

Borges y la filosofía

Gregorio Kaminsky
(compilador)

Ezequiel de Olaso:
"Sobre la obra visiva de Pierre Menard"
pp. 127-159

Instituto de Filosofía
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

1995

constituir un aparato técnico para probar distintos modos de fragmentación y ruptura del orden lineal (ya sea temporales, locales, escriturales, culturales, etc.) ensayado por discursos fragmentarios, juegos de contraste, inversión de sistemas, a fin de comprometer todos los componentes fijos y establecidos por el uso convencional, liberándolos así a un simple modo del decir: al cuento.

En la búsqueda de recursos técnicos se dejará entrever la perspectiva de una focalización estratégica tendida a través de la celada discursiva: la verosimilitud y eficacia de una retórica eminentemente racional que prueba lo que dice mediante hipótesis, imágenes, modelos a escala, analogías, relaciones, justificaciones, explicaciones generales (ya sea teológicas, antropológicas, filosóficas, históricas, psicológicas, políticas), todas ellas discursivamente aceptables pero inversamente proporcionales; es una ironía del discurso que en Borges constituye su mejor jugada, la gestación de un mecanismo intelectual capaz de producir efectos inesperados en su adversario. Por eso *El Aleph* confunde, desorienta, nos saca de situación para luego ubicarnos de frente, "en el suelo", experimentando el vértigo de una visión total.

Todo *El Aleph* es el desarrollo de su propia imagen, un paradigma teórico-práctico en donde todo saber y toda teoría (histórica, mitológica, literaria, filosófica) será confrontada y constatada siempre desde una realidad particular. *El Aleph* es un proyecto poético para una Física del universo, un desafío virtual a la lógica de lo previsible y lo concreto. O mejor, la imaginación al servicio de la ciencia:

"Mi verso es de interrogación
y de prueba, para obedecer lo
imprevisto."

Borges

NOTAS

- ¹ Hemos considerado solamente las constantes resolutivas de cada cuento. Recordemos que en cada uno de ellos se presentan más de una técnica de variación.

SOBRE LA OBRA VISIBLE DE PIERRE MENARD

EZEQUIEL DE OLASO

Comencemos con una observación modesta: el arte de la lectura se cifra casi por entero en acertar con el ritmo adecuado para cada obra y hasta para cada pasaje. A veces el mismo escritor nos lleva y nos ayuda, como García Márquez o Cortázar. En cambio Borges nos deja avanzar, en ocasiones con felicidad, pero pronto comprendemos que nos estamos deslizando por dentro de una trampa. Gozar plenamente de esa literatura exige estar siempre dispuestos a detenernos y releer. Esa peculiaridad pone constantemente en riesgo el vulnerable y misterioso contacto con sus escritos.

Explicando su preferencia por *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Néstor Ibarra ha dicho que "uno se ve forzado a una vigilancia y a una lentitud desesperantes" (*N. Ibarra*, p.429). No sé si se puede estar completamente de acuerdo con la predilección de Ibarra pero la observación me parece muy lúcida y puede extenderse a casi todas las obras de Borges. Disfrutar de su magia exige la concentración y la fantasía exacta que requiere tomar parte en un juego complicado.

Alguna vez dijo Borges que quería ser leído "sin explicaciones, con el mismo placer que da una melodía o el sabor del café" (*Martini Real*, p. 5). Sin embargo, escribió una parte importante de su obra de modo tal que hizo casi imposible semejante lectura. En todo caso esa declaración corresponde a sus últimos años, cuando Borges deja que vivan su vida versos y prosas despojados; y se lo puede permitir tranquilamente porque muchos lectores ya sabían entonces tener en cuenta la complejidad de que Borges había prescindido. Una cosa es la sencillez de Borges y otra el sencillismo de Fernández Moreno. Acaso lo que quiso decir, esa y otras veces, es que le habría gustado que su obra se llegara a disfrutar inmediatamente. Si este fue el caso, tenemos que dominar detalles innumerables y así llegar, si se me permite la violenta figura, a leer con espléndida sencillez.

Este estudio intenta descubrir algunas de esas complejidades con la esperanza de que pasen prontamente al dominio común e integren la lectura espontánea de los lectores futuros. El ideal de este crítico es que enseguida se consolide la idea de que él no es más que un laborioso artista de lo obvio. Pero mientras tanto tenemos que colaborar en la construcción de ese utópico lector que se enfrenta a la página de Borges y es inmediatamente, intrincadamente, feliz.

