

Parodia, extremación y degradación: Alberto Laiseca, lector de Borges

[José Agustín Conde De Boeck](#)

CONICET - Universidad Nacional de Tucumán, Argentina

Introducción

Una cierta relación de ambigua continuidad que puede establecerse entre el “realismo delirante” de Alberto Laiseca y la obra de Jorge Luis Borges ha sido señalada ocasionalmente por algunos críticos (cfr. Huelgo; Bergara en Rapacioli). Entre ellos, Graciela Montaldo ha incluido a Laiseca entre una serie de autores de los años ochenta (César Aira, Copi, Daniel Guebel) que serían iniciadores de una poética a la que podría interpretarse como “contra-borgeana” (si es que se trata de *una sola* poética y no de un sistema plural). Este “contra-borgeanismo” daría lugar a una literatura donde, por medio de recursos como la parodia, la hipérbole (1) y la inversión, así como la remisión experimental y humorística a saberes “bajos”, neutralizaría los “altos” saberes intelectuales que dan forma a la narrativa de Borges. Ahora bien, postularemos que la denominación de “contra-borgeanismo” o “anti-borgeanismo” resulta inexacta como constructor teórico para dar cuenta de una obra como la de Alberto Laiseca. El “realismo delirante”, tal como lo llama Laiseca, - y su centro en *Los sorias* (1998), la gran novela del autor - podría leerse - tanto a causa de su extravagante sistema de referencias como de su gran extensión (más de mil trescientas páginas) - como un intento de postular lo que Tabarovsky, hablando de Copi, denomina “literatura post-borgeana” (41-42). Situada no ya en una relación de ambigüedad con la figura fantasmática y opresiva de Borges en relación a la tradición literaria argentina, sino en una zona extraña donde el rechazo a lo borgeano se opera como una destitución y, en algún punto, como una voluntad megalómana de reemplazo: la gran literatura después de Borges. A través de una inversión del minimalismo y una parodia de la puesta en escena de los saberes de la “alta cultura” propios del autor de *Ficciones*, la obra de Laiseca se presenta como una experiencia liminar de la literatura nacional: no ya el conflicto implícito representado por las poéticas de Fogwill, Puig, Lamborghini, Sánchez, Aira o Libertella, sino más bien una refundación literaria donde la oposición, descentralizada, pierde su dimensión de tabú y pasa a integrarse como una mera referencia burlesca.

En este trabajo analizaremos algunas estrategias discursivas a través de las cuales Alberto Laiseca reescribe paródicamente algunas de las líneas fundamentales de la literatura borgeana, y también el modo en que, para su recepción en el campo literario argentino, la comparación con Borges ha constituido una instancia de canonización de su “realismo delirante”. Utilizaremos para ello el concepto de “mala lectura” de Harold Bloom, noción sumamente difundida en el ámbito de la Literatura Comparada, que permite establecer las complejas relaciones de influencia y reescritura que se establecen entre la figura opresiva y paternal de un autor-precursor ya legítimo en el medio

literario, como lo es Borges, y un autor “efebo” (según la terminología de Bloom) que, como Laiseca, busca descubrir su propia originalidad y autonomía.

Por empezar, con *Los sorias* - según Ricardo Piglia “la mejor novela escrita en la Argentina desde *Los siete locos*” (7) – Laiseca escribe la “novela total” que el genio borgeano no abordó. El propio Laiseca, en su relato “Gracias, Chanchúbelo”, menciona la asignatura pendiente del autor de *El Aleph* y aborda así el motivo obsesivo de la gran novela atonal. Y al mismo tiempo refrenda la distinción que hemos realizado anteriormente entre la “poética de la ruina”, propia de Borges, y la “poética del monumento” laisequeana (2): “Es una pena que Borges no haya escrito la novela de Almotásim y se haya limitado (en un cuento) a comentar la novela que nunca existió.” (*Cuentos* 224)

Para Bloom una de las formas en que puede relacionarse un autor con sus precursores es la que denomina “purgación”: el escritor intenta superar a su precursor procurando no recorrer los mismos caminos que éste. Laiseca coloca como centro de todo su proyecto creador el género que representa todo lo que la literatura borgeana no es: la gran novela, digresiva, teratológica y barroca. De este modo, puede decirse que la instancia fundamental de canonización de Laiseca se centra en un canon de la novela argentina, el cual (tal como deja implícito Piglia en el prólogo a *Los sorias* a través del recurso de la omisión) excluye a Borges. Así, el paradigma Arlt-Laiseca configuraría un arco canónico alternativo a la centralidad borgeana en la medida en que pone el eje de la canonicidad en el género de la novela. Sin embargo, en otro sentido, puede decirse que la relación de Laiseca con la figura de Borges actualiza la categoría bloomeana de la *téssera*: el completamiento. Laiseca escribe la novela que le falta a Borges (aunque es completamente contraborgeana). En un gesto homólogo, Martín Caparrós intenta otro tanto, pero con una novela más epigonalmente borgeana, aunque *La Historia* (1999) es mucho más que una mera reescritura borgeana. Caparrós intenta escribir el texto completo que “El informe de Brodie” presenta en fragmento; Laiseca intenta extremar a Borges escribiendo la *Enciclopedia de Tlön*. La *téssera* es también completamiento por antítesis o por parodia. Laiseca es a Borges lo que Don Quijote al Amadís de Gaula. Es la versión extrema y degradada de un universo de remisiones culturales que, por saturación, acaba por colapsar al alcanzar su masa crítica.

