

El plebeyo placer del *cut'n paste*. O del cuerpo de la antología

María José Punte

Ponencia leída en el VI Ateneo del CENTRO DE INVESTIGACIÓN EN LITERATURA ARGENTINA (CILA) y II Jornadas de Antologías Argentinas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, 4 y 5 de junio de 2012.

“Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo – por consiguiente, menos interesante- que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard”

Jorge Luis Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote*

En su relato *Pierre Menard, autor del Quijote*, Borges planteaba la intrigante ocupación de un escriba lanzado a una “empresa” tan compleja como fútil. La insoslayable carga humorística que campea en el texto, y que por otro lado es característica del autor, no ha impedido a la crítica, y a los lectores en general, sacar numerosas conclusiones que atañen tanto a la tarea intelectual como a la escritura. Si bien Borges parece estar burlándose del mundo académico y su tendencia a la afectación, esta “nota” de clara índole necrológica ha dado pie al desarrollo de teorías sobre la recepción y la lectura, la autonomía de los textos literarios o su lugar en el canon, además de delinear parte de su propio programa estético¹. Menard, abocado a una labor que induce a considerarlo un claro exponente del *nonsense*, ha sido interpretado sin embargo como algo más que un mero copista. La tarea de Menard rememora una actividad muy actual y cotidiana, la de “cortar y pegar” (*cut'n paste*). Lo cual no remite a una particular capacidad visionaria del autor del *Aleph*, sino a nuestra reiterativa obsesión por buscar y encontrar analogías. Evoca la figura del “superlector”, definición que ha sido adjudicada al rol del antologador (Vera Méndez 2005)². No es otra cosa distinta a la actividad de Menard la que realiza cada antologador cuando se dedica a compilar un ejemplar de esto que con cierta dificultad es percibido como un género literario autónomo.

Independientemente de su fuerte carga satírica, el texto pone el dedo en la llaga de la institución literaria, sobre todo en relación con los efectos devastadores del tiempo. Y tal vez sirva para re-pensar el género de la forma antológica desde una perspectiva más benevolente. El narrador dice del escrito de Menard que, si bien es verbalmente idéntico al de Cervantes, resulta “casi infinitamente más rico” (Borges 1989, 449). Entre paréntesis aclara que esto se debe a su ambigüedad³. Al terminar la comparación, en la que como todos sabemos sale victoriosa la versión de Menard, concluye con una reflexión sobre la institucionalización que se produce en la literatura, lo que trabajaría en desmedro de las obras literarias. Este efecto aparece ligado al paso del tiempo y a la subsiguiente canonización.

David Lagmanovich usa para definir a la antología la imagen de la rayuela, porque la ve como un escenario en donde se juega el sistema de inclusiones y omisiones (Wenztlaff-Eggebert 2000, 95). En esta metáfora, que ya viene cargada de literatura, queda expuesta una vez más la particular estructura de la antología que se articula como una totalidad abierta y cerrada a la vez. Si queremos pensar en la forma antológica en tanto que artefacto, tal vez convenga retrotraerse a la noción que elabora Bajtin cuando teoriza sobre los géneros discursivos. Cada enunciado es individual, afirma. Pero cada esfera del uso de la lengua elabora tipos estables de enunciados, que es lo que llamamos géneros discursivos. Su riqueza y diversidad es inmensa, además de caracterizarse por la extrema heterogeneidad. Interesante es la idea de que tanto unos como otros funcionan como correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua (Bajtin 1992, 254), de lo que resulta una dialogización de los géneros llamados secundarios (los “literarios”), una debilitación de su composición monológica. Como resultado de esta interacción, aparecen nuevas formas de concluir la totalidad. Los enunciados demarcan las unidades más básicas, sea cual fuere su forma. Su frontera está ligada al cambio de los sujetos discursivos, que se traza ante el hecho de “ceder la palabra al otro” (260). Esto implica una segunda característica del enunciado, lo que Bajtin

llama la *conclusividad*, que supone la posibilidad de ser contestado (265). Es decir, la totalidad del sentido del enunciado depende de esta situación relacional. Por último, las formas genéricas estables del enunciado dependen de la voluntad discursiva del hablante, por lo tanto de su intención. Y están ligadas al momento expresivo, una actitud subjetiva y evaluadora que concede al enunciado su carácter de tal. La experiencia discursiva de cada persona se forma y se desarrolla en una constante interacción con los enunciados individuales ajenos (279). Por más monológico que sea un enunciado, constituye siempre una respuesta a aquello que ya se dijo. Está lleno, por lo tanto, de *matices dialógicos* (282).

