



Cuestión de peso: Pablo Katchadjian y su “Aleph engordado”

Germán Abel Ledesma¹

Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
gerledesma@hotmail.com

Resumen: En el siguiente artículo abordamos *El Aleph engordado* (2012) de Pablo Katchadjian a partir de una hipótesis orientada a demostrar que no sólo el texto sino también el artefacto metódico que construye Katchadjian produce más una tensión que una continuación del original. En una segunda instancia nos detenemos en la polémica que despierta su publicación a partir de la demanda por defraudación de los derechos de propiedad intelectual que le inicia María Kodama, para analizar las morales literarias que se ponen en conflicto. A partir de lo que llamamos el “affaire Katchadjian” pensamos dos morales que se contraponen: por un lado, la que se corresponde con el nuevo ambiente mediático que postula una “cultura libre” y, por otro, una que pervive paralelamente enfatizando el principio legal de la autoría y los alcances del *copyright*.

Palabras clave: Literatura argentina contemporánea – Pablo Katchadjian – Jorge Luis Borges – Reescritura – Campo literario

Abstract: In the following article we approach Pablo Katchadjian's *El Aleph engordado* (2012) based on the hypothesis that not only the text but also the methodical artifact that Katchadjian constructs produces more tension than a continuation of the original. In a second instance we will look at the controversy that its publication awakens from the demand initiated by Maria Kodama for defrauding the intellectual property rights, in order to analyze the literary morals that are put in tension. Based on what we call the "Katchadjian affair" we think of two opposing morals: on the one hand, the one that corresponds to the new media environment that postulates a "free culture", and on the other, the one that survives in parallel, emphasizing the legal principle of authorship and the scope of *copyright*.

Keywords: Contemporary Argentine literature – Pablo Katchadjian – Jorge Luis Borges – Rewriting – Literary field

¹**Germán Abel Ledesma** es Doctor en Letras por la Universidad Nacional del Sur. Con becas del Conicet (tipo I y II) desarrolló su investigación en torno a las relaciones intersemióticas que la literatura del presente establece con las lógicas discursivas de las tecnologías mediáticas. Durante los últimos años ha participado como expositor en congresos y jornadas y ha publicado artículos en revistas impresas y electrónicas. Actualmente, en el marco de una beca posdoctoral de Conicet, se encuentra estudiando las manifestaciones de literatura electrónica y net.art a la luz de la neovanguardia argentina de los años sesenta.

Para realizar *El Aleph engordado* (2009) Pablo Katchadjian tomó como base el cuento “El Aleph” de Jorge Luis Borges y agregándole secuencias lo transformó en un texto diferente con más del doble de su extensión.² En principio tomó palabras de otro y las hizo pasar como propias, pero al mismo tiempo recurrió al procedimiento inverso, es decir, hizo pasar como ajenas palabras propias. Esta disolución entre las fronteras entre lo dicho y lo apropiado, en una operación conceptual que excede la del plagio, se vincula con la embestida contra la creación individual ensayada por las vanguardias históricas. *En consonancia con las posibilidades abiertas por un nuevo tipo de textualidad en un ambiente electrónico, la operación de Katchadjian propicia un movimiento del lenguaje, a partir del cual el texto de Borges se resignifica en un nuevo contexto. Según nuestra hipótesis dicho movimiento produce más una tensión que una continuación del original.*

Por otra parte, a partir de la iniciativa de Kodama de iniciar acciones legales, Katchadjian y su “Aleph engordado” se convirtieron en un “caso” que marcó tensiones a la vez estéticas y políticas en el interior del campo literario, e inclusive cobró relevancia mediática.³ Atendiendo estos acontecimientos públicos, examinamos el conjunto de intervenciones desde la perspectiva de los modos institucionales de funcionamiento de la literatura. Para empezar, el análisis nos lleva a reponer la categoría de campo intelectual como espacio “de luchas” simbólicas (Bourdieu *Las reglas* 29), y por consiguiente a problematizar la hipótesis de Josefina Ludmer de las literaturas postautónomas.⁴ La discusión que

²De 4.000 palabras que tiene el cuento original se transformó en una *nouvelle* de 9.600.

³En el año 2011 María Kodama –quien tiene los derechos de la obra de Borges hasta el 2057– amparándose en los artículos 72 y 73 de la ley 11.723 del Régimen Legal de la Propiedad Intelectual acusó a Katchadjian de defraudación de los derechos de autor, iniciando un proceso que prevé un embargo por ochenta mil pesos y penas que van de un mes a seis años de prisión. Como aclara Ricardo Strafaccé, escritor y abogado de Katchadjian, los derechos de Borges pasaron de Emecé a Random House Mondadori por dos millones de euros mientras que Katchadjian hizo 200 ejemplares que valían 15 pesos cada uno, de lo que se deduce su posición marginal en el campo literario (Castagnet y Salzmán “Kodama no es nada” s/n). El argumento de la defensa sostiene que en la acción de Katchadjian no hubo dolo, ni intento de lucro. Kodama, anteriormente, inició un juicio contra un escritor español por las mismas razones; aquella vez el acusado fue Agustín Fernández Mallo, autor de *El hacedor (de Borges) Remake*.

⁴En el año 2006 Josefina Ludmer puso en cuestión el estatuto mismo de la literatura y proclamó, para cierta producción contemporánea, un estado postautónomo. Retomando ciertos preceptos que ya habían esbozado con anterioridad críticos como Fredric Jameson o Walter Benjamin, Ludmer trabaja sobre la idea de la disolución de una esfera autónoma para la producción estética, con la consiguiente expansión de la cultura (y específicamente de la literatura) por el terreno social de manera diaspórica.

activa la iniciativa de Kodama excede el caso en cuestión y deriva en distintas implicancias de orden general: la validez o no de ciertos procedimientos estéticos que tienen una larga tradición; la crítica hacia una concepción de las obras como mercancías en una sociedad capitalista; y sobre todo hacia una legislación desfasada con relación a los nuevos modos de circulación de la literatura y la información en general.

1. Dos morales en tensión: el texto en sí

“Por increíble que parezca, yo creo que hay (o que hubo) otro Aleph, yo creo que el Aleph de la calle Garay era un falso Aleph”

Jorge Luis Borges

Walter Benjamin en *Dirección única* sostiene que “la fuerza de un texto varía según sea leído o copiado. (...) Sólo el texto copiado –afirma más adelante– puede dar órdenes al alma de quien lo está trabajando, mientras que el simple lector jamás conocerá los nuevos paisajes que, dentro de él, va convocando el texto, esa carretera que atraviesa su cada vez más densa selva interior” (21-22). Siguiendo la cita de Benjamin y los planteos de Kenneth Goldsmith sobre el trabajo de escritores que producen a partir de obras de otros autores, nos preguntamos si es posible “entrar físicamente en el texto a partir de la copia” (Goldsmith 151). A diferencia de algunos ejercicios de escritura “no creativa” en los que los alumnos de este último intentan “meterse en la cabeza” de un escritor y emular su estilo (150),⁵ Katchadjian con *El Aleph engordado*, como decíamos, produce más una tensión que una continuación del original. Podríamos preguntarnos si este experimento surge efectivamente de las órdenes que le da el texto de Borges, o si se lo puede abordar en otra clave de lectura. Según nuestra perspectiva el clásico queda tensionado por esa tarea de copista (que en el contexto de la literatura de Katchadjian se actualiza en la técnica del *copy and paste*), ya que cada fragmento se resignifica al ser puesto en un contexto nuevo.

