

TUTORIAL PARA REMOVER UNA MARCA DE AGUA
Sobre la poesía de Borges en los noventa

Matías Moscardi
Universidad Nacional de Mar del Plata
Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas Argentina
moscardimatias@gmail.com

Resumen:

En el presente artículo analizo, en poemas puntuales de Fabián Casas, Pedro Mairal, Daniel Durand y Marcelo Díaz, los rastros de la poesía de Borges y los intentos sucesivos por retomarla de manera impropia, a partir de distintas operatorias. También focalizo, paralelamente, en algunas intervenciones relevantes de la crítica del período, como el dossier del *Diario de poesía* sobre la figura de Borges poeta; un dossier sobre la poesía de Alberto Girri, incluido en la revista *18 Whiskys*, en el que se menciona a Borges; y el libro *El arte del olvido*, de Nicolás Rosa, que directamente contiene un capítulo entero dedicado al autor. La pregunta que sirve como conductora a este artículo es la siguiente: ¿es posible una expropiación de la poesía de Borges en la década de los noventa? ¿Cómo retornar a Borges sin sonar borgeano? El desarrollo argumentativo del artículo procura sostener y explicar la dificultad que implica esta expropiación en ese momento histórico, a la vez que analizar los casos en donde se ensayan alternativas posibles para volver a Borges sin caer en Borges durante la década los noventa.

Palabras clave: poesía argentina de los noventa; la poesía de Borges; expropiación; crítica literaria.

TUTORIAL TO REMOVE A WATERMARK
On Borges' poetry in the nineties

Abstract:

In this article I analyze, in specific poems by Fabián Casas, Pedro Mairal, Daniel Durand and Marcelo Díaz, the traces of Borges poetry and the successive attempts to retake it improperly, based on different operations. I also focus, in parallel, on some relevant critical interventions of the period, such as the dossier of the *Diario de poesía* on the figure of Borges poet; a dossier on the poetry of Alberto Girri, included in the magazine *18 Whiskys*, in which Borges is mentioned; and the book *El arte del olvido*, by Nicolás Rosa, which directly contains an entire chapter dedicated to the author. The question that guides this article is the following: is it possible to expropriate Borges' poetry in the 1990s? How to return to Borges without sounding like Borges? The argumentative development of the article seeks to sustain and explain the difficulty that this expropriation implies at that historical moment, while at the same time analyzing the cases where possible alternatives are tested to return to Borges without falling into Borges during the nineties.

Keywords: Argentine poetry of the nineties; Borges poetry; expropriation; Literary criticism.

Fecha de recepción: 10/ 06/ 2023

Fecha de aceptación: 28/ 06/ 2023



Voy a empezar por un poema de Fabián Casas:

Cancha rayada

Caminamos, con mi viejo, por la playa de estacionamiento.
Es un día de calor sofocante,
y en el asfalto recalentado
vemos la sombra de un pájaro negro
que vuela en círculos,
como un satélite de nuestra desgracia.
Una multitud victoriosa, a nuestras espaldas,
ruge todavía en la cancha.
Acabamos de perder el campeonato.
La cabina del auto es un horno a leña;
los asientos queman y el sol que pega
en el vidrio enceguece.
Pero no importa, como dos bonzos
dispuestos a inmolarsse,
nos sentamos y enciendo el motor:
Fabián Casas y su padre
van en coche al muere.

(1996: 23)

El último verso de este poema, incluido en *El salmón*, libro publicado en 1996, es una alusión directa al famoso poema de Borges “El general Quiroga va en coche al muere” que aparece en *Luna de enfrente*. Borges ha sido llevado, por efecto de la transmigración poética, a un espacio en principio refractario a su universo: la cancha de fútbol. El poema de Borges narra la emboscada a Facundo Quiroga el 16 de febrero de 1835, en el paraje cordobés de Barranca Yaco. La situación histórica es reemplazada, en el poema de Casas, por una tragedia en clave personal: San Lorenzo pierde el campeonato en la apertura de 1994 y el poema narra la escena en la que Fabián Casas y su padre abandonan la cancha después de haber sido espectadores de la derrota de su equipo de fútbol. Esta operación sería la más obvia: cambiar a Borges de lugar, llevarlo a otro terreno, ponerlo en otro escenario, alterar las circunstancias, aplicar el filtro de otra clave política y social, etcétera. Sin embargo, no es este el movimiento más importante del poema de Casas. Porque cuando leemos a Borges ahí, citado literalmente, esa expresión, sin alteraciones, es escuchada ya no con la ecualización de un lunfardo estilizado y anacrónico sino con la naturalidad de una mera expresión coloquial. Tal es así que la referencia a Borges en ese verso de Casas puede pasar perfectamente desapercibida. La expresión “van en coche al muere” se funde de manera camaleónica con el resto del poema, sin levantar la sospecha de un