Aplicado a la forma de la antología, y ya que estamos lanzados a la búsqueda de invariantes discursivas, vemos que la antología en tanto que enunciado posee ese carácter de totalidad cuyo rasgo principal es ser el producto de un acto intencional de un hablante que a su vez funciona como respuesta de un acto anterior. Dicha eventualidad, de alguna manera, explica que tan a menudo se resalte su carácter de arbitrario (Agudelo Ochoa 2006, 139). La índole dialógica de la antología es innegable. Esto provoca que para hablar de ella se haga constante referencia al problema del canon. A su vez, una particularidad muy suya es que la estructura interna también está configurada a partir de la noción de frontera, lo cual coloca la dialogicidad en el interior de la antología de una manera muy gráfica. Esa frontera es lo que Annick Louis describe como un sistema de “bordes que no se tocan” (Louis 2001, 424), aquello que es puesto en escena por la antología. Y ella nos recuerda que ese espacio entre los textos, un lugar que según palabras de Roland Barthes es donde el texto bosteza, es “el espacio de una creación” (Louis 2001, 420)⁴. La antología constituye un momento entre lectura y escritura, comprueba Louis (418). Vemos que esa dinámica se da en varios niveles. No sólo en lo que respecta al antologador con una serie determinada, en donde “se yuxtaponen la práctica de la escritura ficcional y la de la crítica literaria” (424). También se proyecta en el receptor que debe leer en los espacios dejados en los cuales se constituye la respuesta a ese diálogo con

la crítica, con el canon, con la institución.

La antología es por cierto un género híbrido, consciente de sus limitaciones, a las que la somete la tan vapuleada dinámica de inclusión y exclusión. Dicho procedimiento, que por otro lado no sólo es privativo de la forma antológica, sí constituye una de sus condiciones elementales (Gerling 2005, 362). Como hace notar Elisabeth Gerling, la norma de la coherencia que se tiende a adjudicar a la antología, representa uno de sus aspectos más problemáticos. Desvía la atención del hecho de que subyace al género una deconstrucción que subvierte las intenciones iniciales del compilador (363). La supuesta coherencia es algo más que una mera *illusio*, la invitación al juego. Forma parte de la “Ley del género” tal y como la plantea Jacques Derrida en su texto de compleja recepción (Michael/Schäffauer 492). Si bien Gerling recurre con acierto a esta idea del potencial deconstructivo inherente al género en virtud de sus propias leyes (363), parece posible todavía extraer más conclusiones del planteo derrideano, en dirección a una teoría posmoderna de los géneros (Michael/Schäffauer 2006, 494). Derrida comienza diciendo que, desde el momento en que se anuncia un género, se hace necesario respetar una norma. El género instauro la ley. Queda trazada una línea, una frontera, que no se puede cruzar a riesgo de convocar la impureza, la anomalía o la monstruosidad (253). La mezcla, sea que se produzca por accidente o por una transgresión buscada, no haría otra cosa que confirmar la pureza esencial de su identidad, instaurando el axioma típico que se refiere a eso como lo natural. Pero lo que existe son textos que no pertenecen a los géneros sino que participan de ellos. Por eso la pregunta es que pasaría si fuera imposible no mezclar los géneros. Esto se puede formular también como qué pasaría si hubiera en el corazón de la ley una ley de impureza, un principio de contaminación (254). La contra-ley sería la condición de posibilidad de la ley misma. Esta “ley de la ley del género” es ese principio de contaminación, esa ley de impureza, una economía de lo parasitario (256). La paradoja de toda obra de arte y de toda obra discursiva radica en que lleva en sí la marca de un género, que señala esa marca o

la hace visible de alguna manera (263). Pero al hacerlo, se desmarca de lo marcado, el género. Ningún texto puede no pertenecer a un género, pero todo texto *participa* de uno o de más géneros (264, itálicas en el original). No hay texto sin género. Pero la participación no guarda la forma de una pertenencia. Y esto no se debe a un principio de proliferación o de desborde o de productividad libre, dice Derrida, sino al *trazo* de la participación en sí misma, al efecto del código o de la marca genérica. Esa pertenencia forma lo que él llama la “cláusula” del género, en un doble sentido: el de enunciado jurídico y el de clausura o cierre⁵. Y esta cuestión del género literario no es meramente un asunto formal. Atraviesa el motivo de la ley en general, de la idea de “generación” o nacimiento (en sentido natural y simbólico), de la diferencia sexual, etc. (277).