El gesto de tomar un texto preestablecido –en una sociedad que gira en torno a la propiedad privada– y transformarlo en otro tiene de antemano una

⁵Goldsmith propone este ejercicio tomando como base la literatura de Jack Kerouac (cf. 150).

implicancia política. Pero, más allá del gesto en sí, debemos advertir que no toda apropiación es equivalente ni sigue una misma línea. No es lo mismo apropiarse de materiales que de estilos, de procedimientos o de métodos constructivos. A partir de este planteo, cabe la interrogación sobre en qué consta la apropiación del “Aleph engordado” de Katchadjian (la de un texto entero que es a la vez uno de los clásicos argentinos más reconocidos). De un lado estaría la firma “Borges” encarnando el mito del autor y la presuposición de que “el ‘fundador’ (el genio, el Gran Hombre) produce información nueva a partir de la nada (de la ‘fuente’). El autor mítico –dice Vilém Flusser siguiendo a Nietzsche– crea en la soledad de los glaciares, en los picos más altos” (132). Y del otro Katchadjian, una máquina copiadora que multiplica el original al tiempo que lo distorsiona.⁶ A través del procedimiento del engorde las voces del intercambio dialógico tienden a confundirse, pero por momentos claramente se percibe un ruido que perturba no solo el esquema original sino también la moral literaria del cuento de Borges. En este sentido, el “engordado” puede leerse como un escrutinio teórico, en el que el montaje de voces pone en juego ambas morales literarias: la compacta del original y la de su reescritura, que funciona con una lógica aditiva.

Katchadjian vuelve moroso el relato, lo contorsiona, se detiene en detalles que en algunos casos oscurecen el clima narrativo. Pero sobre todo la relación entre el narrador y Daneri, que en el original se reduce a un desprecio recíproco, a partir de dichos agregados se vuelve más compleja. “Siempre nos habíamos detestado” (Borges 189), sentencia el narrador original, pero la técnica del engorde suma un matiz positivo: “a la vez me alegraba tener a alguien como él en mi vida” (Katchadjian *El Aleph* 34; en adelante el subrayado corresponde con los agregados de Katchadjian). O Luego: “Carlos Argentino era un loco brillante” (34). La palabra del narrador de Borges es filtrada por esta operación de agregados y con ello recontextualizada: así, los fragmentos ya leídos funcionan a partir de la

⁶La crítica sobre el texto ha subrayado esta condición: Ezequiel Alemian habla de una “mecánica del engorde [que funciona a partir de] fórmulas” (Alemian s/n), a tal punto que es necesario un nuevo método de lectura. Por su parte, Juan Terranova destaca el “procedimiento, la ‘operación’, el acto de variar, de reordenar, de tergiversar. Allí –sostiene– residiría la articulación, en *el acto manifiesto de generar un texto maquínico e irrespetuoso*, que se tensa con la tradición al mismo tiempo que la lee y la interpreta” (“Entrevista” s/n; el subrayado es nuestro).

repetición. Katchadjian conceptualiza y ejecuta una máquina de escritura en la que una de las principales funciones es la de mover el lenguaje (los párrafos del cuento original se redistribuyen y reordenan en una secuencia que incorpora nuevos materiales), en sintonía con la proclama de Goldsmith de que “el nuevo contenido es el contexto” (3).⁷ Estos movimientos se relacionan con un nuevo ambiente mediático; hoy el lenguaje se volvió fluido y pasa de un lugar a otro (Goldsmith 28). Es el crítico norteamericano quien relaciona esta característica del nuevo ambiente con la producción estética: a raíz de un trabajo de “repiteo” que efectuó Simon Morris (repiteó *On the road* de Jack Kerouac como posts de un blog en los que alternativa e inconscientemente fue agregando palabras) Goldsmith afirma que “el movimiento de información puede inspirar una especie de creatividad en el autor produciendo diferentes versiones y adiciones de un texto existente” (153). En *El Aleph engordado* lo que podemos definir como una *moral de máquina*, que sigue los patrones del método aditivo, se enciende cuando Daneri lee un fragmento de su pretencioso poema, ya que Katchadjian agrega una palabra por verso⁸ y genera una rima nueva:

He visto, como el griego, las urbes de los hombres divertidos,
los trabajos, los días de varia luz, el hambre y el lamido;
no corrijo los hechos, no falseo los nombres, escribo,
pero el *voyage* que narro, es... *autour de ma chambre*, amigo. (15)

El engordado funciona por fórmulas que –como decíamos– tienen su anclaje en la repetición, como cuando el narrador reproduce lo que Daneri sabe sobre el Aleph: “Aclaró que un Aleph es uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos del espacio” (30). También cuando Borges le habla a los retratos de Beatriz en una de sus visitas a la casa de los Viterbo: “–Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz Elena querida, Beatriz Viterbo perdida, malograda para siempre, soy yo, soy Borges, tu Borges, tu propio Borges. Tomé otro retrato e hice lo mismo. Luego tomé otro, y otro” (35). Katchadjian engorda sobre todo las enumeraciones, pero casi siempre en función de producir un quiebre, una alteración de ritmos, escenas y personajes. Tal el caso de Beatriz que, pasada por

⁷Goldsmith enuncia este concepto con relación a la obra de Jonathan Lethem.

⁸Salvo en el segundo verso en el que agrega tres.

el lente de este procedimiento, adquiere nuevas características: sus retratos se multiplican maquinalmente y a la manera de un montaje se transforma en un personaje con un nuevo tono, lleno de vida y sexualidad, adquiriendo incluso otra estatura moral:

Beatriz Viterbo, de perfil, en colores, cansada; Beatriz, con antifaz, en los carnavales de 1921; Beatriz en los carnavales de 1922 disfrazada de sirena, rodeada de hombres; la primera comunión de Beatriz; Beatriz el día de su boda con Roberto De Alessandri, ya arrepentida aunque alegre; Beatriz, poco después del divorcio, en un almuerzo del Club Hípico, rodeada de hombres y caballos; Beatriz, en líneas duras, dibujada por Dela-Hanty en 1925; Beatriz, en Quilmes, con Delia San Marco Porcel y Carlos Argentino (Daneri); Beatriz, desnudada por un pintor cubista; Beatriz, con uno de sus supuestos novios; Beatriz, con el pequinés negro que le regaló Tití Villegas Haedo Rawson; Beatriz con fondo futurista, aún joven, con un libro brillante entre las manos; Beatriz, de frente y de tres cuartos, sonriendo, la mano en el mentón... (9)

Los agregados, como vemos, remarcan una impronta sexual ausente en el cuento de Borges: Beatriz suele estar rodeada de hombres y caballos, se disfraza de sirena, es desnudada por un pintor, tiene supuestos novios, se arrepiente de su casamiento el mismo día en que se casa. Más adelante, dichos agregados en torno a su figura siguen la misma línea:

Beatriz (yo mismo suelo repetirlo) era una mujer hermosa, una niña de una clarividencia casi implacable, pero había en ella negligencias, distracciones coquetas, desdenes sensuales, verdaderas crueldades de la exhibición, que tal vez reclamaban una explicación patológica... Cierta vez, el doctor Sigui me había sugerido que Beatriz padecía un desorden sexual (34).

Las enumeraciones de Borges activan el procedimiento del “engordado”, como cuando Daneri expone las correcciones que le hizo a su poema (Katchadjian *El Aleph* 23), o en la propia visión del Aleph. Pero también hay otros momentos que son centrales y que se presentan por fuera de las enumeraciones que realiza el narrador original: por ejemplo, cuando Daneri se enoja y su morfología engorda. “En rigor de verdad –dice César Aira– episodios no se agrega más que uno, repetido y en cierto modo autorrepresentativo: Carlos Argentino Daneri, cuando algo lo perturba o emociona, se infla como un globo”

(s/n).⁹ Si bien esto no es rigurosamente cierto, ya que a su vez son varias las escenas intercaladas por fuera de dicho episodio, las secuencias que subraya Aira son centrales ya que actúan como puesta en abismo de la mecánica del texto. Así como Katchadjian engorda la apretada moral estética de Borges, el propio Daneri “cuando se enoja se pone colorado y sus rasgos, podría decirse, engordan” (Katchadjian *El Aleph* 10) de modo surrealista:

Su nariz había tomado la forma de dos bombones pegados y semiderretidos; los párpados se habían hinchado, como los de esos peces del jardín japonés, hasta cubrir por completo los globos oculares. No podía verme, y eso lo alentó para estirar las manos, también gordas y blandas, y tocarme la cara (14).