I

“Pierre Menard, autor del *Quijote*”, curiosa (y acaso la más famosa) obra de Borges, apareció en el número 56 de Sur (mayo de 1939), reapareció en el libro *El jardín de senderos que se bifurcan* (1942), después la albergó *Ficciones* (1944) y, finalmente, inquieta siete páginas del tomo primero de las *Obras Completas*. Todas las ediciones y reimpressiones ocurrieron en la ciudad de Buenos Aires. Esa multiplicación municipal, las numerosas traducciones y, sobre todo, la circunstancia de que Gerard Genette en 1964 comenzara la explotación sistemática de ese escrito mostrándolo a vastas audiencias cultas como matriz de la nueva crítica, no han agotado su misterio. Por otra parte Borges, encantado con la fama, no dejó, sin embargo, de distanciarse de los críticos que habían tomado a “Pierre Menard” como un credo estético excluyente y hasta como una erizada ortodoxia. (A nadie se le escapa que los intérpretes no creadores creyeron haber descubierto un tesoro merecido: la literatura pasaba silenciosamente a manos de los lectores privilegiados, los críticos).

Acaso los avatares de la gestación de ese texto son interesantes para penetrar en ciertos modos de creación de Borges y en algunos significados que han permanecido ocultos.

Como es sabido, nunca se pudo determinar a qué especie pertenece este ornitorrinco. Lo podemos decir en forma de adivinanza: se sabe que tiene algo de cuento y que también tiene algo de ensayo pero que no es ni cuento ni ensayo. Esta vaguedad ha incomodado demasiado, acaso porque los profesores se niegan a reconocer que ese prodigio de inteligencia es un monstruo que no saben clasificar. Pero esa indefinición, creo yo, es un síntoma de que Borges ha escrito lo que tenía que escribir. Si se arrastran esas páginas del cubo del “cuento” al cubo del “ensayo” y siempre quedan partes importantes afuera, ese es un problema para quien piensa según cubos.

Sabiamente Borges no ha querido definir su composición subordinándose a pautas retóricas habituales y se ha divertido aumentando la confusión. En la primera línea del texto presenta muy intencionadamente al autor como un “novelista”; más adelante habla de la composición como de una “nota”. En una entrevista la llama “cuento” y en otra “historia”. Lo interesante es que todas esas definiciones son defendibles y atacables. Y esto prueba que Borges obró bien, con clara conciencia de su superioridad como autor: la retórica se debe escribir a partir de las obras maestras, no a la inversa.

El texto cuenta el destino de un hombre que decide llegar a escribir el *Quijote*. Antes de morir alcanza varios pasajes. Con asombro y hasta escándalo se comprueba que esta versión literal del *Quijote* resulta mucho más rica que la versión original: el lector (aquí está la fuerza del hallazgo) recrea la literatura. Quedaba cerca la consecuencia: más importante que el escritor es el lector. De un modo más extremado: los textos solo se justifican como motivos para indefinidas interpretaciones creadoras. En este punto se anudan las simpatías y diferencias de Borges con la nueva crítica, algo que aquí dejaré de lado. Voy a examinar solamente ciertos antecedentes y no iré más allá de las primeras páginas del texto.

Valéry y las dos inspiraciones de la literatura

En junio de 1938 Borges publicó unas líneas en la distraída revista mendana *El Hogar* de Buenos Aires, sobre el libro de Paul Valéry *Introduction a la Poétique* que acababa de aparecer en Gallimard. (Acaso yo tendría que haber dicho: “En junio de 1938 se publicaron unas líneas sobre *Introduction a la Poétique*”). En ellas destaca que Valéry describe dos concepciones de la literatura. Elogiando la primera -que Borges llama “técnica” y también “clásica”- Valéry sostiene: “La Historia de la Literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras, sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor”. Y poco más adelante: “La Literatura es y solo puede ser una especie de extensión y de aplicación de ciertas formas del Lenguaje”. Corrobora esto con la siguiente comprobación: “¿No es acaso el Lenguaje la obra maestra de las obras maestras literarias, ya que toda creación literaria se reduce a una combinación de las potencias de un vocabulario determinado, según formas establecidas una vez por todas?”.

Pero Borges advierte que en otro pasaje del mismo libro Valéry sostiene que "las obras del espíritu solo existen en acto y que este acto presupone evidentemente un lector o un espectador".