contraste tonal, como sí sucede en otro poema de Casas, de nombre “Oda”, incluido en el libro *Oda* de 2003, que dice así:

De noche, la luna se refleja
en la vías y las luces de señalización
parecen brasas de cigarrillo.

No viene el tren del Oeste.
No vibran las paredes de la casa
donde vivimos el eterno retorno
de los ciclos del amor.

(Qué estarás haciendo a esta hora,
andina y dulce Rita
de junco y capulí.
Mientras me asfixia el cansancio
y los tranquilizantes flotan
como flojo cognac
dentro de mí).

(2003: 21)

Estos últimos versos están entre paréntesis y algo suena completamente extraño en ellos, empezando por la rima asonante de “capulí” con “mí”. Hay algo demasiado refinado para el estilo de Casas y en enfático contraste con los versos anteriores, “No viene el tren del Oeste./ No vibran las paredes de la casa”. De hecho, basta con dejarse llevar por la intuición y googlear un poco para dar con el poema “Idilio muerto”, de César Vallejo, un poema de *Los heraldos negros*.

La comparación entre estos dos ejemplos permite distinguir algo de lo que quiero explicar. La operatoria es la misma en los dos poemas: Casas lo hace todo el tiempo, es un experto en la transmigración de los versos. Pero en el caso de Borges, sucede que el verso se acopla como una nota armónica en la escala tonal del poema, mientras que estos versos de Vallejo, al contrario, suenan por fuera de la escala. Llegamos a esos versos y el oído inmediatamente detecta que provienen de otro lado, no importa si sabemos o no de dónde, queda claro que ahí hay algo discordante, deliberadamente desafinado.

En cambio, lo que sucede en “Cancha rayada” con el verso de Borges es otra cosa. Casas encuentra, en la partitura borgeana, un pasaje mínimo con un doble atributo: para el lector de Borges, es absolutamente reconocible y para el no lector de Borges es absolutamente



imperceptible. Si hubiera elegido, del mismo poema de Borges, otros versos como “El coche se hamacaba rezongando la altura”, por ejemplo, o “Ir en coche al muere ¡Qué cosa más oronda!” (Borges 1996: 61), comprobamos rápidamente que no podrían instalarse en el poema con la misma naturalidad, con el mismo disimulo.

Casas encuentra acá algo netamente contemporáneo en este poema de Borges pero que, sin embargo, en Borges, aparece articulado de manera exactamente inversa, como una expresión del lunfardo afín a la escena decimonónica que el poema narra. Si el registro de Borges, en ese poema, busca un apego a la fonética criollista –como cuando dice, en el mismo poema, “Cuatro tapaos con pinta de muerte en la negrura”– en Casas –aunque el verso no pierda su densidad histórica– su música parece ser otra, más disimulada en una lengua que podríamos llamar “coloquial” o que al menos busca cierta llanura y procura esquivar cualquier tipo de estridencias. Donde antes había estilización y hasta cierta artificiosidad, ahora, de pronto, el verso se ha transformado alquímicamente en una frase que alguien podría decirle a su padre después de que su equipo de fútbol perdió un campeonato.

Este brevísimo caso permite pensar un modo –o un modelo posible– de relación con el Borges poeta que empieza a asomar tímida y cautelosamente en los noventa. En esa recuperación, Casas hace escuchar un Borges poeta contemporáneo. Todo parece ser una cuestión de subrayado, de saber por dónde cortar la tela. Porque en el movimiento de Casas es sumamente importante la referencia –quiero decir: es importante que el verso reenvíe a Borges– y a la vez también es importante, por no decir fundamental, que ese verso de Borges pueda aparecer ahí sin alterar –como sí lo hacía el de Vallejo– la eculización del poema. Esa misma operatoria de Casas es replicable: podemos ir a buscar, como en un juego, otros versos de Borges que podrían acoplarse a la poética de Casas o de otros poetas.