A su vez, las otras categorías de “mala lectura” propuestas por Harold Bloom pueden encontrarse en diversos niveles en la relación Laiseca-Borges. Así, la relación de *clinamen*, o corrección, determina que Laiseca busque corregir a Borges desde un cierto vitalismo. Laiseca tuerce el camino donde Borges debería haberlo hecho: “A Borges me parece que le faltó experiencia, le faltó vivir. Quizá por ello no se dedicó a la novela, aunque creo que su cuento “El acercamiento a Almotásim” es su novela no escrita.” (Laiseca en Mazzuco 5)

En la reciente presentación de la tercera edición de *Los sorias* (Simurg, 2014), Hernán Bergara, especialista en la obra de Laiseca, afirmó:

Sospecho que la salida de Borges es la entrada en *Los sorias*; que un límite de la obra de Borges es la obra de Laiseca: una novela que cultiva la exageración tiene que ser un posible límite de unos cuentos que cultivaron la reducción del verbo hacia el átomo gramatical. (Rapacioli)

1. El anti-borgeanismo y la tradición

No sería errado afirmar que el anti-borgeanismo ha llegado a convertirse en una tradición de la literatura argentina. Desde los años veinte hasta la actualidad, cada generación ha establecido una suerte de defensa psicológica, como diría Harold Bloom, frente al dominante influjo borgeano. Ya en su clásico opúsculo titulado *El juicio de los parricidas* (1956), Rodríguez Monegal afirma que la posición frente a Borges tuvo, desde la época de sus primeros poemarios, dos facciones enfrentadas: “el borgismo y el antiborgismo” (sic.) (58).

La consagración de nuevos próceres literarios ha sido la herramienta por excelencia para conjurar la centralidad de Borges. Sin embargo, este procedimiento no sólo ha sido usual entre los autores pertenecientes a vertientes literarias opuestas (como lo eran el movimiento boedista en las décadas del veinte y del treinta, o bien la generación de *Contorno* a partir de los años cincuenta). Muchos han sido los autores que, afines a las concepciones literarias de Borges, han practicado formas específicas de oposición. Este procedimiento ha sido constante en la historia de la literatura argentina y parece responder a esa forma de “mala lectura” que Bloom denomina “demonización”: un escritor evade el influjo opresivo del autor-padre remitiéndose para ello, aunque ilusoriamente, a los precursores de éste, a la fuente originaria de donde el padre habría obtenido su fuerza; el autor busca beber de la misma fuente para neutralizar la paternidad del precursor y quedar igualado a éste. Como en la literatura argentina los precursores de Borges son esencialmente extranjeros, las letras nacionales quedan imposibilitadas de ofrecer un precursor del autor de *El Aleph* capaz de ocupar su lugar en la literatura nacional. Cancelada la vía de contrarrestar a Borges por medio de sus precursores, desde la década del cincuenta, diferentes sectores del campo literario aspiraron a erigir nuevos próceres: así, por ejemplo, la generación contornista, por ejemplo, buscó una alternativa a la influencia borgeana en Roberto Arlt; en los años sesenta autores como Cortázar o Castillo reivindican la influencia de Marechal; a comienzos de los setenta, la generación de la revista *Litoral* (Germán García, Luis Gusmán, Osvaldo Lamborghini), hacen lo propio, aunque bajo una mirada psicoanalítica y semiológica, con las figuras de Macedonio Fernández (quien sería leído como el precursor secreto de Borges y cuyo culto llegaría a autores como Ricardo Piglia, Héctor Libertella o Luis Chitarroni) y la figura disruptiva e inclasificable de Witold Gombrowicz. Análogos procedimientos dieron forma a la reivindicación de Di Benedetto y de J.L. Ortiz, y ya en los ochenta, se erigieron sucesivos cultos (Manuel Puig, Osvaldo Lamborghini, Juan José Saer, César Aira, Fogwill, Héctor Libertella, Sergio Chejfec) con los cuales se procuró construir un sistema de figuras rectoras alternativas al predominio de Borges o, en todo caso, sintetizadoras de la dicotomía Borges/Arlt.

Por su parte, autores como Aira, Saer y Piglia han evadido a Borges por medio de la desviación hacia la oposición de éste con Arlt, y realizaron obras donde, desde diferentes perspectivas: el fantástico intelectual de Borges queda neutralizado por la tematización metacrítica de la antítesis Arlt/Borges, así como por una actitud de culto y homenaje hacia dos figuras – Macedonio y Gombrowicz - que impugnan la primacía del autor de *El Aleph* (Piglia); la desviación hacia una

narrativa demorada e impresionista, en oposición al minimalismo borgeano, tomada de un canon alternativo que lee a Onetti, Di Benedetto y Juan L. Ortiz desde Faulkner y Proust (Saer); la identificación unilateral con la “alta literatura” es reemplazada por una literatura híbrida que problematiza las potencialidades de los géneros “bajos” y cuestiona la posibilidad misma de la literatura, situándose en una serie de líneas inauguradas por Pizarnik, Lamborghini, Copi y Puig, y que en sus primeras obras busca competir con los grandes temas borgeanos de la temática gaucha, el ambiente oriental y el relato europeísta (Aira).

Otras zonas del campo literario neutralizan la omnipresencia borgeana con la confección de un canon vanguardista y experimental donde, invirtiendo el clasicismo narrativo de Borges, quedan alineados autores que constituyen una línea que va de Arturo Cancela, Macedonio Fernández, Oliverio Girondo, Leopoldo Marechal, Juan Filloy y Julio Cortázar a Néstor Sánchez, Héctor Libertella, Osvaldo y Leónidas Lamborghini, Luis Chitarroni. Todos estos autores poseen en su obra y en su biografía implicancias anti-borgeanas (Macedonio, la fuerza de impugnación anti-borgeana con que se emblemizó su obra en los setenta, Marechal con su experimentalismo novelístico y su ideología peronista, etc.). Vemos cómo, tanto desde la reivindicación del realismo como de la tradición vanguardista, gran parte del campo literario argentino ha compartido, desde la época de emergencia de Borges, la tendencia a evadir una misma ansiedad de la influencia.