En esa puesta en abismo se replica el tema por el original y la copia y se revirtúa la lógica que activaría la reproducción, en tanto “esos rasgos engordados [de Daneri] resultan mucho más atractivos que los finos y filosos originales” (11). Si seguimos la idea de que Daneri pone en abismo la operación de Katchadjian, este último –parafraseando a Alejandro Rubio– sería como:

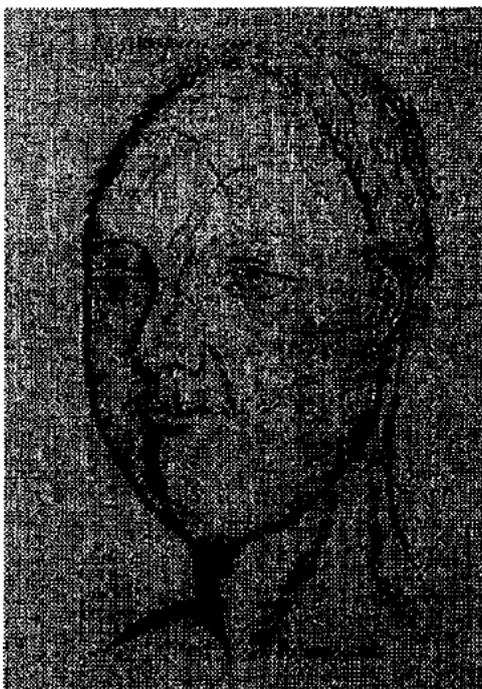
El hijo de puta que imita a Mallarmé [y que] hace mejores originales que los originales.
Porque la sabiduría
del pasado, el peso
de la tradición, perfuman tanto
como hieden” (313).

Katchadjian, en efecto, hace uso del texto de Borges como parte de la tradición y en ese uso el texto se comenta a sí mismo repetidamente. “¿Qué decir de un texto casi autista –se pregunta Ezequiel Alemian– encerrado dentro de su propio procedimiento? ¿Qué decir más allá de lo que el texto dice una y otra vez, casi exclusivamente, sobre sí mismo: esta es la manera en la que estoy hecho?” (“La hermandad” s/n). El carácter autorreflexivo del relato se evidencia cuando Daneri avanza en la lectura de su obra, ya que, como si se tratara de la propia acción de Katchadjian, se puede “elaborar y sospechar toda una teoría de la inspiración” (Katchadjian *El Aleph* 16). Incluso cuando parecería producirse un pliegue también allí puede leerse de manera abismal la propuesta de reescritura

⁹Según Juan Caballero con estos engordes Daneri “se convierte en un Dr. Jeckyll/Mr. Hyde” (5).

y relectura de obras anteriores. Daneri, proponiendo un “perverso ejercicio” (12), a contrapelo de la acción del engorde “es capaz de resumir en pocas palabras los libros más complejos” (11-12): este ejercicio justamente obliga al narrador a releer libros que había olvidado. No obstante, si bien reconocemos la centralidad de estos momentos autorreflexivos (en virtud de los cuales Alemian habla de “un texto casi autista”) consideramos que no explican toda la obra. A diferencia de *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* (que cumple con lo que promete pero no admite una lectura más profunda que la del gesto procedimental) en este caso el texto de Katchadjian admite diversas lecturas críticas. En ese sentido, proponemos pensarlo como una disrupción con respecto al original.

Siguiendo esa línea disruptiva destacamos la inclusión de imágenes al relato. En efecto, los engordados de Katchadjian superan la palabra escrita al tensionar con ilustraciones la mónada borgiana. Esa dimensión visual, ausente en el original de Borges, se materializa de diversas maneras. Por ejemplo, la fisonomía “engordada” de Daneri se acompaña con la figura del “Extravagante”:



(Katchadjian *El Aleph* 11)

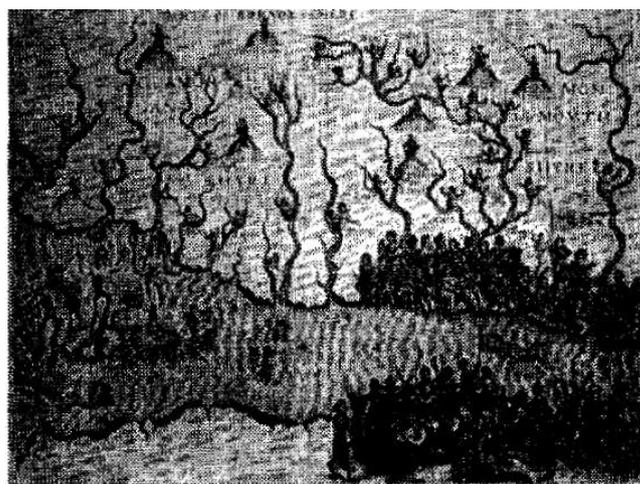
Esta imagen, al tiempo que le quita margen de escritura a Katchadjian, aporta un significado extra que pasa por fuera de la palabra escrita. Daneri adquiere una composición fisonómica específica y con ella una expresividad anclada en ciertos

rasgos predeterminados. Siguiendo a John Stezaker la imagen aparece como un superávit: “¿qué hay escondido –se pregunta Stezaker– detrás de ese excedente?” (Evans 98).¹⁰ En el caso de *El Aleph engordado*, los “excedentes” que aportan las imágenes están en función de oscurecer el clima narrativo (así como personajes y escenas). Pensemos en la ilustración de los tatuajes de prostitutas en un libro de Lombroso:



(44)

o la de los condados de Glamorganshire y Monmouth-shire que, según el narrador, inexplicablemente lo perturba y le produce “una alegría oscura” (18):¹¹

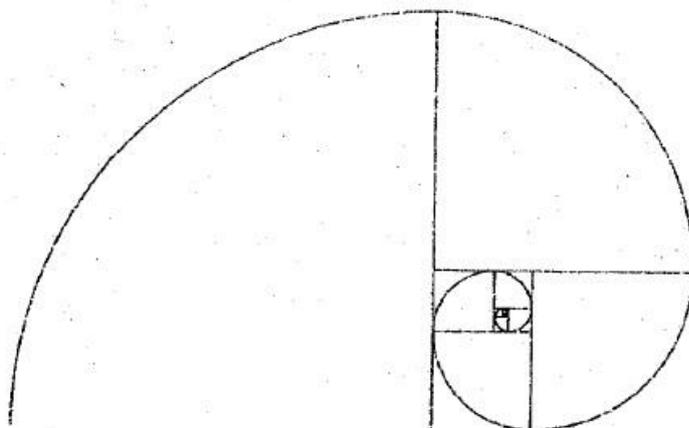


(18)

¹⁰ La traducción es nuestra, así como el resto de las citas del libro.

¹¹ El narrador, más adelante, dice con este mismo tono perturbador: “No era Beatriz lo que me acercaba a Daneri sino mi fascinación por la locura lo que me atraía hacia ambos” (34).