El hecho de que el término “antología” se encuentre ligado a una nomenclatura que proviene de la ciencia botánica, como hace notar Rosalba Campra (Campra 1987, 37), habla a las claras de una visión de la escritura que tiende a naturalizar construcciones culturales y sociales. El uso de las antologías no deja de tener una historia. La pretensión de totalidad que se le adjudicó en determinados períodos aparece, por lo tanto, como el resultado de una confianza excesiva en el poder del saber. Campra, que se concentra en un lapso específico de la historia del género, resalta los lazos entre ese particular momento histórico con determinados proyectos de índole política. Sobre todo en lo que respecta a la primera mitad del siglo XX, la finalidad primera de las antologías apuntaba tanto a exhibir como a producir un efecto de unidad (40). En esa pretensión, se juega lo que esta autora considera la tensión utópica, que es una de las características del proyecto literario latinoamericano, resultado de las numerosas contradicciones que traman la historia del continente (46). Y que levanta como imperativo de su tiempo delimitar, tanto hacia el interior como hacia el exterior, un territorio llamado “América”, un cuerpo literario⁶. Ese proyecto se expresa con coherencia porque es el resultado de una voluntad, dice Campra, que más allá de las modificaciones y subsiguientes

reparaciones, se sostiene sobre una construcción política que busca la unidad en la pluralidad (45). En esta, como en otras funciones de la antología, prima una dinámica de disciplinamiento y sujeción, lo cual aparece reforzado por la constante mención a su lazo con el canon y la serie de funciones ligadas a él: conservar y preservar, enseñar, marcar pautas y servir de norma (Sanzana Insunza 2008, 2). No nos olvidemos que la acepción originaria del término “κανών” es vara o regla (Wentzlaff-Eggebert 2000, 8).

El uso de la palabra “género” para referirse a determinadas formaciones discursivas, a la luz de las actuales teorizaciones sobre la otra acepción de este término, la de “*gender*”, nos pone en alerta acerca de este cruce nada inocente entre prácticas, discursos, representaciones e imaginarios. Así como el cuerpo constituye algo más que un organismo material y debe ser considerado antes que nada como una metáfora (Detrez 2002, 24), los géneros literarios aparecen como “enfrentamientos por la negociación de significantes sociales” (Amícola 2003, 28). El cuerpo habla, deviene un sistema semiótico sobre el cual se funda una retórica (Detrez 2002, 20). Y esa retórica alimenta a su vez nuestra experiencia de lo literario. No por nada usamos el latinismo “*corpus*” para referirnos a un conjunto de textos, datos, etc., que conforman una unidad. Las actuales reflexiones provenientes desde la antropología y la sociología, refuerzan esta idea de que el cuerpo es una construcción social y no algo naturalmente dado (Le Breton, Detrez). Esto implica dejar de lado la experiencia ontológica que contribuye a representar al cuerpo como “expresión natural de la persona” (Detrez 2002, 17). Supone pensarlo más bien como objeto, resultado y producto de la socialización. Sin lugar a dudas, la existencia aparece delimitada por esta experiencia de lo corporal que ofrece fronteras, parámetros para definir una identidad (Le Breton 1990, 10). La estructura individualista tributaria de nuestra concepción occidental del cuerpo, lo convierte en el recinto del sujeto, el lugar de su límite y de su libertad, el objeto privilegiado de una formación y una voluntad de dominio, pero también en el lugar de una soledad (12). Emerge entonces la

paradoja de que el cuerpo es el lugar de lo inasible, en donde se hace necesario permanentemente asegurar el dominio de sí (15). Eso inasible es el resto, lo que Foucault llama el “cuerpo utópico”, un oxímoron en la medida en que la utopía sería más bien el espacio que creamos en contra de la “topía inmisericorde” que representa la corporeidad. Se refiere con esto a las numerosas fuentes que tiene el cuerpo para borrar su “triste topología” y que lo rondan. Luego de enumerar varias formas utópicas de entender el cuerpo, Foucault se rectifica para terminar afirmando que el cuerpo está siempre más allá (Foucault 2009, 17). Es el punto cero del mundo, porque alrededor de él se disponen las cosas. La experiencia originaria del cuerpo es utópica.

Estas nuevas maneras de entender el cuerpo cambian las relaciones de saber y poder, al proponer paradigmas alternativos o topografías novedosas, alejadas de la noción de organicidad y en las que se acentúa la inadecuación. Es posible aplicar entonces dicha inteligibilidad a las antologías desde los parámetros genéricos que se les suelen adjudicar y desde las características que ya han sido enumeradas: la ambigüedad, la fragmentación, la contingencia. Su estructura, en la que sobresale una configuración de bordes que son tanto internos como externos, se define más bien por generar vacíos frente a las pretensiones de completud exigidas por la institucionalidad. En consecuencia, desarmar el artefacto “antología” hace reposar su mayor eficacia en la revisión de la siempre latente tentación de hacer pasar como natural lo contingente; de olvidar que la ley se instaura como tal por su muy hábil compulsión a la repetición. La antología es un género que al rearticular lecturas, mediante el sistema de copiado y pegado, desliza en los intersticios de ese collage la duda, a la vez que propone una *mise en genre* que obliga al lector a no sucumbir ante las mistificaciones del sistema literario.