Las tensiones del campo literario argentino posterior a Borges podrían resumirse en esta frase de Josefina Ludmer: “Borges se nos impone no sólo como el *Orbis Tertius* o el imperio que él mismo imaginó, sino como el canon mismo (¿Cómo salir de Borges? 289).

Damián Tabarovsky, que coloca a Lamborghini, Puig, Fogwill, Saer y Sánchez dentro de una literatura entendida como “juego de guerra antiborgeano” (41), ubica a Copi en un estadio ulterior del conflicto. Ya no se trata de literatura anti-borgeana, sino de literatura post-borgeana:

[...] la literatura de Copi no carga contra la de Borges, sino que simplemente (como si fuera simple) se sitúa en un después, en otro territorio [...] Borges leído a través de Copi: un escritor kitsch. Porque la cultura universal así descrita es kitsch, remanida, carente de novedad [...] (42)

Ahora bien, este distanciamiento implicado en el prefijo “post” no implica una ausencia de conflicto con Borges, sino una forma diferente de abordarlo. Tabarovsky niega que Copi, que escribió toda su obra en Francia y en francés, sea meramente una versión extremada de la noción borgeana de que el escritor argentino debe escribir con la apertura de un escritor occidental (“se tomó tan en serio la idea borgeana [...] que se pasó directamente al francés” [40]). Y, sin embargo, es inevitable notar que esa extremación funciona igualmente, pero no como un acatamiento hiperdesarrollado, sino como una degradación (“Borges leído a través de Copi: un escritor kitsch”). Y es precisamente esta extremación degradada la que consideramos un elemento central en lo que podría percibirse como un “efecto Laiseca”: un efecto de recepción, actitud de culto y

canonización donde Laiseca, con su obra groseramente hiperbólica, viene a ser como una suerte de “gran broma” frente al sistema borgeano de valores. Pero no se trata del humor “serio” que Tabarovsky denuncia como rasgo propio de la literatura académica de las últimas décadas (“la convicción de que el humor es algo serio” 13), no se trata del mero ludicismo literario autocomplaciente, sino de una broma salvaje y diletante. Porque si algo caracteriza al post-borgeanismo de Laiseca es una forma de “plebeyismo” violento (una herencia arltiana), de genialidad vitalista que, como dice Foucault para describir a Nietzsche, posee:

[...] una rugosidad, una rusticidad, una exterioridad, una especie de naturaleza montaraz que le permite, con un movimiento de hombros y sin que esto sea en modo alguno ridículo, decir con una fuerza que no puede evitar: “¡Vamos!, todo eso son pamplinas...” (*Droit* 67-68).

Así es Borges leído a través de Laiseca: un escritor gris.

2. Cuestión de gerundios

Una de las primeras instancias de mitificación de Laiseca en el campo literario proviene de una anécdota, seguramente apócrifa aunque completamente funcional en sus alcances simbólicos: Borges, consultado en su opinión acerca de *Matando enanos a garrotazos* (1982), del entonces novel y casi desconocido Laiseca, afirma que jamás leería un libro que tuviera un gerundio en su título. Cierta normativa estilística y castiza del buen gusto de la lengua ha conferido una “mala fama” al gerundio, frente al cual se prefieren perífrasis y circunloquios que lo eviten. El rechazo de Borges, sea verdadero o apócrifo, es muestra clara de cómo la canonización de lo que sería un supuesto genio laisequeano es paralela a una oposición necesaria con la figura de Borges. Comienzan los ochenta y las nuevas generaciones literarias buscan nuevos modos de relacionarse con el paternalismo borgeano, lejanas al parricidio ideológico del contornismo (por lo demás, más volcado hacia la tipificación social de *Sur* que hacia Borges en particular) y, a su vez, continuador de algunos de los principios literarios cosmopolitas y universalistas formulados en “El escritor argentino y la tradición” (“nuestra tradición es el universo”): el retorno a los géneros “bajos” (policial, ciencia ficción, aventuras) y la aparición de novelas exóticas y “raras” en los ochenta (Kurlat Ares 60) forman parte de esta continuidad del borgeanismo y configuran la zona donde la crítica enmarcó inicialmente a Laiseca.

Laiseca, el autor que Borges no puede leer. Su voluntad puede interpretarse como una imposibilidad, como una forma simbólica de ceguera generacional (3). La literatura que está fuera del radar canónico del sistema Borges-Bioy, pero que no es lo opuesto al fantástico intelectual (como lo puede ser el realismo comprometido de los anti-borgeanos contornistas), sino la extremación y la degradación de sus principios. Y, al mismo tiempo, se trata de un regreso al desafío borgeano de hacer una literatura argentina de alcance universal, absorbiendo los proyectos de la gran novela vanguardista (Macedonio, Filloy, Marechal, Cortázar), del mejor

surrealismo argentino (Wilcock, Pizarnik, Aira), del alegorismo político más transgresor y disruptivo (Oswaldo Lamborghini, Copi, Perlongher) e incluso del malditismo más extravagante (Raúl Barón Biza, Jacobo Fijman, Marcelo Fox). De este modo, y a través de todo este sistema de filtraciones, Laiseca construye con su realismo delirante una suerte de regreso teratológico y absoluto a los puntos más arriesgados de Arlt - la "mala escritura", ese complejo sistema de representaciones compensatorias y expresionistas cuyo centro puede encontrarse en los delirios del Astrólogo y, finalmente, esa obsesiva fenomenología de la aparición del mal que Masotta adjudica a Arlt (53) - y, a su vez, se postula como legatario de una tradición de genialidad para cuya encarnación absoluta no puede dejar postularse como una alternativa y, en última instancia, como una neutralización por reabsorción del proyecto creador borgeano.

