todas las páginas perdidas, historias y anécdotas que puedan surgir referentes a Borges.

La condición mesiánica del archivo¹¹ implica no solamente que el archivo no sea conocido inicialmente, sino también que no pueda ser conocido debido a su imprevisibilidad. Una característica fundamental del chisme es su condición provisional, su porvenir (l'avenir) como puerta abierta hacia el futuro. Es una promesa de ficción o de realidad, pero también una promesa de secreto, pues el chisme es el archivo escondido que se revela *cum grano salis*. Tal secreto es también una promesa subvertir el archivo y el orden dominante.

El problema desarrollado hasta aquí sobre el chisme es también el problema del canon o, por lo menos, del canon entendido como conjunto cerrado y estable de textos. El chisme es la promesa de destabilización de la literatura como sistema o, por lo menos, como sistema autotético. No hay acervo constituido de las nacionalidades, como no existe la literatura nacional, sino procesos de lecturas y lecturas posibles de las literaturas. Incluso porque, desde Walter Benjamin, sabemos que pensar la literatura hoy es pensar su relación con otras artes y sus diferentes formatos,

¹⁰ La relación entre Cozarinsky y Derrida, incluido el problema del archivo, lo desarrollo en mi tesis *Excerpta Cozarinsky* (2015) disponible en: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/134799/334234.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

¹¹ Derrida insiste que la palabra correcta es «messianique» y no «messianisme». Esa diferencia se explicaría quizás por cierto estatismo y resignación presentes en el término mesianismo. Es decir, no se trata de esperar que el archivo se modifique por si solo o desistir de cualquier intento de sistematizar una lectura, pero justo lo contrario. Se trata de un significar-en-movimiento, es decir, ir en busca del archivo, de las brechas, de los fragmentos, de aquello que se perdió o que se considera perdido, sin olvidar que cualquier lectura que se piense como única y verdadera estará desde siempre condenada al fracaso.

como la oralidad, aun poco valorizada en los manuales de enseñanza y por la crítica. El chisme es, a la vez, un arte combinatorio y un «juego de percepciones fragmentadas» (Cozarinsky, 2005a: 30), tal condición de los procesos de creación-lectura no deberían surgir jerarquías nuevas, sino un campo de relaciones posibles.

Conclusión

En este trabajo busqué señalar un camino posible para pensar algunas relaciones entre chisme, literatura, crítica literaria y sus consecuencias para pensar el canon. Tomando como punto de partida las reflexiones sobre el chisme hechas por Edgardo Cozarinsky y relacionándolas al problema del archivo conforme descrito por Derrida, llegué a la conclusión de que el chisme nos muestra la condición porvenir del archivo ya que muestra la posibilidad de que aparezcan nuevas informaciones e historias que lancen nuevas luces sobre textos y autores. La operatividad de tal condición mesiánica del chisme se muestra en el libro *Borges a contraluz* de Estela Canto. La revelación del secreto íntimo de Borges permite a Estela leer los textos y la vida de Borges a partir de una perspectiva nueva. Tal perspectiva nos muestra a un Borges más humano, rehén de costumbres patriarcales y retrógradas que definirían su carácter y literatura. Es en ese sentido que este trabajo, más que presentar conclusiones, intenta señalar un camino para las potencialidades de la chismografía como una crítica literaria posible.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Borges, Jorge Luis (2007a). «El escritor argentino y la tradición». Tomo 1. *Obras Completas* [1923-1985]. Buenos Aires: Emecé, pp. 316-324..
- (2007b). «La postulación de la realidad». Tomo 1. *Obras Completas* [1923-1985]. Buenos Aires: Emecé, pp. 253-258.
- (2007c). «La supersticiosa ética del lector». Tomo 1. *Obras Completas* [1923-1985]. Buenos Aires: Emecé, pp. 236-239.
- (2007d). «Pierre Menard, autor del Quijote». Tomo 1. *Obras Completas* [1923-1985]. Buenos Aires: Emecé, pp. 530-538.
- (2007e). «Prólogo a la edición de 1954». Tomo 1. *Obras Completas* [1923-1985]. Buenos Aires: Emecé, pp. 343-344.
- Canto, Estela (1999). *Borges a contraluz*. Buenos Aires: Espasa.
- Cozarinsky, Edgardo (2005a). *Museo del chisme*. Buenos Aires: Emecé.
- (2005b). *El que tiene sed* [en línea]. Página 12, Buenos Aires. Entrevista concedida a María Moreno. 15 mayo 2005. Disponibilidad: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2238-2005-05-16.html>>. Fecha de consulta: 04 jun. 2022.
- (1968). «Un espacio verbal llamado Cuba». *Revista Sur* 312, pp. 70-71.
- (1977). «El relato indefendible». *Revista Espiral* 3, pp. 09-41.
- Deleuze, Gilles (1987). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- Derrida, Jacques (1995). *Espectros de Marx*. Madrid: Editorial Trotta.
- (1997). *Mal de archivo*. Valladolid: Trotta.
- Levi, Primo (2016). *Opere complete*. Bologna: Einaudi.
- Piglia, Ricardo (2013). *El último lector*. Buenos Aires: Anagrama.