A su vez, hacer entrar a Borges poeta en un poema de los noventa parecería ser, en principio, o bien una difícil hazaña de malabarismo poético –que Casas logra de manera magistral– o bien la caída en una continuación epigonal de la poesía de Borges. Pero ¿por qué un poema “al estilo Borges” sencillamente sonaría mal en los noventa?

No estoy inventando este prejuicio. Pongo un ejemplo muy concreto para argumentar esto que digo. En el verano del año 1990, aparece un dossier del *Diario de poesía* dedicado a Borges poeta. Prestemos atención a cómo se lo presenta en el marco de una de las publicaciones sobre poesía más importantes de la Argentina en este período. Leemos en el texto de tapa:



Si hay consenso acerca de que Borges dotó de una marca de agua todo lo escrito en prosa en la Argentina en los últimos, digamos, treinta, cuarenta años, no está igualmente aceptado el valor de su poesía. Establecerlo sería una tarea ardua y pretenciosa; en cambio, es interesante recopilar sus puntos de vista sobre su poesía y la de otros (*Diario de poesía* N° 17: 1).

Este fragmento está tomado de un texto de Aulicino incluido en el dossier, aunque en la tapa no lleva firma. Quiero repasar la cita bien despacio. Veamos la primera parte: “Si hay consenso acerca de que Borges dotó de una marca de agua todo lo escrito en prosa en la Argentina en los últimos, digamos, treinta, cuarenta años”. Dejemos la condicional suspendida ahí. Voy a Google y pongo “marca de agua”. Me aparece esta definición:

Una marca de agua es un mensaje (normalmente un logo, sello o firma) superpuesto a una imagen, con una gran dosis de transparencia. Así, resulta posible visualizar su presencia sin interrumpir o impedir la visión de la imagen a la que protege.

Y luego esta otra:

La marca de agua es el proceso de superponer un logo o un texto sobre un documento o un archivo de imagen y es un proceso importante en cuanto a la protección de los derechos de autor y a la comercialización de obras digitales.

La definición se vuelve risible si pensamos en toda la parafernalia alrededor del proceso legal que suscitó el engordamiento del Aleph. Pero más allá del chiste, “marca de agua” define muy bien una relación de la poética de Borges consigo misma y para con los otros, como si algo celoso, en la escritura de Borges, en su estilo, delatara siempre su lugar de origen, incluso aunque ostente “una gran dosis de transparencia”, en palabras de Google; como si cualquier mínima cita, referencia, guiño o alusión a la obra de Borges imprimiera sobre un texto otro – sobre nuestro propio texto– el cartel “BORGES.COM” en letras mayúsculas. La marca de agua – lo saben muy bien los diseñadores– es una cosa muy molesta: para poder trabajar libremente con una imagen que tiene impresa una marca de agua primero hay que tomarse el trabajo de borrarla.

Volvamos ahora a la frase de Aulicino: “Si hay consenso acerca de que Borges dotó de una marca de agua todo lo escrito en prosa en la Argentina en los últimos, digamos, treinta, cuarenta años”. Pasada ahora por el tamiz de estas definiciones, la frase podría leerse de otra manera:



como una imposibilidad –poética, pero también crítica y cultural– de expropiación de Borges, la imposibilidad de decir “laberinto” sin que aparezca un cartel gigante de “BORGES.COM” sobreimpreso en esa u otras palabras.

Pasemos ahora a la segunda parte de la frase: “no está igualmente aceptado el valor de su poesía. Establecerlo sería una tarea ardua y pretenciosa”. Notemos, primero, el tono borgeano: “establecerlo sería una tarea ardua y pretenciosa”. Como les había adelantado, no inventé nada: el dossier sobre Borges poeta publicado en *Diario de poesía* el verano de 1990 parte del prejuicio de que el valor de la poesía de Borges no está del todo claro. Sin embargo, podríamos leer esta segunda parte de la frase con el mismo filtro con el que leíamos la primera, para captar ahí el arribo de una conclusión: que la tarea del porvenir será remover, precisamente, esa marca de agua; y que la zona de la obra de Borges que se predispone mejor para llevar a cabo esa tarea es su poesía; o mejor dicho: que esa tarea, la de remover la marca de agua de Borges de la escritura de Borges, será una tarea de poetas.