En 1988, años después del comentario irónico de Borges acerca del gerundio de *Matando enanos a garrotazos*, Laiseca elaboró una respuesta. Publicó un relato titulado "Indudablemente, horriblemente, ferozmente", en cuya nota introductoria declara implícitamente "enemigo" a Borges y propone una narración de hermético humor negro centrada completamente en el recurso de la "mala escritura", proliferante en aberraciones voluntarias de la gramática castellana. Aunque esta estrategia transgresora no representa plenamente la trayectoria estilística que seguirá el realismo delirante, el recurso laisequeano de llevar al extremo los vicios señalados por Borges es una muestra de la relación que el autor de *Los sorias* elige mantener con el sistema hegemónico de la alta cultura. Laiseca, como Oswaldo Lamborghini, parece proponer una ley: la neutralización de todo sistema discursivo de representación, la inversión de sus efectos de poder, requiere de dos atributos, a saber, la desmesura y la indecencia.

Muestra de esta relación ambigua con Borges puede encontrarse en el capítulo 37 de *El jardín de las máquinas parlantes* (1993), titulado "Póngase contento, señor Borges" (434-445). En esta novela, centrada en las guerras invisibles mantenidas entre diferentes esoteristas y en las criaturas mágicas que utilizan como armas, Borges aparece como un personaje asediado por un ejército de "chichis" invisibles que lo siguen a todas partes y lo tienen hechizado. Constantemente le susurran al oído, sin que Borges llegue a ser conciente de ello, y le transmiten malas influencias, obsesiones destructivas e ideas complacientes. De este modo, Laiseca construye una imagen crítica de Borges, donde denuncia ciertas debilidades del autor en su vejez, adjudicándoselas al influjo mágico de múltiples criaturas enviadas por enemigos. Así, el Borges de Laiseca padece una obsesión por ganar el premio Nobel, un superficial rechazo a Goethe y una simpatía frívola hacia los juegos de palabras cultos y vacíos. Por ejemplo, en la novela se condena la célebre sentencia humorística de Borges según la cual no le gusta Goethe porque lo leyó, y con esto rebate, como en un tiro por elevación, el comentario irónico que aquél hiciera sobre *Matando enanos a garrotazos*.

3. Laiseca, un mesías para Shanghai

Como otras tantas figuras de culto emblemáticas durante los años ochenta y noventa (Lamborghini, Copi, Puig, Aira, Fogwill, Libertella), el particular efecto de recepción de Laiseca participa de una fuerte corriente, representada principalmente por una joven generación de post-

dictadura (4), cuya relación hacia la figura de Borges podría denominarse “contra-borgeana” (para usar el término de Graciela Montaldo [105]).

Hay que comenzar aclarando que la década del ochenta fue testigo, en el campo literario argentino, de una serie de tensiones sustentadas, fundamentalmente, en una cierta voluntad parricida frente a la literatura comprometida y politizada de la generación anterior: estimulados por el creciente ingreso de la estética post-estructuralista en Argentina, una joven generación de autores, especialmente nucleada en torno a la revista *Babel* (1988-1991) (y, anteriormente al llamado grupo “Shanghai”) se posicionó en contra de la “ilusión mimética” del realismo literario, en contra de la tematización ideológica, en contra del “narrativismo”, en contra de las facilidades del realismo mágico latinoamericano y, en general, en contra de lo que Martín Caparrós, en un texto programático de su generación, denominó “literatura Roger Rabbit” (43-45). Ahora bien, esta generación, identificada con una concepción experimentalista, metaliteraria y cosmopolita (casi anglófila) de la literatura, decididamente construida a partir de una suerte de afectación dandy y postmoderna, se oponía a una generación anterior que, como argumenta Drucaroff (130), durante la dictadura (sea por la censura, sea por el exilio), había perdido la oportunidad de posicionarse en los lugares privilegiados que les correspondían dentro del campo literario. Los babelistas no disputaron el lugar de los grandes e “intocables” autores desaparecidos (como Walsh o Conti), ni con los grandes críticos y académicos de la generación anterior, en la medida en que estos resultaban útiles contactos para sus estrategias de legitimación. Como afirma Drucaroff, los babelistas buscaron construir “enemigos” que no representaran un peligro, pero que reunieran los atributos de la literatura “plana” contra la cual buscaban construir su literatura experimentalista. Así lo hicieron, por ejemplo, con Osvaldo Soriano o con Enrique Medina. El primero representaba la literatura ingenua de ventas, el otro el llano realismo. Ahora bien, más allá de esto, era evidente que si era el realismo comprometido lo que *Babel* quería invertir y neutralizar, la actitud hacia Borges constituía un problema radical. La reedición en las páginas de *Babel* de “El escritor argentino y la tradición” de Borges implica un particular manifiesto de “desnacionalización” con el cual estos autores construyen su literatura: exotismo, experimentalismo, tecnicismo, complejidad en el signifiante, etc. Además, Borges había sido, sin duda, un emblema para el post-estructuralismo. Sin embargo, era evidente que las figuras “marginales” que ellos mismos buscaban reivindicar como ejemplos de transgresión y disrupción a nivel metaliterario, como paradigmas de una literatura de registros múltiples, ajena a la dicotomía entre alta y baja literatura, correspondían también a un cierto tipo de contra-borgeanismo. Un canon que se construía, fundamentalmente, sobre las figuras de Lamborghini, Copi, Puig y Aira no podía resignarse a la complacencia del borgeanismo, tan caro al academicismo humanístico, paradigma de un clasicismo literario, de un “buen gusto” estilístico, de una escritura de “línea clara” y de forma circular; pero, fundamentalmente, un canon apoyado en estas literaturas no podía resignarse a la mayor complacencia derivada del sistema borgeano: la idea de una literatura como alta cultura, la literatura como efecto moderado, sin riesgos.