Por último, a través del dibujo del Aleph se repone cierto componente irónico, ya que el rasgo de inefabilidad que tensiona dramáticamente el texto original con relación a los modos de expresar lo absoluto (“[e]mpieza, aquí –dice el narrador de Borges– mi desesperación de escritor (...) ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?” –Borges 191–), este “inefable centro del relato” (*ibídem*) se ve reconfigurado a partir del esquema minimalista de la espiral de Fibonacci:



(Katchadjian *El Aleph* 31)

La cuestión de las cantidades está en el centro del componente irónico. Si, como vimos, la imposible descripción del universo por vía de la palabra se traduce en un dibujo que sintetiza el objeto en su mínima expresión, a su vez el tono burlón del texto de Katchadjian se sostiene en la idea paradójica de engordar lo grande. “Lo Grande –dice Flusser– es despreciable por ser ridículo (de allí que se le ponga un bigote a la Mona Lisa) y el aura benjaminiana que encubre toda Grandeza es de la era de los dinosaurios” (172).¹² El narrador del “engordado” hace explícito este énfasis irónico en las cantidades: “dije, entre adivinatorio y sagaz y liviano, que antes de abordar el tema del prólogo,

¹²Patricio Zunini, al destacar la alteración de secuencias del texto original, establece la filiación con el *Ready made* de Duchamp: “No sólo son diferentes las extensiones –afirma– sino que también se han transformado los personajes, cambian las escenas, el ritmo de la prosa está alterado. En el procedimiento de Katchadjian hay a la vez una filiación y un distanciamiento irónico comparable, tal vez, con la Gioconda de Duchamp” (“Borges” s/n).

describiría el curioso plan de la gran obra, y remarqué la palabra gran para que él notara que me estaba burlando. Él lo notó y yo vi cómo se le hinchaban un poco la nariz y el cuello” (26; las cursivas son del original). El efecto crítico de rebajar la solemnidad del relato a partir de los agregados se percibe en algunos detalles; por ejemplo, cuando el narrador cuenta que tuvo que quedarse a dormir en la casa de los Viterbo debido a una fuerte tormenta, ya que afirma: “la cama estaba sucia, pero yo dormí contento” (9). “Su inteligencia de *feed-lot* –dice Juan Terranova– es equilibrada. Así y todo la idea de ‘engordar’ el absoluto implica cierta picaresca. Digamos, una picaresca conceptual de los detalles” (“Sobre la trilogía”: s/n). En la misma línea pueden leerse otros agregados, como “el vino patero” (9) que lleva Borges en una de sus visitas, o la sesión de brujerías que comparte en su adolescencia con una empleada chilena de ascendencia mapuche:

Recordé una torta austríaca que una empleada de mi familia sabía preparar. La empleada era chilena, de antepasados mapuches. Un día, a mis quince años, ella me había confesado su conocimiento de la brujería indígena. Cierta vez nos entregamos juntos a los misterios de un humo curioso que no logró darme mucho más que un fuerte dolor de cabeza. Imaginé los fumaderos de opio de los puertos. Pensé en el ajenjo, en Joseph Roth y en el santo bebedor. Imaginé a la embriaguez como una virgen curadora y la sentí lejana. Pensé en todos los escritores que admiraba y los imaginé juntos fumando opio en un bodegón. Se reían, festejaban, se revoleaban mujeres e improvisaban poemas perfectos. (37-38)

Esta anécdota surge luego de una extensa digresión sobre el uso de plantas y raíces alucinógenas a lo largo de la historia, ya que en el “engordado” el narrador evalúa la posibilidad de haber sido drogado y que la visión del Aleph sea producto de un efecto psicoactivo: “luego pensé que quizá no había sido envenenado sino drogado” (37). Este rebajamiento en la visión de lo absoluto a mera alucinación está en consonancia con el vector crítico que puede leerse en aquellos detalles que tensionan el original de manera burlona.

La clave irónica que permite pensar los agregados como elementos distorsivos en relación al cuento de Borges va a contrapelo de una lectura del “engordado” como repetición literaria de una lógica borgiana. La anuencia sobre que Katchadjian en su operación sobre “El Aleph” continúa la concepción de una

literatura basada en la reescritura y la intertextualidad (sostenida en textos como “Pierre Menard, autor del Quijote” o “Kafka y sus precursores”) es tácitamente cuestionada por Juan Caballero. El crítico norteamericano habla de un Aleph “contaminado” (3), y sostiene que Katchadjian “vandaliza” y “mancha” el texto “prístino” (*ibídem*) de Borges, al tiempo que rompe con su manifiesto “minimalista” (5). Dicha contaminación, según Caballero, permitiría leer los agregados como las modulaciones de un virus con un efecto parasitario. Si bien creemos que se extralimita en la construcción de las metáforas críticas, acordamos en que Katchadjian pervierte la economía del lenguaje de Borges. La apropiación del patrimonio material, cultural y simbólico que efectúa garantiza menos una sucesión que un cambio ideológico que puede leerse en el propio texto. Dichos cambios no son menores y tienen sus implicancias estéticas. En la escena en que el narrador se saca la corbata y la tira a la basura, por ejemplo, Caballero remarca cómo su conciencia es alterada a tal punto de que estamos frente a un nuevo personaje: uno “dubitativo” y “problemático” (4):

...comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella, Beatriz, y que ese cambio era el primero de una serie infinita de cambios que acabarían por destruirme también a mí. Tenía ya, un poco debido al calor y otro poco a mi nerviosismo, el cuello de la camisa completamente húmedo; me saqué la corbata y, como ofreciéndole el gesto al fantasma de Beatriz, la tiré a la basura; inmediatamente me arrepentí y estuve a punto de meter la mano en el cesto para rescatarla. (7-8)

Asimismo, la escena del bar –quizás la más engordada– es fundamental porque en ella se puede seguir pensando la relación patológica entre el narrador y Daneri, pero sobre todo porque en ciertos detalles se explicita cómo Katchadjian propone más una ruptura que una continuidad. La conducta “desagradable” (Katchadjian *El Aleph* 22) de ambos a la hora de ocupar una mesa propone una desmesura, una pérdida de autocontrol que los recorta como personajes con una moral nueva en relación con el cuento de Borges:

...vimos que una mesa se desocupaba. Corrimos desesperados a sentarnos, pero antes de llegar notamos lo desagradable de nuestra conducta, por lo que bajamos un poco la velocidad y permitimos, con frases y gestos corteses, que una pareja de ancianos falsamente elegantes se sentara. Nos miramos, Daneri y yo, primero dudosos y

luego contentos. El intercambio de sonrisas se interrumpió antes de volverse incómodo cuando descubrimos una mesa que se estaba desocupando casi en la otra punta del salón. Esta vez no corrimos, aunque caminamos lo más rápido que se puede caminar sin correr. Estábamos a dos metros de la mesa cuando vimos a dos hombres acercándose desde el otro lado. No dudé en dar un salto para alcanzarla; ante las caras de sorpresa de los dos hombres, nos sentamos. Daneri me dijo que no me creía capaz de actos de ese tipo. Agregó, luego, que a su parecer el arrojo que antes se exigía a los hombres en las guerras y los duelos se exhibía ahora en situaciones cotidianas. «Y no deberíamos quejarnos ni sufrir por eso», insistió. Miré hacia afuera del local y vi a los dos hombres parados. Daneri tenía razón: con la cabeza baja parecían soldados vencidos dándose ánimos mutuamente. Volvió a hablar: «Se necesita valor, es indiscutible, incluso para no temerle al ridículo». Había vuelto el sádico... (22-23; las cursivas son nuestras)

Esta escena intercalada justamente está en función de moldear la nueva psicología del narrador y de Daneri, con lo que se recorta como fundamental en el sistema de agregados. La nueva ética que excede la discreción de los personajes del original luego se vuelve explícita como un elogio de la desmesura:

“Sentí que Daneri estaba perdiendo la estabilidad emocional. Eso lo hacía más interesante, y noté que incluso me daba algo de envidia: yo era incapaz de perderla; los poetas la perdían. Entendí que en eso consistía su espontaneidad: era capaz de hacer cualquier cosa que quisiera.” (23-24)

Otro momento clave del “engordado” es la propia visión del Aleph. Katchadjian, en este caso, engorda literalmente el Aleph en dos centímetros: “El diámetro del Aleph –dice el narrador– sería de dos o tres centímetros, quizá cuatro o hasta cinco” (41) y desde esa materialidad incorpora una serie de elementos que siguen la línea de tensionar la moral del cuento de Borges. Estos agregados, que Aira lee en clave de cierta continuación semántica que repetiría el infinito al dividirlo por la mitad (la mitad del infinito es, a su vez, el propio infinito)¹³ para Caballero antes que replicar la estructura del original remarcan