De hecho, y a pesar de esta presentación poco auspiciosa de la poesía de Borges en el *Diario de poesía*, el dossier termina siendo elogioso. Hay, sobre todo, un texto, de Daniel García Helder, en el que se traiciona el anuncio de tapa y se aborda explícitamente la cuestión del valor de la poesía de Borges. Helder no teme decir que los mejores versos de Borges no parecen de Borges sino de Rubén Darío; que la poesía de Borges está minada de “versos eyectables” (García Helder 1990: 15) que, sacados de contexto, ganan una fuerza que en su contexto original no tienen; ni que Borges es demasiado aristocrático, no sabe decir “mierda”. Quiero decir: Helder deja bien en claro las razones que fundan una parte de ese prejuicio que aparece cuando se tiene en consideración la poesía de Borges separada del resto de su obra. Pero a la vez, después de los palazos, lo rescata. Helder termina diciendo que Borges es elocuente, que su elocuencia es la clave fundamental de su poesía. Y aún más, termina con esta predicción:

Contrariamente a los agoreros que pretenden que por todos estos factores el futuro no va a acoger sus versos, pienso yo que Borges va a perdurar y llegará a ser considerado uno de los mejores artífices de lo que el verso castellano –por no decir, casi exclusivamente, el endecasílabo– mejor sabe hacer (García Helder 1990: 15).

Entonces lo que habría que preguntarse es: ¿qué significa que la poesía de Borges vaya a perdurar? Lo cual implica también preguntarse lo contrario: ¿qué significa que un poeta sea “un poeta olvidado”? ¿Qué designa específicamente esa condición de “olvidado” para su poesía?



Quisiera volver al año 1990 para responder. Ese año, como ya dije, aparece este dossier sobre Borges poeta en el *Diario de poesía*, un dossier muy importante si consideramos que el *Diario de poesía*, entre más de cincuenta dossiers, nunca hace un dossier sobre Gelman, por ejemplo. En este dossier, se dice que la poesía de Borges tiene un montón de problemas que la vuelven complicada a la hora de asumirla como herencia para seguir escribiendo poesía en esa dirección; pero a la vez se dice también que la poesía de Borges perdurará.

Casualmente, en el primer número de la revista *18 whiskys*, ese mismo año, aparece otro dossier, que podría leerse en contrapunto o como respuesta al dossier de Borges poeta: me refiero a un “especial sobre Girri”. Ahí Darío Rojo trae a colación una frase de Borges sobre Girri que aparece entre comillas pero sin atribución de autoría: es decir, Rojo cita a Borges sin nombrarlo. La cita a la que me refiero es una declaración de Borges sobre la poesía de Girri: “ese poeta que se olvida a medida que se lo lee” (Rojo 1990: 7). No habría que apresurarse a entender esta sentencia lapidaria como una valoración negativa. En un poema de *El otro, el mismo*, llamado “A un poeta menor de la antología” Borges se pregunta: “¿Y habrá suerte mejor que la ceniza/ de que está hecho el olvido?” (1996b: 249). De hecho, si sobrevolamos su obra poética, encontraremos que el olvido es siempre un acontecimiento bienvenido y bienhechor. Veamos algunos versos ejemplares: “lo preserva el olvido, que es el modo más pobre del misterio.” (*Cuaderno de San Martín*, “Barrio Norte”, 1996: 94); “el olvido, que anula o modifica el pasado.” (*El otro, el mismo*, “Otro poema de los dones”, 1996b: 315); “el olvido/ es una de las formas de la memoria, su vago sótano,/ la otra cara secreta de la moneda.” (*Elogio de la sombra*, “Un lector”, 1996b: 394); o este otro, de título “Un poeta menor”, que parece una frase de Charly García o un epigrama de Marcial: “La meta es el olvido/ Yo he llegado antes.” (*La rosa profunda*, “Un poeta menor”, 1996c: 90).