Esta ambigüedad (continuidad y discontinuidad de lo borgeano) dará lugar, entonces, a un fenómeno doble: por un lado, *Babel* construye un canon literario cuyo eje de valoración es

“contra-borgeano”, pero, a su vez, cuyos intereses parten de una disputa con los grandes temas del autor de *El Aleph*: una suerte de borgeanismo extremado (pensemos en las primeras novelas de Guebel, como *Arnulfo* o *La perla del emperador*, o incluso en los efectos de esta extremación en obras ya posteriores al período de *Babel*, como *La Historia* de Martín Caparrós).

Así, desde un comienzo, la remisión a Borges es constante en las obras de estos autores: Chitarroni y Feiling heredan de Borges, en buena medida, un cierto estilo ensayístico y anglófilo (pensemos en las *Siluetas* del primero, que fusiona la tendencia borgeana al prólogo perfecto y al apócrifo literario); Aira (padre del culto a Lamborghini) y Guebel, desde sus primeras obras, plantean una batalla evidente contra el predominio estilístico y temático de Borges (*Ema la cautiva* de Aira puede leerse como un ingreso al canon “por la puerta grande” de la gauchesca; a su vez, el juego metaliterario en *La perla del emperador* de Guebel es evidentemente borgeano; a su vez, la obra teatral *El amor*, escrita con Sergio Bizzio, recupera una versión paródica de “La intrusa”); Caparrós abre su obra con una cita de Borges (en *Ansay*) y en su novela capital (*La Historia*) desarrolla el juego borgeano (y concretamente tlöneano) de describir una completa civilización apócrifa (por algo, Pauls la llama “la novela que Borges nunca escribió” [“La invención” 5]); en el caso de Pauls, gran lector de Puig, podría decirse que su ensayo *El factor Borges* (2000), de claro cuño barthesiano, reproduce la lectura oficial que los babelistas hacen del autor de *El Aleph*.

Sin embargo, una segunda generación de autores derivados de *Babel* (segunda en el sentido de que la mayor parte de sus proyectos creadores se desarrollaron posteriormente a la época de publicación de la revista), como ser Matilde Sánchez o Sergio Chejfec, más bien identificados con una continuidad de Onetti y de Saer, se posicionan de forma más explícita contra el predominio de Borges en el canon literario argentino.

Laiseca, como autor emblemático por *Babel*, es también partícipe de esta ambigüedad: el semi-legendario desprecio de Borges, en 1982, al gerundio paratextual de *Matando enanos a garrotazos* (y la hiperbólica respuesta de Laiseca en 1988), así como el rechazo de Laiseca a la forma clásica y al registro estilístico homogéneo, lo erigen en un evidente anti-Borges. Laiseca se convierte en legatario de la gran herencia “plebeya” de Arlt: el autor marginal, periférico, advenedizo, “salvaje” y creador de una obra cuya fuerza imaginativa desbanca los valores canónicos de la alta literatura. Aún más, *Los sorias* sería la “gran novela total” faltante en la producción borgeana. Cuando Piglia escribe el prólogo a *Los sorias*, conecta a Laiseca con dos tradiciones que han adoptado los anti-borgeanos: el culto a la “mala escritura” de Arlt (la alternativa a Borges: el plebeyo) y el culto al experimentalismo total de Macedonio Fernández (quien sería el origen oculto y “ocultado” de Borges: el verdadero Borges). Desde *Contorno a Literal* (pasando por *El escarabajo de oro*), el culto a figuras marginales (Arlt, Macedonio, Gombrowicz, Fijman, Pochia, Marechal, Pizarnik, Lamborghini) que pudieran encarnar una oposición racional al peso irreductible y creciente de Borges se llegó a convertir en una obsesión. Ahora bien, si Laiseca parecería encarnar este mito (la llegada mesiánica del anti-Borges), también cabe señalar que, desde un comienzo, el “realismo delirante” del autor plantea, más que una oposición a Borges, una reabsorción de sus principios, aunque llevados hacia una hiperbolización:

el exotismo (los escenarios orientales), la relación con géneros bajos (el policial, la ciencia ficción, etc.), la remisión a textos apócrifos o a textos primitivos, las influencias literarias extravagantes y extranjeras.

No sería errado, desde la perspectiva de la evolución del género fantástico en Argentina, colocar a Laiseca, como una suerte de fantástico delirante, en una línea de tres componentes cuyos dos primeros serían el fantástico intelectual de Borges y el fantástico cotidiano de Cortázar.

En todo caso, la relación ambigua que toda una generación de autores del período de post-dictadura mantiene con la figura de Borges, superado o reprimido el rechazo ideológico de las generaciones anteriores, demuestra, por un lado, una voluntad de continuidad (una literatura exótica y experimental que pretende perpetuar la tesis de una literatura argentina de carácter universal defendida por Borges en “El escritor argentino y la tradición”), pero, al mismo tiempo, una voluntad generacional de ruptura (Borges es identificado con una hegemonía cultural a la que se busca transgredir [5]). Ahora bien, el sistema de literaturas contra-borgeanas como el que abarca el arco que va de Lamborghini y Puig a los babelistas, pasando por Fogwill, Aira y Libertella (esa primera generación de autores que escribieron “sin Borges”), roza en sus zonas liminares proyectos creadores como los de Laiseca o Copi, y quizás podría agregarse a Marcelo Cohen, donde el conflicto con lo borgeano parece señalar también una extinción ya producida, una relación con Borges como entidad pretérita. Precisamente, Damián Huergo afirma al respecto que

la literatura de Laiseca parece utilizar los moldes vacíos que dejó la extinción de Borges y los rellena a su antojo, como si fuese un hermano maldito que disfruta al burlarse de su semejante. [...] Allí donde Borges utiliza sus conocimientos literarios y filosóficos, Laiseca agrega teorías científicas, arqueología egipcia, magia negra, óperas de Wagner, cuentos de terror, cine porno sadomasoquista y delirio paranoico a granel. (4)