Bibliografía:

- Agudelo Ochoa, Ana María (2005). “Aporte de las antologías y de las selecciones a una historia de la literatura”. *Lingüística y Literatura*, N° 47/48, 135-152.
- Amícola, José (2003). *La batalla de los géneros*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Borges, Jorge Luis (1989). *Obras completas (1923-1949)*. Buenos Aires, Emecé Editores.
- Bajtin, M.M. (1992). “El problema de los géneros discursivos”. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. 5ª edición. México, Siglo XXI, 248- 293.
- Campra, Rosalba (1987). “Las antologías hispanoamericanas del siglo XIX. Proyecto literario y proyecto político”. *Casa de las Américas*, XXVII, N° 162, 37-46.
- Derrida, Jacques (1986). “La loi du genre”. *Parages*. Paris, Éditions Galilée, 249-287.
- Detrez, Christine (2002). *La construction sociale du corps*. Paris, Éditions du Seuil.
- Foucault, Michel (2009). *Le Corps Utopique, les Hétérotopies*. Nouvelles Éditions Ligne.
- Gerling, Vera Elisabeth (2005). “Antología y traducción: modos de leer el cuento latinoamericano en traducción alemana”. *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*. N° 25, 359-383.
- Le Breton, David (1990). *Anthropologie du corps et modernité*. Paris, Quadrige/PUF.
- Louis, Annick (2001). “La Antología de la literatura fantástica de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLIX, N° 2, 409-437.
- Michael, Joachim/Markus Klaus Schäffauer (2006). “El pasaje intermedial de los géneros”. Alfonso De Toro (Eds.). *Cartografías y estrategias de la 'postmodernidad' y la 'postcolonialidad' en Latinoamérica*. Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 473-515.
- Sanzana Insunza, Isaac (2008). “Inclusión y exclusión: la antología de la polémica”. *Revista borradores*. Versión virtual. Sección Estudios Literarios. Vol. VIII-IX, 1-9.
- Vera Méndez, Juan Domingo (2005). “Sobre la forma antológica y el canon literario”. *Revista Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense, N° 30, julio-octubre 2005, url: www.ucm.es/info/especulo/numero30/antcanon.html
- Wentzlaff-Eggebert, Christian und Martin Traine (Hrsg.), (2000). *Canon y poder en América Latina*. Köln, Kölner Beiträge zur LateinAmerikaForschung.

- 1 Lo que el narrador adjudica a Menard como su innovación para la literatura, la “técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas” (Borges 1989, 450), no es otra cosa que el ejercicio de un programa propio. El rol que Borges asume como antologador también aparece prefigurado en esta actitud lectora del crítico literario, que además trabaja en cambiar retroactivamente el canon literario.
- 2 La definición del antólogo como “superlector” proviene de Claudio Guillén a quien citan tanto Vera Méndez como Agudelo Ochoa. Guillén dice con respecto a la antología: “La lectura es su arranque y su destino, puesto que el autor es un lector que se arroja a la facultad de dirigir las lecturas de los demás, interviniendo en la recepción de múltiples poetas, modificando el horizonte de expectativas de sus contemporáneos. Escritor de segundo rango, el antólogo es un superlector de primerísimo rango” (citado en la nota al pie de página número 1 por Agudelo Ochoa 2006, 139).
- 3 El carácter de ambiguo aparece adjudicado al género de la antología por Annick Louis en el estudio que le dedica a la *Antología de la literatura fantástica*, pergueñada por Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges. Es más, ella lo considera un “rasgo constitutivo del género” (Louis 2001, 415).
- 4 Annick Louis pone como ejemplo la operación que realiza la tríada formada por Silvina Ocampo, Bioy Casares y Borges en su *Antología de la literatura fantástica*. Allí se concreta la actividad de redefinición del género fantástico a partir de una relectura de una serie de textos, en apariencias arbitraria, pero en realidad colocada en una nueva disposición que deviene en una reorientación del género. A la vez que la yuxtaposición de los textos bajo ese título les confiere una orientación genérica novedosa, ese conjunto forja una concepción de la literatura fantástica.
- 5 Michael y Schäffauer sacan como conclusión de manera tal vez más clara que Derrida de la siguiente manera: “El género, por lo tanto, ya no sirve ni como concepto de la identidad de un texto ni como concepto de su no-identidad. Así, Derrida abre camino a una concepción del género como algo que contiene su propia transgresión indicando que es y no es lo que aparenta ser. El género como indicio de que el texto no se agota en su mismidad se nos presenta, por consiguiente, como engendramiento de su alteridad” (Michael/Schäffauer 2006, 495).
- 6 Dice Campra: “Las antologías dibujan estas líneas de tensión entre el llamado a la unidad interna, el reclamo de la atención externa y el rechazo de toda injerencia: la cultura es la prueba más fehaciente del derecho a una existencia autónoma” (Campra 1987, 42).