La conclusión de Borges es esta:

"Si no me engaño, esa observación modifica muchísimo la primera y hasta la contradice. Una parece reducir la literatura a las combinaciones que permite un vocabulario determinado; la otra declara que el efecto de esas combinaciones varía según cada nuevo lector. La primera establece un número elevado pero finito de obras posibles; la segunda, un número de obras indeterminado, creciente. La segunda admite que el tiempo y sus incomprendiones y distracciones colaboran con el poeta muerto".

E ilustra su conclusión con un pasaje de Cervantes:

"¡Vive Dios, que me espanta esta grandeza!". Cuando lo redactaron vive Dios era interjección tan barata como caramba, y espantar valía por asombrar. Yo sospecho que sus contemporáneos lo sentirían así: '¡Vieran lo que me asombra este aparato!' o cosa vecina. Nosotros lo vemos firme y garifo. El tiempo -amigo de Cervantes- ha sabido corregirle las pruebas." (*Textos cautivos*, 241-242).

Aquí está, especialmente en la maravillosa frase final, una de las raíces de nuestro texto. Quiero sugerir que Borges fue atraído por las dos concepciones de la literatura y que no renunció completamente a ninguna. Esa difícil coexistencia constituye una tensión fundamental en la estética y en la obra de Borges.

Veamos ahora de qué modo se había ido preparando el espíritu de Borges para esta notable creación. (Postergo ahora el examen de los antecedentes de la obra visible de Pierre Menard).

Un anticipo

En *El tamaño de mi esperanza* (1926) Borges elogia las palabras creadas por los poetas. Por entonces buscaba algo diferente de esos hallazgos azarosos: la creación de "un vocabulario deliberadamente poético" independiente del habla ordinaria. Argüía así: "El mundo aparental es complicadísimo y el idioma solo ha efectuado una parte muy chica de las combinaciones infatigables que podrían llevarse a cabo con él. ¿Por qué no crear una palabra, una sola, para la percepción conjunta de los cencerros insistiendo en la tarde y de la puesta de sol en la lejanía?" (p. 49). Borges

está preparado para que Menard reciba una de las sugerencias de Valéry. Funes llevará ese presentimiento a sus últimas consecuencias.

El motivo

Entre el artículo de *El Hogar* y la redacción de su obra medió un hecho que es extrínseco a la inspiración literaria pero fue decisivo para que Borges se decidiera a escribir "Pierre Menard". Es menos una razón que la causa, casi física, del texto. A fines de febrero de 1938 murió el padre de Borges y en la Navidad de ese año Borges sufrió un accidente que lo llevó al borde de la muerte. (Para una rendición minuciosa de esos meses -junto con comentarios que el lector no está obligado a aceptar- véase *E. Rodríguez Monegal*, III, 11). La infección fue tan grave que Borges perdió el habla y debió ser operado de urgencia. La familia lo mantuvo en la ignorancia sobre lo que le estaba pasando. "El Sur" cuenta, con interesantes transposiciones literarias, esas circunstancias. He aquí el testimonio que ahora nos importa:

"Cuando comencé a recuperarme, temí por mi integridad mental. Recuerdo que mi madre quizo leerme páginas de un libro, que yo había pedido poco antes, *Out of the Silent Planet* de C.S. Lewis, pero durante dos o tres noches la postergué. Al final lo hizo, pero tras escuchar una página o dos comencé a llorar. Mi madre me preguntó el motivo de las lágrimas. "Lloro porque comprendo", le dije. Poco después, me pregunté si podría escribir de nuevo. Previamente había escrito algunos poemas y docenas de reseñas breves. Pensé que si ahora intentaba escribir otra reseña, y fracasaba en ello, estaría perdido intelectualmente, pero que si lo intentaba con algo que nunca hubiera hecho antes, y fallaba en eso, no sería entonces tan grave y hasta podría prepararme para la revelación final. Decidí que intentaría escribir un cuento. El resultado fue 'Pierre Menard, autor del Quijote'" (*E. Rodríguez Monegal* 293-4).

José Bianco, entonces secretario de *Sur*, solía contar que recibió, con sorpresa, un llamado ansioso de Borges para conocer su opinión sobre el trabajo que le había dejado para la revista. El lo ha escrito así: "Borges estaba tan preocupado por el texto que acababa de entregarme -quizás ni él mismo se daba cuenta clara del resultado de su talento- que a la mañana siguiente me llamó para saber qué me había parecido. Le dije la verdad: 'Nunca he leído nada semejante', y me apresuré a publicarlo, encabezando el número 56 de *Sur*" (*Ficción y realidad*, p. 352). Bioy me confirma que en ese tiempo

Borges estaba muy inquieto por conocer la impresión que producía su literatura de ficción. Bioy sugiere que el hecho de inventar autores y obras fue en Borges producto de su timidez para hablar en primera persona. "Pierre Menard"... tiene, pues, múltiple significación: el protagonista refleja de algún modo el destino que ha pesado sobre el propio Borges. Es una muestra de su valentía que Borges se apoye en su debilidad (como hará después con la ceguera) para seguir avanzando. Al escribir ese texto Borges da un paso decisivo en su camino de escritor. Gervasio Montenegro remataría sin vacilar este párrafo afirmando que cruza el Rubicón.