Y la primera transgresión de una escritura post-borgeana consiste, precisamente, en la desconstrucción de los límites que Borges construye entre la literatura y el conocimiento, y si en Aira y en los babelistas esta desconstrucción ya está planteada, también es cierto que aparece como una forma de conciencia disruptiva, una certeza teórica de estar operando una transgresión. Igualmente, en este punto, tanto los autores más contra-borgeanos como los post-borgeanos, mantienen ese principio destructivo. Si Borges establece una literatura sustentada en el constante equívoco entre el saber como referente cultural y el saber como invención apócrifa, la escritura “contra Borges” se orienta a la destitución de estos saberes, sea por la remisión polifónica y fragmentaria a saberes bajos (Puig; cfr. Tabarovsky 27), por la ruptura de la linealidad signifiante de la obra (Libertella), por la inclusión de lo excluido por el canon como literatura “mala” (Aira), por la reposición de un *sensorium* realista de referentes exclusivamente costumbristas y pretensiones sociológicas (Fogwill), por un proceso de simbolización cifrada y disruptiva del referente político (Lamborghini, Perlongher), por la desmitificación de los límites

entre lo nacional y lo exterior (Copi) o, finalmente, en Laiseca, por la extremación de lo apócrifo y la degradación paródica de los saberes enciclopédicos, y aún más: por la puesta en escena de un nuevo “saber” literario.

4. Reconciliación con el constructor de laberintos

Si bien para la construcción de una literatura “después de Borges”, la relación de Laiseca con la figura de Borges ha recorrido diversas etapas de negación y “lectura defensiva”, puede mencionarse un momento donde ocurre una forma de reconciliación, análoga quizás al de Borges con su precursor Lugones en el prólogo de *El hacedor*. Reconciliaciones ambas, por cierto, que no hacen más que poner de relieve la dimensión pretérita del “autor-padre”.

En 1991, en ese texto híbrido e inclasificable (entre la novela, el ensayo y el manifiesto) que es *Por favor, ¡plágienme!*, Laiseca introduce una parodia, suerte de refundición delirante, de diversos cuentos de Borges (65-70): “La memoria de Shakespeare”, “El otro”, “El brujo postergado” (de Don Juan Manuel, pero incluido y re-titulado por Borges en *Historia universal de la infamia*), “La muerte y la brújula”, “Pierre Menard, autor del Quijote”, “El acercamiento a Almotásim” y “Los teólogos”. Con este potpurri intertextual, Laiseca no sólo realiza esa típica apropiación de los textos parodiados (distorsionados hasta alcanzar la forma extremada y degradada típica de su “realismo delirante”), sino que también reconoce la influencia de Borges en sí mismo.

Siendo *Por favor, ¡plágienme!* una obra centrada en el problema del plagio artístico y los límites de la influencia, Laiseca introduce a Borges como personaje dentro de una de las tantas narraciones con las que ilustra sus especulaciones estéticas. Tomando la estructura del “Ejemplo XI” de *El conde Lucanor* (“El brujo postergado” de Borges), Laiseca construye una complicada trama donde, en resumidas cuentas, se propone una suerte de apología de Borges, o en todo caso una defensa de la moral borgeana como moral de autor y de lector: en la narración, a Borges se le ofrece un procedimiento mágico para plagiar y él lo rechaza. La Tecocracia, gobierno dictatorial que condena con dureza el plagio artístico, decide instituir una prueba para detectar posibles plagiarios. Para ello construye un doble de algún escritor específico, un clon con idénticas aspiraciones y cualidades psicológicas. Posteriormente, el doble es sometido a un experimento para detectar cómo reaccionaría el sujeto original (el cual es obligado a atestiguar el experimento realizado): se persuade al doble del escritor de que algún genio del pasado (Shakespeare, Cervantes, Goethe) nunca ha publicado, pero que él, por medio de procedimientos mágicos, puede acceder a esa obra genial e inédita. El clon se ve entre dos posibilidades: publicar la obra genial y desconocida firmándola con su propio nombre, y obteniendo de ello fama y prestigio, o bien, publicarla con el nombre de su autor original. Aceptando esta premisa, el narrador afirma que la mayoría de los dobles de prueba ceden a la tentación, demostrando así el instinto plagiatario del escritor clonado. Sin embargo, un personaje resulta una excepción frente al vicio del plagio: “un viejito en una de las repúblicas sudamericanas, autor de numerosas ficciones” que “poseía un defecto visual” (67). Este anciano, abnegado e irónico frente al experimento, decide contemplar con curiosidad las acciones de su doble, el cual, ante la responsabilidad de poseer la obra de Shakespeare, inédita y desconocida para todos, se cuestiona acerca de las infinitas influencias, e

influencias de influencias, que desaparecerían del mundo si no publicara una obra que ha sido causa de tantos efectos en el pasado. Sin saber qué hacer, el doble de Borges decide construir un laberinto en el tiempo, encargado de otorgar a cada autor que alguna vez ha sido influenciado por Shakespeare, el fragmento que le corresponde. Sin embargo, el doble de Borges descubre que si hace esto, parte de sus propias obsesiones e ideas serán trasladadas al pasado, por lo cual se convertirán en influencias y, al llegar el tiempo presente, él, Borges, ya no sería dueño de ellas. En un acto de humildad y sacrificio, decide finalmente construir el laberinto, pese a que en ello pierda toda su originalidad literaria, convirtiéndola en un acervo común del pasado. Por lo demás, todo este segmento narrativo está construido a partir de hipertextos e intertextos paródicos que van refiriéndose en clave a los grandes temas borgeanos.