¹³En principio, Aira señala que Borges hace una enumeración de cincuenta escenas: “No sé si alguien las habrá contado antes –afirma– pero son exactamente cincuenta. ‘Sin cuenta’, innumerables. ¿Las habrá contado Borges, y será deliberada esta cantidad, y el débil juego de palabras a que da lugar? Nadie se lo preguntó nunca. Cincuenta fichas, que podrían servir para un juego de azar novelístico. La novela argentina podría utilizar esta máquina inagotable de generación de historias” (s/n). Luego, en una segunda instancia, señala que Katchadjian agrega a esa serie veinticinco escenas más, con lo que replicaría la idea del infinito: “Son veinticinco

las diferencias políticas que hay entre ambas literaturas, y que en esta sección se vuelven incluso explícitas. “La lista siguiente –afirma el narrador del “engordado”– es lo que la literatura me permite en este momento, por lo demás histórico” (41; el énfasis en cursiva es nuestro) y luego enumera las visiones:

...vi el alba y la tarde en Budapest, vi un serrucho, vi las muchedumbres indígenas de América sometidas a la explotación y el hambre, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide que no pude identificar, vi un laberinto roto a martillazos (supe que era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo deformante y multiplicador, vi en un pozo los restos de la corbata favorita de Beatriz rodeados de miles de bolsas de basura negras, (...) vi mosquitos portadores de enfermedades cruzando el océano en el fondo de un barco, vi racimos de uva todavía verdes, nieve manchada con petróleo, tabaco, ron, [...] vi en un museo un astrolabio persa robado en una guerra... (41)

Caballero afirma que Katchadjian reemplaza el Buenos Aires apolítico de Borges y que repone su historia colonial de violencia y explotación, de donde se deduce que el diálogo entre original y “copia” propone más tensiones que los términos amables de una conversación. Las “muchedumbres” de Borges, en el “engordado” de Katchadjian pasan a ser “indígenas (...) sometidas a la explotación y el hambre”; la “nieve”, símbolo de blancura, se mancha con un derrame de petróleo, el “astrolabio persa” se encuentra en un museo luego de haber sido “robado en una guerra”. O más adelante, se explicitan los procesos de producción de principio del siglo XX y otros conflictos políticos: “vi en una línea de montaje a un obrero dejando pasar una cuchara deforme” (Katchadjian, 2009:44), “vi un levantamiento popular en Oriente” (45). Katchadjian, al recuperar una historia aparentemente silenciada por Borges, pone de relieve lo que para David Evans es el reto de la apropiación contemporánea, es decir, trabajar en un contexto de reemergencia de la historia.¹⁴

exactamente (los agregados de Katchadjian en la enumeración caótica) algo así como la mitad del infinito, como si quisiera aportar una demostración extra a la conocida verdad matemática de que la mitad del infinito es igual al infinito entero” (s/n).

¹⁴Evans distingue la apropiación de la década del ochenta y la actual –que denomina una “post-apropiación” (22)– destacando el elemento de reposición histórica para esta última como diferencial.

Como vemos, el diálogo entre los textos es también el de formas de concebir el proceso creativo. Se trata de concepciones distintas de la inspiración poética que se encuentran en el centro de las discusiones sobre la originalidad en la práctica literaria moderna: por un lado, la idea romántica que concibe la creación *ex nihilo* y, por el otro, la noción heredada del modelo neoclásico que se muestra despreocupada por los prejuicios contra la imitación y la copia. En este sentido, si Borges crea un texto original que lleva su única firma, Katchadjian produce sobre lo ya hecho; se apropia de material circulante y lo transforma en otra cosa, en sintonía con la “posproducción” que refiere Nicolás Bourriaud para describir las operaciones de un grupo de escritores y artistas contemporáneos que trabajan al calor de las nuevas posibilidades técnicas. Incluso cuando el narrador de Borges toma la palabra (a partir de aquel movimiento de lenguaje que referimos arriba) Katchadjian no pierde presencia, ya que –como sostiene Goldsmith– “cuando hacemos algo aparentemente ‘no creativo’ como retipear algunas páginas la expresividad se manifiesta de diferentes formas. El acto de elegir y reencuadrar dice mucho más sobre nosotros que una historia [íntima]” (9). Así, el corte y la disposición de los fragmentos en un nuevo contexto, como que sea “El Aleph” el cuento a engordar, hablan de la propia *operación Katchadjian*. Ambas formas de la elección (el texto a intervenir y los modos de hacerlo) nos permite reponer el nuevo aparato mediático como un condicionante que juega a la hora de pensar estrategias literarias y producir sentidos. Asimismo permite la construcción de metáforas críticas, en tanto el objeto que describe Borges en el original, en términos de Martín Delfino ese “extraño objeto-agujero negro (...), novedoso objeto científico-tecnológico [que permite] observar todo el mundo en simultáneo” (s/n) puede leerse como una figura extemporánea de internet, con sus aplicaciones satelitales como las de *Google Earth*.

2. El “affaire Katchadjian”

“Me siento de otra civilización”
María Kodama

En principio, la tensión entre las dos morales que analizamos en el apartado anterior pertenece al orden textual. Pero si atendemos la observación de Bourdieu acerca de la existencia de “una homología entre el espacio de las obras definidas en su contenido propiamente simbólico, y en particular en su *forma*, y el espacio de las posiciones en el campo de producción” (308; el subrayado es del original), entonces podemos extender el análisis de las morales en colisión del plano inmanente a las diferencias estético-políticas que se pusieron en evidencia ante el “affaire”. Como vimos, los agregados de *El Aleph engordado* se presentan como una semiosis extraña al interior de un sistema que parecía cerrado. “Los grandes trastornos –dice Bourdieu– nacen de la irrupción de recién llegados que, por el mero hecho de su número y su calidad social, importan novedades en materia de productos o de técnicas de producción, y tienden a imponer en un campo de producción que es para sí mismo su propio mercado *un modo nuevo de valoración de los productos*” (334; el subrayado es nuestro). Efectivamente, aquella semiosis que reabre el texto original y que obliga a releerlo con otra perspectiva pone en juego los modos de valoración de la literatura, históricamente condicionados. Lo que está en juego, en principio, es un procedimiento: el “engordado”, como afirma Pablo Gaslioli, puede ser leído como el germen de “una transformación cultural” (49-50). Y, como toda transformación, produce rechazos e intentos de conservación de lo establecido.

La idea de “original” en el “affaire” deriva en un problema que tiene implicancias legales: la originalidad, como sostiene Marjorie Perloff, es también “un concepto que gira alrededor de la propiedad intelectual” (22). Kodama, al convertir *El Aleph engordado* en un caso judicial, intenta vía legal “definir las fronteras, defenderlas, controlar las entradas [al texto, lo cual] significa defender el orden establecido en el campo” (Bourdieu 334). A la luz de su intervención se diferencian posiciones que se definen en los órdenes de lo legal, lo estético y lo político: respectivamente, esto lo vemos en las razones de Kodama, las de aquellos que desacuerdan con la judicialización del debate y los que cuestionan el apoyo público que recibió Katchadjian. En cuanto a lo estrictamente legal, en términos de Kodama: “A mí me bastó leer las primeras páginas y luego se lo pasé

a un abogado” (en Sánchez “Las razones” s/n). Según la viuda, Katchadjian “debía reconocer que había cometido un error al usar un texto que no ha cumplido todavía los 70 años necesarios que marca la ley para entrar en el dominio público” (*ibidem*); y luego sentenció: “Los derechos de autor son los derechos de la obra (...) Katchadjian transcribe un párrafo y luego agrega lo suyo. Se mete en una obra ajena en un plagio irreverente para deformarla” (*ibidem*).¹⁵ El repudio a esta lógica que se circunscribe a la letra de la ley se dio primero en las redes sociales y luego en un marco institucional. Después de que se viralizara el grupo en *Facebook* creado por el escritor Damián Ríos donde se planteó la problemática y comenzaron los debates en torno al conflicto,¹⁶ una multitud entre la que figuró un conjunto de personalidades destacadas se reunió en las inmediaciones de la Biblioteca Nacional manifestando su apoyo al escritor del “engordado”.¹⁷ La manifestación en realidad tuvo dos caras: apoyar a Pablo Katchadjian, pero también repudiar la acción especulativa de Kodama.¹⁸ Si en el momento del juicio por atentado a las buenas costumbres que sufrió Flaubert y su *Madame Bobary* se leyó la imbricación del campo político en el literario, en la embestida judicial de Kodama se lee la imbricación del campo legal con implicancias económicas.¹⁹