La identidad de "Menard"

Busquemos ahora algún antecedente de la identidad de Menard. Hartos de hacer el ridículo y atribuir existencia real a meras fantasías de Borges, algunos comentaristas han sostenido prudentemente que Pierre Menard es un puro invento de Borges. Sin embargo, el hombre también puede quedar desairado por exceso de cautela. Ya dijo Descartes en la primera de las reglas del método que hay que "evitar cuidadosamente la precipitación y la prevención" (*Descartes*, VI, 9). En este caso los que pueden perder son los demasiado prevenidos.

Emir Rodríguez Monegal ha señalado que en la cuarta de sus *Promenades littéraires* Remy De Gourmont se refiere a "Louis Ménard, un pagano místico". Mi pequeño Larousse no me orienta: "Ménard (Louis) chimiste et écrivain français, né a Paris (1822-1901). On lui doit la découverte du collidion. Il a écrit les *Réveries d'un païen mystique*". Entre los varios oficios de este excéntrico, Monegal destaca el de poeta y lo caracteriza así: "Su obra más duradera se sitúa en el dominio de la parodia. En su juventud intentó reescribir alguna de las obras perdidas de los poetas trágicos griegos y hasta intentó una versión de una pieza perdida de Esquilo, el *Prometeo desencadenado*, que para comodidad de sus lectores escribió en francés a pesar de que habría preferido (según De Gourmont) escribirlo en griego. Su segunda parodia importante fue una pieza titulada 'El demonio en el café', que atribuyó a Diderot y que estuvo a punto de incluir de contrabando en una compilación de Diderot que se estaba preparando. (Lamentablemente, Anatole France denunció a tiempo esa falsedad). Según De Gourmont, a Ménard le gustaba practicar una suerte de lectura anacrónica de los clásicos: 'Cuando leía a Homero pensaba en Shakespeare, colocaba a Helena bajo los

ojos distraídos de Hamlet, imaginaba a la quejosa Desdémona a los pies de Aquiles'. Los hábitos literarios de Louis Ménard (la reescritura de obras perdidas o inexistentes, su lectura anacrónica de la literatura) anticipan los de su parónimo Pierre Menard (sin acento en la *e*), el extraño poeta francés postsymbolista que Borges inventó en 1939 para burlarse de las convenciones de la crítica literaria" (*E. Rodríguez Monegal*, p. 112).

Sin compartir completamente alguna opinión de Monegal (Borges inventó a Menard para burlarse de las convenciones de la crítica literaria) es obvia la relación de este texto con el que vamos a estudiar, en particular con el párrafo final.

Si es que Borges tomó el nombre de Menard de otro escritor es notable que con la mera elusión de un acento reconoce una deuda y al mismo tiempo asegura la irrealidad de su personaje.

(Obras de Louis Ménard figuran en la biblioteca de Bioy. Su madre -me cuenta Bioy- solía disfrutar con la lectura de esos libros sobre la antigua Grecia).

Esa posible adscripción no debe hacernos olvidar que Borges sentía curiosidad por los escritores que no quieren ser conocidos, que no procuran seguir una "carrera". Siempre lo intrigó el caso de Banchs, entre nosotros. Entre los paisanos de Menard, el de Georges Maurice de Guérin (1810-1839) (*Textos cautivos*, 65). Es curioso que las preferencias de Menard (no el modo peculiar como las transformaba en literatura) son implícitamente compartidas por De Gourmont. Hablando de Laforgue dice: "Si lo pensamos bien, la parodia y el anacronismo son acaso las formas que mejor convienen a la incierta Historia" (*Promenades littéraires*, IV, 64).