Por otro lado, si analizamos detenidamente la frase sobre Girri, suena lógico que tengamos que ejercer el olvido a medida que leemos, tanto sea a Girri como a cualquier otro poeta. De lo contrario, ¿cómo pasar de un verso al siguiente, de una palabra a la otra sin olvidar lo que vamos dejando atrás? Dicho de otro modo: todo acto de lectura implicaría su complementario y consecuente acto de deslectura. La deslectura y la lectura no son, bajo ningún aspecto, opuestos. Me atrevería a decir lo contrario: la deslectura funda la posibilidad de leer. Funes, el memorioso, así como no podía pensar –porque pensar es “olvidar diferencias” dice el narrador (1996: 490)– tampoco podría leer, dado que leer es, también, olvidar a medida que se



lee. Borges no dice que Girri es un poeta olvidable sino algo muy distinto: que a Girri se lo olvida *a medida que se lo lee*. Me pregunto si eso no significa, quizás, leerlo con la mayor atención y no leer ya para recordar sino leer, a secas.

Que en un texto sobre Girri el nombre de Borges esté elidido de una cita entre comillas en donde se habla precisamente del olvido de Girri no deja de ser un gesto borgeano. A su vez, la cita sobre Girri es el combustible que pone a funcionar la máquina de lectura. Eso que a Borges le parece olvidable –en el caso de que efectivamente lo fuera–, lo descartado como basura en la lectura de Borges, será recuperado por la *18 Whiskys* en un clásico gesto de reciclaje punk.

No es en absoluto casual que, en el siguiente número de la revista, que sale en 1993, aparezcan los primeros fragmentos de *Segovia*, de Daniel Durand, entre los cuales leemos estos versos:

Estaba escribiendo todo esto cuando
Me tocó el timbre.
Era Walt Whitman, y le dije:
tomátela de acá, vieja, no quiero hacer pactos con vos
Y no me importa toda la leña que cortaste. No me sirve.
No me importa que te hayas metido en un supermercado
delante de tus emputecidos alumnos.
En este Abasto no hay lugar
Para las alabanzas.
Volvé a la tumba padre!
Mandanos, eso sí, la carne que no usaste.

(Durand 1993: 41)

Incluso si Durand leyó a Whitman en inglés, es difícil no pensar acá en Borges. Están carajeando a uno de los poetas que Borges traduce y admira. La operatoria es incluso más compleja. Primero tenemos que recordar que el segundo número de la *18 Whiskys* tiene una foto de William Carlos Williams en la tapa. Ya había empezado a caldearse la idea de una poesía objetivista en la Argentina basada en las enseñanzas de Ezra Pound. Pero paradójicamente, el primero en mencionar la poesía de Ezra Pound en la Argentina fue Borges. En su libro *Discusión*, de 1932, Borges menciona su nombre al pasar, en una enumeración, que aparece en el ensayo “Nota sobre Walt Whitman”. Ya hacia 1967, le dedica poco más de una página en su *Introducción a la literatura norteamericana*, en colaboración con Esther Zemborain. Ahí, se dice que el



“imagismo” estaba “destinado a purificar la poesía de todo lo sentimental y retórico”. Con respecto a los *Cantos* de Pound se agrega: “la obra es de difícil o imposible lectura. Pound encierra ternuras imprevisibles y, a veces, reminiscencias de Whitman” (1997: 1021). Notemos que las dos veces que Borges menciona a Pound lo hace en relación a Whitman. Pound es completamente ilegible para Borges, salvo que le apliquemos el filtro de Whitman. Ahora bien, de esto se deduce que, para leer a Pound directamente, primero hay que matar simbólicamente a Whitman, que es lo que ocurre acá en este poema de Durand. En todo caso, Pound es la carne que Borges no usó, la carne podrida, *olvidada* afuera de la heladera. Girri también brotaba, germinaba, de la fermentación de ese olvido borgeano.

Esto lo dice muy bien Nicolás Rosa: “Escribir hoy sobre Borges significa escribir con Borges”, dice Nicolás Rosa. “El problema es saber qué parte le corresponde a cada uno.” (2004: 141). Y sigue así:

Nadie puede escribirlo todo puesto que todo no puede ser escrito. Nadie puede leerlo todo puesto que todo no puede ser leído. Incertidumbre y olvido pueblan los fantasmas de la lectura. (...) El objeto Borges se ha convertido en un objeto excesivamente *potente* –acá habría que subrayar la palabra “excesivamente”–, en un artefacto semafórico que marca los caminos, las vías, los derroteros, las fronteras y los límites de las zonas literarias. La herencia textual borgeana es una marca indeleble, como una marca de fábrica y todavía no se nos ha permitido esa traslación, esa transferencia, en el sentido mercantil pero también psicoanalítico del término, propia de los linajes textuales: asentarse sobre la marca para borrarla, convertir la propiedad privada, privadísima, en bienes mostrencos (2004: 142-143).