Cabe señalar, si tomamos los antecedentes paródicos que se despliegan a lo largo de toda la obra de Laiseca (el policial negro norteamericano, el terror gótico de Poe o Stoker, la antigua poesía china, la historiografía latina, la ópera wagneriana, etc.), puede afirmarse sin dudar que, dentro del realismo delirante, toda parodia es una declaración de admiración artística. Al ofrecer su propia versión delirante de la figura de Borges (y, al fin y al cabo, una imagen general de “lo borgeano”), Laiseca reafirma un vínculo de filiación que está en las bases del proyecto creador de toda una generación de contra-borgeanos (o, en todo caso, de post-borgeanos), como César Aira, Copi, Daniel Guebel o Sergio Bizzio, quienes leyeron en Borges un inexhaustible referente de fuerza imaginativa.

Harold Bloom (43) denomina a una de las modalidades de la lectura defensiva, la más propia de la edad madura del autor, como “el retorno de los muertos”: el escritor invoca a su precursor como una forma de reconciliación e incluso como restablecimiento de una admiración originaria que, suspendida por una juvenil “angustia de la influencia”, ya en la consagración se es capaz de reconocer. Si se compara la representación de la figura de Borges en *Por favor, ¡plágienme!* con el relato-respuesta de 1988, donde Laiseca declara prácticamente enemigo al recientemente fallecido escritor (*Cuentos* 149), puede percibirse claramente el signo de una aceptación. Porque, como dijo Laiseca, “Pese a todo, Borges construyó el laberinto” (*Por favor* 70). Laiseca, tal como la Tecnocracia que construye un doble de Borges, propone con su parodia un desdoblamiento de “lo borgeano”. Rizando el rizo, frente a este desdoblamiento, el propio Laiseca hace hablar a Borges: “No estoy de acuerdo con mi doble. Yo hubiera hallado otras soluciones al problema. Indudablemente más satisfactorias”. (*Por favor* 70)

Notas

(1). Al analizar *Los sorias*, María Celeste Aichino afirma: “La característica principal de esta composición, en cada uno de sus niveles, es la del exceso; la figura recurrente, la hipérbole” (7). Es por ello que en este trabajo utilizamos el término “extremación”, sustantivando el verbo “extremar”, con un doble sentido que permite comprender claramente el funcionamiento de la hipérbole como estrategia discursiva en el realismo delirante de Laiseca: “extremación” en tanto exageración, pero también en tanto optimización y perfeccionamiento de una cosa. Si la parodia imita y degrada, la noción de “extremación” nos permitirá establecer hasta que punto la relación

de Laiseca con la figura de Borges va más allá de la parodia y se concentra en llevar la estética borgeana hasta sus bordes.

(2) Uno de los principales rasgos de “contraborgeanismo” que puede señalarse en Laiseca es el contraste con la representación borgeana del conocimiento. La *Enciclopedia de Tlön*, el informe de David Brodie, las sinopsis críticas de la obra de Herbert Quain, la entrevista ciudad de los inmortales, la entrevista novela de Almotásim, etc., configuran ruinas metonímicas de una entidad total ausente. Como en el mobiliario lovecraftiano de “There Are More Things”, los fragmentos son para Borges las vías de acceso a un Real ciclópeo y perturbador cuya grandeza y vértigo radica en todo lo que no se deja ver. La falta de novela en Borges y la tendencia de su obra al fragmento y a la reseña apócrifa serían parte de esta representación del conocimiento. Ahora bien, frente a esta estilización de la ruina como *tropos* central de la escritura, Laiseca opone una suerte de “poética del monumento” donde ofrece la construcción total e inagotable de su universo, donde no se escatima detalle para convertir la evocación en una presencia. Esta poética monumental se expresa en Laiseca de tres formas fundamentales: la confección de símbolos arquitectónicos, grandes construcciones (la Gran Muralla china, la pirámide de Kheops, la gruta de cadáveres de “La solución final”), la referencia a obras literarias colosales (el motivo de la novela atonal cuya realización suprema es *Los sorias*, donde el motivo literario se convierte en texto) o bien la construcción minuciosa de guerras totales donde el despliegue de los ejércitos y de las estrategias es reversible: guerra tanto real como mental, tanto física como metafísica. La propia materialidad hipergráfica de la obra de Laiseca configura una puesta en escena de este motivo monumental: la novela como catálogo total, como universo autocontenido, la poética como un sistema de referencias a un centro interno.

Hemos propuesto esta distinción de conceptos en Conde De Boeck, 2015 [en prensa].

Si toda la obra de Laiseca, como afirma Hernán Bergara (16) gira en torno a un “esquema soriacéntrico”, donde *Los sorias* es evocado como promesa, como obra oculta, como centro vivo e invisible de toda la producción, la publicación en 1998 de la novela comporta una enorme fuerza canonizadora, tal como si Robert W. Chambers hubiese escrito y publicado su drama maldito y ficcional titulado *The Yellow King*, o como si H.P. Lovecraft hubiese hecho lo propio con su *Necronomicón*.

(3). Precisamente en una de sus últimas entrevistas, Fogwill afirma sobre Borges: “Él leía mejor que yo, pero yo veo mejor que él” (en Bianchini 37).

(4). Es interesante señalar que, si bien la crítica ha definido usualmente a los autores vinculados más o menos exotismo de los ochenta y a la revista *Babel* (Aira, Caparrós, Guebel, y el culto que estos practicaron de autores como Copi, Puig, Perlongher y Lamborghini) como una generación de

post-dictadura, Elsa Drucaroff procura desviar esta calificación recordando que estos autores, nacidos en su mayoría en los años cincuenta, no corresponden a la verdadera generación de post-dictadura (que sería la de autores nacidos después de 1960), sino que más bien el epíteto corresponde al efecto de indiferencia ideológica al que propendía esta literatura experimental e intelectualista (cfr. 60-61).