Otra posible identidad de "Menard"

Mientras caminamos por el barrio gótico de Barcelona, mi viejo amigo el poeta Osías Stutman me hace notar que un año antes de la publicación del cuento de Borges, un tal "Pierre Menard" escribió sobre el estilo de Lautreamont en la ignota revista *Minotaure*. Osías añade cautamente que el ensayo es poco interesante pero me asegura que el autor aparece en el índice como "Docteur Pierre Menard". (Mientras resuenan nuestras pisadas en las piedras de los muros y el pavimento, no puedo dejar de pensar que ese barrio de la ciudad fue bombardeado durante la guerra civil y casi íntegramente reconstruido. Sin embargo, su antigüedad parece auténtica).

No es improbable que sigan surgiendo nombres de personas "reales" que ahora son borrosos y ambiguos fragmentos de una inolvidable criatura ficticia.

Solo agregaré aquí que "Menard" es un apellido extrañamente inestable y ubicuo, capaz de producir perversas confusiones. Un ejemplo: sabemos que Louis Ménard descubrió el collodion; puesto que estaba interesado ante todo en cuestiones helénicas no patentó su invento; al año siguiente un estudiante americano encontró la fórmula -acaso en los registros de la Academia de Ciencias- y se alzó con el provecho y la gloria. Este estudiante se llamaba "Maynard". La coincidencia era tan inverosímil -y además acaso las excentricidades literarias de Ménard ya habían comenzado a disipar su crédito- que nadie le reconoció la paternidad del hallazgo (*Promenades littéraires* IV, 14-5). Otro ejemplo: las sucesivas reconstrucciones de Pierre Menard que se han intentado no logran vincular al poeta con Nîmes, la ciudad en la que ciertamente publicó sus primeras obras. El mágico libro de De Gourmont nos ayuda. En el capítulo dedicado a "François Maynard" (sic), distinguido poeta de la primera mitad del siglo XVII, De Gourmont nos previene de que no caigamos en el habitual error de confundirlo con François Menard, de Nîmes, autor de una antología poética que siempre se atribuyó a Maynard (*Promenades littéraires* IV, 292). La casi completa certeza de que el libro de De Gourmont nos reserva nuevas magias hace que lo cerremos con educado pavor.

En otro planeta

Quiero sugerir que es menos obvia, acaso, la conexión entre el argumento de "Pierre Menard" y "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" publicado también en *Sur* justamente un año después (n° 68, mayo de 1940). Pese a esa cronología hay una evidente continuidad entre las últimas líneas de "Tlön" y el argumento de "Pierre Menard". No habría que excluir de antemano que "Pierre Menard" ya transcurra en "Tlön". Acaso para Borges nuestro planeta siempre se pareció más a Tlön que a consagradas versiones habituales. Recíprocamente, "Tlön" se nutre de hallazgos de Pierre Menard. Por ejemplo, en Tlön rige la concepción clásica de la literatura: "En los hábitos literarios también es todopoderosa la idea de un sujeto único. Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto del plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo.

La crítica suele inventar autores: elige dos obras disímiles -el *Tao Te King* y *Las 1001 Noches*, digamos, -las atribuye a un mismo escritor y luego determina con probidad la psicología de ese interesante *homme de lettres...*" (OCI, 439).

Hay un hecho que apoya mi hipótesis sobre mutuas influencias entre una y otra composición: la notable conexión existente entre "Tlön" y la obra de Lewis que Borges se hizo leer en la convalecencia de su penosa y servicial enfermedad. Rodríguez Monegal señala esa coincidencia pero censura a Borges porque él (R.M.), considera "errónea la vinculación que establece (J.L.B.) entre 'Pierre Menard' y *Fuera del planeta silencioso*". Yo me inclinaría a pensar, a la inversa, que Borges no establece tal conexión y que además esa conexión verosímilmente existe.

En febrero de 1939 Borges publicó una reseña no entusiasta de Lewis: significativamente, le interesan algunos rasgos de su mundo, no el carácter limitado de sus fabulaciones (*Textos cautivos*, 299-300).

Una tarde de 1939

En un escrito autobiográfico Adolfo Bioy Casares cuenta:

"Una tarde de 1939, en las barrancas de San Isidro, Borges, Silvina [Ocampo (1906-1993), poco después mujer de Bioy y a quien está dedicada la composición de Borges] y yo planeamos un cuento (otro de los que nunca escribiríamos). Ocurría en Francia. El protagonista era un joven literato de provincia, a quien había atraído la fama -limitada a los círculos más refinados e intuída por él- de un escritor que había muerto pocos años antes. Laboriosamente el protagonista rastrea y obtenía las obras del maestro: un discurso, que consistía en una serie de lugares comunes de buen tono y redacción correcta, en elogio de la espada de los académicos, publicado en plaquette; una breve monografía, dedicada a la memoria de Nisard, sobre los fragmentos del *Tratado de la lengua latina* de Varrón; una corona de sonetos igualmente fríos por el tema como por la forma. Ante la dificultad de conciliar estas obras tan descarnadas y yertas, con la fama del autor, el protagonista iniciaba una investigación. Llegaba al castillo donde el maestro había vivido y por fin lograba acceso a sus papeles. Desenterraba borradores brillantes, irremediamente truncanos".