¹⁵Finalmente agrega: “Para mí lo único que cuenta es lo legal: la ley debe existir, de lo contrario estamos en una sociedad de las cavernas” (Sánchez “Las razones” s/n).

¹⁶Se trata del grupo “Apoyo a Pablo Katchadjian”.

¹⁷Amir Hamed explicita que “la versión argentina del PEN Club llamó a debatir el tema de la intertextualidad en la sede del Centro Cultural Borges, y en un acto multitudinario, realizado en la Biblioteca Nacional, en Buenos Aires, del que entre muchos otros participaron críticos como Sarlo y Jorge Panessi, escritores como César Aira, Carlos Gamerro, Tamara Kamenzáin, respaldados, además, por unas 2.500 firmas de adhesión en un sitio web, se invitó ‘a los jueces y autoridades y lectores en general a que lean con atención *El Aleph engordado*, antes o después de leer o releer ‘El Aleph’ para así ‘extraer conclusiones en cuanto a la propiedad intelectual del libro en cuestión’” (s/n). “En el nombre de este capital colectivo –dice Bourdieu– los productores culturales se sienten con el derecho o con la obligación de ignorar las demandas o las exigencias de los poderes temporales, incluso de combatirlos invocando en su contra sus principios y sus normas propias” (327).

¹⁸Según Matilde Sánchez “la reunión fue vista como un repudio institucional a Kodama” (“El Aleph” s/n).

¹⁹Sin embargo, en cierto sentido su ataque paralelamente se dirige a defender el capital simbólico. En efecto, Kodama dispara contra Katchadjian como si la obra de Borges se viera amenazada según aquella lógica que describe Bourdieu cuando se refiere a que “cada acto artístico [que introduce] una nueva posición en el campo desplaza la totalidad de la serie de actos anteriores” (241). Como en el poemario norteamericano “Issue I”, en el que poemas son atribuidos apócrifamente a poetas reales, aquí la apropiación no es solo textual sino que es también de un nombre y de un capital simbólico. Del peso que tiene la operación conceptual de Katchadjian (que, al igual que el poemario puede leerse como un acto vandálico/anárquico –cf. Goldsmith 121–) surge la ofensiva de Kodama.

Estas últimas aluden a una de las lecciones más importantes del capitalismo tardío: que todo puede ser monetarizado (Joselit 2). El repudio en la Biblioteca Nacional permite ser leído como un gesto de represión simbólica, la que –según Bourdieu– “se ejerce con un rigor especial contra aquellos que tratan de escudarse en unas autoridades o unos poderes externos” (109). Allí, decíamos, reconocemos razones de índole estética. María Pía López, por citar un caso, en la mesa redonda que tuvo lugar en el “Museo del libro y de la lengua”,²⁰ sostuvo que la lengua de Borges es asfixiante y que en ese sentido el experimento de Katchadjian puede leerse como un ejercicio que pone en el centro el hecho de lidiar con la herencia. Pía López concluyó que si Borges afirmaba que algo hay que hacer con “El Quijote” (para que no se convirtiese en un texto burocrático) “algo hay que hacer con Borges”. Con posterioridad, el desagravio suscitó diferentes opiniones en las redes sociales, pero principalmente Matilde Sánchez expresó su disidencia desde la revista “Ñ” (el suplemento cultural del diario Clarín). Según su editorial: “Nada más fácil ni popular que atacar a ‘la Kodama’, inventando el link inexistente con el Grupo Sur” (“El Aleph” s/n).²¹ Pero fundamentalmente vinculó el acto en la Biblioteca con intencionalidades estético-políticas: “María Pía López –según Sánchez– optó por una posición genérica en el debate –el desafío de una literatura nacional postborges–, y el hecho quedó teñido de subrayados políticos e ‘ideológicos’” (“El Aleph” s/n). En el editorial, Sánchez expresó su desconfianza hacia políticas culturales propensas a defender la experimentación en desmedro del canon: “Las instituciones –sigue más adelante– no necesitan encarnar siempre –ni ‘para la foto’– las posiciones rupturistas, ni adelantarse en la consagración que desplaza

²⁰ La mesa además estuvo conformada por Damián Ríos, César Aira, Jorge Panesi, y Pablo Katchadjian. (El video que reproduce los discursos de la mesa redonda se encuentra disponible en el sitio web de la Biblioteca Nacional, en <http://trapalanda.bn.gov.ar/jspui/handle/123456789/12546>.)

²¹ Sánchez es la encargada de hacerle una nota a Kodama horas antes del acto a favor de Katchadjian, para que esta esgrimiese sus “razones”: la nota se titula “Las razones de Kodama”. Allí la responsable del suplemento cultural presenta a la albacea de Borges como alguien que “no cede en lo que adoptó como una misión” (“Las razones” s/n). “Con voz conmovida pero firme – afirma Sánchez y compone un perfil muy distinto al que se desprende de los discursos que se emiten en el desagravio a Katchadjian. en los que se destaca un carácter especulativo– Kodama descarta que el autor sea embargado en ningún caso. Da la impresión de creer –sigue– que no se olvidará del caso a menos que Katchadjian le presente sus disculpas” (*ibidem*), descartando la razón económica de la judicialización.

la experimentación al centro” (“El Aleph” s/n). Además de pensar en estos efectos políticos al interior del campo, vinculó el apoyo público con aspectos de la política nacional en sentido estricto: “Frente a la lista actual de funcionarios oficiales procesados –afirma– y con el recuerdo fresco de una platea de intelectuales que festejó la mención del ‘manco Scioli’, ese ‘sobreseimiento’ de Katchadjian, cuya obra vale la pena indagar, debió sonar razonable” (“El Aleph” s/n).²²

Entre las justificaciones estéticas del grupo autoconvocado (que pueden rastrearse en las reseñas colgadas en el grupo de Facebook) y las estrictamente legales de Kodama se reconocen dos morales literarias que se definen como contrapuestas. De un lado, encontramos aquella que coincide con la idea de apropiación (a la manera de Kenneth Goldsmith), que propone la legitimidad del *copy and paste* como procedimiento artístico, y por otro la que defiende el principio legal de la autoría y los alcances del *copyright*. En relación a esta última posición, Amir Hamed sostiene que “si algo deja en claro este asunto es que la práctica letrada es más refractaria al *ready made* que la imagen, resistencia que habría que buscar, precisamente, en que la letra, desde los orígenes, se usa no solo para fabular y cantar poéticamente sino para legislar” (s/n). Patricio Pron, en su publicación *El libro tachado* trabaja esta dicotomía que tensiona el campo literario:

[El caso] pone de manifiesto el enfrentamiento que se produce actualmente, no solo en el ámbito literario, entre dos concepciones de la literatura: la primera, remanente, se articula en torno a la figura del autor y a la idea de que el sujeto individual tiene también algo personal y “nuevo” que comunicar y que esto constituye algún tipo de propiedad de la que es usufructuario; la segunda, relativamente nueva, gira alrededor de la noción de “archivo” y de las manipulaciones a las que se lo puede someter gracias a las nuevas tecnologías, que permiten copiar y modificar los textos de tal modo que, tras sucesivas intervenciones, la autoría es prácticamente imposible de determinar, produciéndose una “radical desjerarquización de la literatura como institución, cuyos modelos se pierden y oscurecen a propósito entre la

²² “La mención del ‘manco Scioli’” (Sánchez “El Aleph” s/n) se refiere a los dichos de Florencio Randazzo en una reunión de Carta Abierta en mayo del año 2015; textualmente cuando dijo que ante la imposibilidad de una reelección de Cristina Fernández “el proyecto se quedaba manco”, lo que generó chistes entre la audiencia. Video disponible online: <https://www.youtube.com/watch?v=3rNQZrRC-W0> [consultado el 1 de julio de 2016].

nueva floración de lo que son las réplicas, las serializaciones y los reenvíos”. (cit. por Libertella “Un nuevo round por la pelea por ‘El Aleph’” s/n)

Las dos morales quedan a la vista en las declaraciones de los que son parte en el proceso penal: Kodama y Katchadjian. Como señala Pola Oloixarac, la fe de Kodama en la palabra de Borges “es tan fuerte como la de quienes [creen] en el intertexto y el *ready made*” (s/n). Kodama, de hecho, propone dejar la ley como está (ley que data de 1933) y modificar las formas de regulación de la red. “Internet –sostiene– se está regulando en estos momentos; sin ir más lejos en los Estados Unidos apresaron al dueño de *Megaupload* pero además le confiscaron el dinero que había amasado con los derechos de autor ajenos” (cfr. Sánchez “Las razones”). Katchadjian, por el contrario, piensa el uso de un texto como logro sobre un orden anterior: “que se puedan hacer libros así –según su postura– es una conquista de cierta libertad literaria. Hay muchos textos dando vueltas por ahí. Poder usarlos le da un sentido a muchas cosas” (en Terranova “Entrevista” s/n).²³ Esta idea sobresale en el análisis de “Amigos del siglo XX” (una muestra de reproducciones de obras pictóricas del período) que Katchadjian lleva a cabo en la revista *Mancilla*. Si bien estrictamente no está pensando los nuevos modos de producción literaria, es útil para entender la lógica de un espectro literario en la producción contemporánea (y por extensión la de su “Aleph engordado”) que empieza a recorrer territorios ya transitados por las artes plásticas: su lectura está orientada a comprender qué se juega en una exposición basada en copias que “no nos conmueven” (“Humanistas” 121), y concluye en que “lo único que queda es lo que alguien hace con otra cosa, que a su vez será convertido, en otro momento o en el mismo, en otra cosa diferente” (“Humanistas” 123).

El “affaire Katchadjian”, al activar una polémica que excede la de la propia intervención del “engordado”, permite establecer la discusión en torno a múltiples problemas que históricamente tensionan el campo literario: la lógica

²³ Horacio González propone una posición intermedia cuando afirma: “veo necesario reformular la ley de derecho de autor, pero sin fáciles concesiones a lógicas de Internet, en el fondo tan mercantiles como las de las editoriales tradicionales, que si se trata mal el tema se contribuiría irresponsablemente a que desaparezcan sin beneficio para la cultura contemporánea” (s/n).

estética superpuesta a la lógica mercantil del sistema donde circulan los productos de la literatura, la autoría de los escritores como capital simbólico y económico, la ruptura de lo establecido contra la conservación del canon, cuestiones que despiertan lo que Bourdieu llama “conflictos de definición” (331); es decir, aquellos en los que “cada cual trata de imponer los límites del campo más propicios a sus intereses” (331). En este punto, si trajéramos a colación el debate en torno a la autonomía del trabajo estético, el affaire pone en evidencia cierta reversibilidad entre los campos judicial y literario. A partir de la intervención de Kodama parecería que el debate pone de relieve aquel “adentro/afuera” que refiere Ludmer cuando piensa las “literaturas postautónomas”,²⁴ ya que los efectos monetarios, jurídicos y legales pasan a formar parte del análisis estético. Y viceversa: como Flaubert –cuando es acusado por atentar contra las buenas costumbres– que invoca argumentos literarios para ejemplificar conceptos jurídicos,²⁵ Katchadjian presenta ante el juez un alegato de siete páginas explicando el procedimiento artístico del *Ready made*, las conceptualizaciones de Gérard Genette sobre la intertextualidad y el antecedente estético de las vanguardias históricas en términos de apropiación del material circulante. Sin embargo, ¿una lectura literaria no implica la interrogación sobre el plagio y la autoría? ¿Los problemas que activa el “engordado” no son los propios de la literatura en el capitalismo? Por esta particularidad del trabajo estético, más bien suscribimos al concepto de “cuasiautonomía” que propone Frederic Jameson (*El posmodernismo* 106); en tanto no desconocemos que, como afirma Bourdieu, “el nomos específico que constituye como tal el orden literario o artístico se encuentra instituido a la vez en estructuras objetivas de un mundo socialmente regulado” (98).

²⁴ “Muchas escrituras del presente –según Ludmer– atraviesan la frontera de la literatura (los parámetros que definen qué es literatura) y quedan afuera y adentro, como en posición diaspórica” (s/n).

²⁵ “Es célebre la actitud de Flaubert –afirma Horacio González– de la que intentará consolarse en su correspondencia privada, al haber aceptado la línea de defensa de su abogado en el juicio que por ‘atentado a las buenas costumbres’ se le sigue luego de publicada la novela *Madame Bovary*. El caso merece ser recordado, porque los dos abogados (Senard, el del ministerio público napoleónico) y Picard (el defensor flaubertiano) son personajes informados, típicos del Segundo Imperio, casi salidos ambos de una novela del propio Flaubert, e invocan argumentos literarios para ejemplificar sus respectivos conceptos jurídicos” (s/n).

En la instancia del affaire justamente se cuestiona el sistema de regulación del arte, por lo que paralelamente a la *nouvelle* de Katchadjian el texto relevante en la discusión pública en torno al tema es el de la ley de derechos de autor en un contexto que sigue los patrones de la lógica digital. Aunque no exista la posibilidad de “un tribunal de última instancia capaz de zanjar todos los litigios en materia de arte” (Bourdieu 98)²⁶ a cierta zona mayormente anómica que viene de la mano de un nuevo entorno de producción se le intenta imponer un *nomos*. A partir del texto legal (la ley 11.723) surgen, a su vez, nuevos procedimientos que dialogan ya no tanto con la literatura de Borges sino con el mismo “affaire Katchadjian”: la propuesta de apropiarse hasta 999 palabras (las que se permiten por ley)²⁷ para producir una literatura que juega con los límites impuestos;²⁸ la página #YoBorges que ofrece “hacer tu propio poema de Borges” a partir de la combinación azarosa de versos del autor argentino;²⁹ o el Borges adelgazado de Milton Läufer que invierte el procedimiento de Katchadjian y pone el cuento “El Aleph” en una página en la que desaparece progresivamente ante los ojos del lector.³⁰ Según Alejandro Rubio, el problema judicial (a partir del cual surgen estos experimentos) lleva a replantear la impronta ideológica y política del trabajo formal tal como lo entendimos hasta el momento. Como se puede leer en Facebook:

que a través del puro trabajo con la forma, lo que desde una visión contornista sería una idea descomprometida y burguesa de la

²⁶ Bourdieu afirma que “el proceso que conduce a la constitución de un campo es un proceso de *institucionalización de la anomia* a cuyo término nadie puede erigirse dueño y señor absoluto del *nomos*, del principio de visión y división legítima. La revolución simbólica (...) abole la posibilidad misma de la referencia a una autoridad postrera, de un tribunal de última instancia, capaz de zanjar todos los litigios en materia de arte” (202; el subrayado es del original).