Estoy citando a Nicolás Rosa por varias razones. Una de ellas es que este libro, *El arte del olvido*, fue publicado por primera vez en 1990. La otra es porque, oh casualidad, se habla de la escritura de Borges como ¡una marca indeleble! una marca cuya expropiación todavía –en 1990– no es ni siquiera pensable. Y en este punto habría que volver al poema de Fabián Casas para reconsiderar cómo es que hace posible eso que antes no parecía posible: remover la marca de agua, expropiar finalmente a Borges.

Veamos otros dos casos. Por ejemplo, este poema tomado del volumen 2 de los *Pornosonetos* de Pedro Mairal publicados por la editorial Vox en 2005:

nadie rebaje a pálida insolencia
esta declaración de la maestría



de dios que con magnífica ironía
me dio a la vez tu culo y la abstinencia
tu doble claridad mi penitencia
tus simétricas formas y alegría
me funden y confunden vida mía
me niegan el envión piden licencia
tus órbitas gemelas no me acechan
no quieren que les cante no me estrechan
no hay nadie en los poemas de catulo
no hay nada en la palabra poderosa
no hay rosas en las letras de la rosa
ni en la palabra culo está tu culo

(2005: 19)

Hay dos poemas de Borges articulados acá. Uno es el comienzo del “Poema de los dones”

Nadie rebaje a lágrima o reproche
esta declaración de la maestría
de Dios, que con magnífica ironía
me dio a la vez los libros y la noche.

(1996b: 187)

El otro es el comienzo de “El Golem”:

Si (como el griego afirma en el Cratilo)
el nombre es arquetipo de la cosa,
en las letras de rosa está la rosa
y todo el Nilo en la palabra Nilo.

(1996b: 263)

Mairal trabaja sobre la forma del soneto pero le agrega algo que el pudor borgeano mantenía a prudente distancia: el cuerpo, el sexo, el erotismo. En este sentido, ejecuta un aforismo netamente borgeano: “La memoria, esa forma del olvido/ Que retiene el formato, no el sentido”. El efecto es, por supuesto, humorístico, sobre todo si recordamos estos poemas de Borges mientras leemos el poema de Mairal; aunque también funciona, como en Casas, más allá de la referencia.

Hay que notar que Mairal cambia la lógica de las rimas sobre todo en los versos finales: de “Cratilo” con “Nilo” pasa a “Catulo” con “culo”. Lo importante es que mantiene las rimas



centrales: “palabras poderosas” y “rosas” siguen la sintonía de “la cosa” y “la rosa”. Es más: “palabras poderosas”, precisamente por mantener la rima con el poema de Borges, parece referirse a esas dos palabras: cosas, rosas. Esas son, en definitiva, “las palabras poderosas”, que dicho sea de paso adquieren su poder de su mismo vacío.

Otro detalle: Mairal no dice “en las letras de rosa no hay rosas” sino “*ya no hay rosas*”. De lo cual se infiere que, en algún momento, hubo rosas. Por eso, no se trata tanto de decir lo contrario a Borges. De hecho, al admitir que en la palabra culo no hay ningún culo, los pornosonetos se revelan, de pronto, como un puro acto retórico, desligado del cuerpo que nombran. “Ya no hay rosas” no habla de ninguna postura filosófica contraria sino del efecto del paso del tiempo sobre ese verso. Es casi una consecuencia histórica: “en la palabra rosa ya no hay rosas” habla, en todo caso, de un déficit económico que marca en rojo la columna del haber: *ya no hay*.

Otra vez es importante que Borges aparezca a la vez con un sonido reconocible –el sonido del endecasílabo– pero que a su vez se puede escuchar de otra manera. Y esto es lo que permite, en todo caso, la expropiación: que algo de esa condición “privadísima”, como la nombraba tempranamente Nicolas Rosa (parece un chiste), empiece a menguar, es decir, a pudrirse, es decir: a volverse abono en forma de olvido. Eso que todavía no era posible en 1990 empieza lentamente a aparecer. Como cuando Marcelo Díaz, en su libro sobre Mauro Laspada, el rústico jugador de fútbol de Olimpo de Bahía Blanca, escribe:

El Pelado Laspada sueña que es Maradona
y cuando despierta no sabe
si es el Pelado Laspada soñando ser Maradona
o si es Maradona que flashea
ser el Pelado Laspada.