(5). “Los efectos de Borges no son literarios, son culturales” (Tabarovsky 27).

Bibliografía

Aichino, María Celeste. “Enfrentamientos cósmicos en *Los sorias*, de Alberto Laiseca” en *Revista Digilenguas*, 10 (Diciembre). Córdoba: Departamento Editorial – Facultad de Lenguas – Universidad Nacional de Córdoba, 2011. 6-11. Impreso

Avellaneda, Andrés. “Bioy, pasado y presente” en *Espacios de crítica y producción*, no. 32. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires – Facultad de Filosofía y Letras, 2005. 92-101. Impreso

Bêgné, Yamila. “Laiseca: la imaginación tiránica del maestro zen” en *Anfibia* (3 de septiembre). Universidad Nacional de San Martín, 2013.

[Sitio Web: <http://www.revistaanfibia.com/feria-nota/laiseca-la-imaginacion-tiranica-del-maestro-zen/pagina-1>] Fuente electrónica

Bianchini, Federico. “Fogwill: el hombre que nada” en *Letras Libres*. Mayo. 2011. 34-40. Impreso

Bigongiari, Diego. “Bárbaros: Narrativa japonesa. El íntimo cuchillo en la palabra” en *Babel*, 1. Abril. Buenos Aires: 1988 14-16. Impreso

Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991. Impreso

Borges, Jorge Luis. *El hacedor*. Madrid: Alianza, 1998. Impreso

Caparrós, Martín. "Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril" en *Babel*, 10. Junio. Buenos Aires: 1989. 43-45. Impreso

Chejfec, Sergio. "Narrativa, el capítulo que se viene" en *Tiempo Argentino - Cultura* (6 de noviembre). Buenos Aires: 1983 5. Impreso

Conde De Boeck, José Agustín. "Realismo delirante, *roman atonal* y novela experimental: *Aventuras de un novelista atonal* (1982) de Alberto Laiseca" en *Actas del Séptimo Simposio Internacional "Modelos de interpretación textual y narratología contemporánea"*. Buenos Aires: Centro de Estudios de Narratología (CEN), 2015. [en prensa]

Crespo, Natalia. "Borges parodiado: *Help a él* de Enrique Fogwill" en *Cincinnati Romance Review*, 34. Fall. 2012. 158-175. Impreso

Droit, Roger-Pol. *Entrevistas con Michel Foucault*. Buenos Aires: Paidós, 2008. Impreso

Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011. Impreso

Fogwill, Rodolfo. "Fractal: Una lectura de *Los Soria* de Alberto Laiseca" en *Los libros de la guerra*. Buenos Aires: Mansalva, 2008. 28-32. Impreso

---. *Help a él*. Cáceres: Periférica, 2010. Impreso

Garat, Javier y Salzmán, Adela. "Entrevista a Alberto Laiseca" en *No-Retornable*, 13. 2013.

[<http://www.no-retornable.com.ar/v13/entrevista/>] Fuente electrónica

Huergo, Damián. "Laiseca, el hermano delirante de Borges. En la selva de los gerundios" en *RADAR Libros (Página/12)*. Domingo 12 de junio. Buenos Aires. 2011. 4 Impreso

Kurlat Ares, Silvia. *Para una intelectualidad sin episteme. El devenir de la literatura argentina (1974-1989)*. Buenos Aires: Corregidor, 2006. Impreso

Lafforgue, Martín (comp.). *AntiBorges*. Buenos Aires: Ediciones B, 1999. Impreso

Laiseca, Alberto. *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Simurg, 2011. Impreso

---. *Por favor, ¡plágienme!* Buenos Aires: Eudeba, 2013. [1° ed. Rosario: Beatriz Viterbo, 1991] Impreso

Ludmer, Josefina. "¿Cómo salir de Borges?" en ROWE, William – CANAPARO, Claudio – LOUIS, Annick (eds.) *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Buenos Aires: Paidós, 2000. 289-300. Impreso

Masotta, Oscar. *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor, 1965. Impreso

Mazzuco, Martín. "Internet es un invento del príncipe de las tinieblas" (entrevista) en *La Gaceta Literaria (La Gaceta)*. San Miguel de Tucumán (24 de enero), 2010. 3. Impreso

Montaldo, Graciela. "Un argumento contraborgeano en la literatura argentina de los años '80 (Sobre C. Aira, A. Laiseca y Copi)" en *Hispanamérica*, N°55. Abril. 1990 105-112. Impreso

Pauls, Alan. "El hedonismo tan temido" en *Radar – Página/12* (14 de marzo). 1999. 5. Impreso

---. "La invención del mundo" en *Radar – Página/12* (mayo). 1999. 5. Impreso

Rapacioli, Juan. "Alberto Laiseca: uno, cuando escribe, vuelve a ser niño" en *Télam* (suplemento *Cultura*), 6 de junio. 2014.

[<http://www.telam.com.ar/notas/201406/66248-alberto-laiseca-uno-cuando-escribe-vuelve-a-ser-nino.html>] Fuente electrónica

Roccatagliata, Camila. "El infinito erótico (o sobre lo *queer* en *Help a él* de Fogwill)" en *Lectures du genre*, 10. 2013. 117.131. Impreso

Sarlo, Beatriz. "Los dos ojos de *Contorno*" en *Punto de vista*, 13. Buenos Aires, 1981. Impreso

Tabarovsky, Damián. *Literatura de izquierda*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2011. Impreso