²⁷ Según lo establecido en el artículo 10 de la ley 11.723 del Régimen Legal de la Propiedad Intelectual: “Cualquiera puede publicar con fines didácticos o científicos, comentarios, críticas o notas referentes a las obras intelectuales, incluyendo hasta mil palabras de obras literarias o científicas u ocho compases en las musicales y en todos los casos sólo las partes del texto indispensables a ese efecto”.

²⁸ En la “Convocatoria Borges 999”, realizada a través de la red social Facebook, se propuso intervenir a Borges, subir el texto a la página “Apoyo a Pablo Katchadjian”, con el nombre del fragmento intervenido y el nombre del autor interventor, juntar todos los textos en la casilla de correo jorgeluisborges999@gmail.com, armar un archivo en versión pdf y luego publicar la “obra” reunida.

²⁹ La página reza “Una web para hacer tu poema de Borges” (en <http://www.yoborges.com.ar/>).

³⁰ “El Aleph a dieta”.

literatura, se llegue a un conflicto con la Justicia alrededor de una de las formas de la propiedad privada, la propiedad intelectual –la misma que está alrededor del debate mundial acerca de las patentes de transgénicos y medicamentos–, conflicto que amenaza la libertad y el patrimonio de un joven escritor, nos indica que las relaciones entre literatura y sociedad burguesa pasan por otros lados distintos de los que nos enseñaron, por ejemplo, Contorno, Sartre, Lukács, etc.³¹

El trabajo formal, históricamente, fue leído como expresión de la autonomía literaria; sin embargo, ciertas experimentaciones formales de la literatura contemporánea, en su salida “fuera de campo”,³² llevan a revisar categorías con las que se pensó la literatura hasta el momento. *El Aleph engordado*, en este sentido, puede leerse como un manifiesto centrado en el uso de material preexistente, en un estado de cosas específico estrechamente vinculado a los nuevos modos de circulación electrónica, los cuales se encuentran desfasados con relación a la legislación vigente. Esta peculiaridad permite que Kodama convierta a Katchadjian en un caso. Según Bourdieu, “imponer en el mercado en un momento determinado un productor nuevo, un producto nuevo y un nuevo sistema de gustos, es hacer que se deslicen hacia el pasado el conjunto de los productores, de los productos y de los sistemas de gustos jerarquizados desde el punto de vista del grado de legitimidad” (241). Más allá de lo que motoriza a Kodama a iniciar la acción judicial, el “affaire” pone en primer plano posiciones enfrentadas que parecerían girar en torno a esta idea. Sin embargo, ¿lo que plantea el sociólogo francés ocurre estrictamente así o se trata de un corrimiento que funciona más en un plano simbólico que material? Es decir, paralelamente a la emergencia de escritores que incorporan a su matriz productiva el estado tecnológico más reciente ¿no existen otros que siguen produciendo y concibiendo el material textual como hace treinta o cincuenta años? Ya Ludmer, cuando plantea la hipótesis de las literaturas postautónomas aclara que “otras escrituras se resisten a esta condición (...) acentuando las marcas de pertenencia a la literatura” (s/n). Lo cierto es que ese desfase entre

³¹ La cita se puede leer en la actualización de estado de la página “Recital: un escritor elige un cuento”. Recuperado de:
<https://www.facebook.com/recitalunescriptoruncuento/posts/784654078317366>.

³² Parafraseamos a Graciela Speranza: cf. *Fuera de campo*.

los nuevos modos de circulación y la ley escrita permite pensar en la posibilidad de establecer un corte. Corte que no necesariamente signifique deslizar hacia el pasado a un conjunto de productores, pero que a partir de las opciones de consumo efectivas tenga la fuerza suficiente como para repensar los modos de regulación del arte.

Bibliografía

Fuentes

Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. Barcelona: Alianza Editorial, 1995.

Katchadjian, Pablo. *El Aleph engordado*. Buenos Aires: IAP, 2009.

Läufer, Milton. *El Aleph a Dieta*. 2013-2018. Web. Acceso: 22/02/2018.

Bibliografía teórico-crítica

Aira, César. “El tiempo y el lugar de la literatura”. *Otra Parte*. N° 19 (verano 2009-2010). Web. Fecha de acceso: 05/06/2016.

Alemian, Ezequiel. “La hermandad de los desconocidos y la experiencia literaria”, en *Bazar Americano*, año XII, N° 53, septiembre-octubre, 2015. Web. Fecha de acceso: 05/06/2016.

Benjamin, Walter. *Dirección única*. Madrid: Altea-Taurus-Alfaguara, 1987 [1928].
Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1995.

Bourriaud, Nicolás. *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009.

Flusser, Vilém. *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2015.

Caballero, Juan. “The borgesian monad contaminated and Buenos Aires photobombed: Pablo Katchadjian’s ‘El aleph engordado’ and Pola Oloixarac’s ‘Las teorías salvajes’”, UC Berkeley, 2012. Web. Fecha de acceso: 05/06/2016.

Castagnet, Martín Felipe y Salzmán, Adela. “Kodama no es nada”. *Revista Tónica*, 2012. Web. Fecha de acceso: 22/02/2018.

Delfino, Martín. “El Aleph: ver o no ver, esa es la cuestión”. *Revista Magna*, 2015. Web. Fecha de acceso: 05/06/2016.

Evans, David (ed.). *Appropriation*. Massachusetts: Whitechapel Gallery & The MIT Press, 2009.

Gasloli, Pablo. "Help a él", en revista *Mancilla*, n° 2, año 2, abril, 2012. 42-51.
Goldsmith, Kenneth. *Uncreative writing*. New York: Columbia University Press, 2011.

González, Horacio. "Literatura y jurisprudencia", en *Página/12*, 2 de julio, 2015. Web. Fecha de acceso: 05/06/2016.

Hamed, Amir. "Todos somos K(atchadjian). Angustias del intertexto". *Enciclopedia*, 2015. Web. Fecha de acceso: 05/06/2016.

Jameson, Frederic. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós, 1992

Katchadjian, Pablo. "Humanistas", en revista *Mancilla*, n° 7-8, año 4, mayo, 2014. 120-123.

Libertella, Mauro. "Un nuevo round por la pelea por 'El Aleph'". *Revista Ñ*, 25 de junio, 2015. Web. Fecha de acceso: 05/06/2016.

Ludmer, Josefina. "Literaturas postautónomas", 2006. Web. Acceso: 05/06/2016.

Rubio, Alejandro. *La enfermedad mental*. Buenos Aires: Gog y Magog Ediciones, 2012

Oloixarac; Pola. "Hijos terroristas de Borges. El problema no es María Kodama. El problema es la ley de propiedad intelectual". *La Agenda Revista*, 2015 Web. Fecha de acceso: 05/06/2016.

Perloff, Marjorie. *Unoriginal genius*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.

Sánchez, Matilde. "El Aleph, Beta y Omega". *Revista Ñ*, 10 de julio, 2015. Web. Fecha de acceso: 05/06/2016.

---. "Las razones de Kodama: 'No voy a permitir un plagio irreverente'". *Revista Ñ*, 7 de julio, 2015b. Web. Fecha de acceso: 05/06/2016.

Speranza, Graciela. *Fuera de campo*. Barcelona: Anagrama, 2006

Terranova, Juan. "Entrevista a Pablo Katchadjian". *La tercera*, N° 4, 2015. Web. Fecha de acceso: 5 de junio de 2016.

---. "Sobre la Trilogía Argentina de Pablo Katchadjian", en *Revista Médium*, 2015. Web. Fecha de acceso: 05/06/2016.

Zunini, Pablo. “Borges / Katchadjian / Kodama: el desorden alimenticio”, en *blog Eterna Cadencia*, 24 de junio, 2015. Web. Fecha de acceso: 05/06/2016.