(2010: 76)

Todos recordarán el sueño de la mariposa que aparece en la *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Bioy y Silvina Ocampo. “Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu.” (2001: 158) Ni siquiera importa si el texto es o no de Borges –y mucho menos que corresponda o no a su poesía–. Importa, en cambio, que remita a Borges sin ser de Borges –nada más borgeano que este equívoco–.



Marcelo Díaz, como Casas, pone a funcionar a Borges en relación al fútbol. Es como si conectaran a Borges con una suerte de “inconcebible borgeano” ¿no? De este modo accedemos a una especie de Borges expandido o Borges reloaded. Mairal lo hacía con la palabra “culo”, Helder con la palabra “mierda”. Marcelo Díaz hace lo propio con la palabra “flashear”. Acá está la clave, porque esa palabra viene también a decir algo sobre la experiencia de lectura de Borges en tanto experiencia de lo contemporáneo.

Por otro lado, la poesía argentina logra lo que un buen analista aspiraría a hacer con algún paciente angustiado o depresivo: que podamos reírnos de la poesía de Borges. Que quede claro que no estoy diciendo “burlarnos” de la poesía de Borges sino reírnos, es decir, alcanzar la expropiación, el borramiento de su “privada, privadísima” marca de agua por interdicto de la comedia, que es la vía casi exclusiva de disolución del síntoma neurótico.

En los tres casos que vimos –Casas, Mairal, Díaz– es pensable la expropiación de Borges poeta. Quiero decir: otras versiones de Borges parecen posibles a partir de acá. Un Borges punk, un Borges porno, un Borges futbolero, un Borges objetivista, un Borges flashero...

Como sea, lo cierto es que una cosa impensable en 1990 –la dificultad de borrar la marca de agua BORGES.COM de la escritura de Borges o lo que equivale a decir: la dificultad de pensar el lenguaje borgeano por fuera de su condición “privada, privadísima”– se vuelve concebible con el paso del tiempo. Si hay un olvido de Borges poeta, habría que entenderlo, entonces, en estos términos de Nicolás Rosa:

A medida que leo-escribo, olvido; a esa fugacidad la hemos llamado deslectura, aquello que produce el texto desleído. El olvido-necesario, el olvido-bálsamo, el olvido protector. Aquello que le faltó a Funes. Eso se llama palimpsesto: al escribir borramos la escritura del otro, de los otros, la cancelamos, pero al mismo tiempo la inscribimos en nuestra propia escritura (2004: 152).

Si alguien del futuro hubiera viajado al año 1990 y les hubiera anticipado a Nicolás Rosa o a Jorge Aulicino que en el porvenir habría hasta una banda de rock llamada Cuentos borgeanos estoy seguro que ese improbable viajero del tiempo correría la misma suerte que en todas las películas: sería tenido por loco, nadie daría, por esa extravagante profecía cumplida, ni el más mínimo crédito.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis (1996). *Obras Completas I*, Buenos Aires, Emecé.
- . (1996b). *Obras Completas II*, Buenos Aires, Emecé.
- . (1996c). *Obras Completas III*, Buenos Aires, Emecé.
- . (1997). *Obras completas en colaboración*, Buenos Aires, Emecé.
- Casas, Fabián (2003). *Oda*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.
- . (1996). *El salmón*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- Chuang Tzu (2001). "Sueño de la mariposa". Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Diario de poesía*, N°17. Buenos Aires, Verano de 1990.
- Díaz, Marcelo (2010). *Es lo que hay*, Bahía Blanca, 17grises.
- Durand, Daniel (1993). "Segovia (fragmentos)". *18 Whiskys*, N°3, Buenos Aires, 1993.
- García Helder, Daniel (1990). "La música de las ideas". *Diario de poesía*, N°17. Buenos Aires, Verano de 1990.
- Mairal, Pedro (2005). *Pornosonetos. Vol II*, Bahía Blanca, Vox.
- Rojo, Darío (1990). "Un androide que sueña con ovejas eléctricas". *18 Whiskys*, N°1 Buenos Aires, 1990. pp. 6-9.