Para nuestro análisis, la "obra visible" del autor es penosamente convencional; la "obra invisible", la de sus auténticas composiciones, es irremediamente fragmentaria. Sigue Bioy:

“Por último encontraba una lista de prohibiciones, que nosotros anotamos aquella tarde en la ajada sobrecubierta y en las páginas en blanco de un ejemplar de *An Experiment with Time*” (La vieja edición de este libro se veía en la pequeña biblioteca del anciano Borges. Puede leerse “El tiempo y J.W. Dunne” en *OC* (646-9). Bioy transcribe las cosas que “En Literatura hay que evitar”. Algunas de esas prohibiciones afectan expresamente a lo que suelen hacer por esos años Borges y Bioy. Hay tres prohibiciones que nos interesan especialmente. Hay que evitar: (1) “todo antropomorfismo” -donde encontramos el ideal de la búsqueda de objetos literarios con total prescindencia de consideraciones “humanas”; (2) “La censura o el elogio en las críticas (según el precepto de Ménard). Basta con registrar los efectos literarios”; (3) “En las críticas toda referencia histórica o biográfica. La personalidad de los autores. El psicoanálisis”. Un simbolista las hubiera suscripto.

En rigor son una codificación tardía de inclinaciones caras a los simbolistas. (Además que se presente como una especie de reglamento es irónico: los simbolistas descreen de principios estéticos). Si algo recomiendan es escribir con sangre fría. De Gourmont en sus recuerdos del simbolismo observa que Leconte de Lisle preconizaba “la regla de la imposibilidad” y él mismo proponía no enjuiciar las obras sino dar testimonio de ellas (*Promenades littéraires*, IV, 22 y 41; pongamos algo de color local: De Gourmont que tradujo al francés *La Gloria de Don Ramiro*, señala como la virtud principal de Larreta “la serenidad de Flaubert y su desapego”, 120 ss.).

Bioy anota que si hubieran escrito el cuento “cualquier lector hallaría suficiente explicación en el destino del autor de las prohibiciones, el literato sin obra, que ilustra la imposibilidad de escribir con lucidez absoluta”. Finalmente: “Ménard, el del precepto citado más arriba, es el héroe de ‘Pierre Ménard, autor del Quijote’”. La invención de ambos cuentos, el publicado y el no escrito (esto es, el de Borges y el de Silvioy) corresponde al mismo año, casi a los mismos días; si no me equivoco, la tarde en que anotamos las prohibiciones, Borges nos refirió “Pierre Ménard” (*La Invención y la Trama*, 581-2). Sobre el “precepto de Ménard” Bioy anota: “No sospechábamos cuán literalmente lo aplicarían, en Norteamérica, profesores y autores de tesis universitarias, y en Europa y por aquí los rápidos imitadores”.

Unas observaciones sumarias. Bioy sugiere fuertemente que la composición de Borges lleva consigo muchas de las cosas fantaseadas esa tarde entre los tres. En su relato descubrimos algunas diferencias modestas: Bioy escribe con acento el nombre de nuestro héroe y llama a la composición “cuento”. Estas diferencias garantizan aún más la autenticidad de su relato. (Hacia 1990 Bioy fue invitado a dar una conferencia sobre Borges creo que en la Universidad de Cambridge. Nunca había hablado en público y un oportuno accidente lo ayudó a que esa no fuera la primera vez. Pero en aquellas vísperas Bioy estaba nervioso, hablaba con “especialistas” y se quejaba: “Ellos me nombran poesías y cuentos de Borges que no recuerdo: ¡yo era muy amigo de Borges!”). Además Bioy nos regala un título maravilloso, “el literato sin obra”. Ahora el fantasma que se sentó con los tres en las barrancas de San Isidro, es víctima de los rigores preceptivos que se ha impuesto. Esto difiere ligeramente del ejercicio que se impone el Ménard de Borges. El relato que urden los tres amigos aparentemente está movido por la composición que Borges les cuenta. Podemos suponer también que Borges ha aprovechado ocurrencias de Bioy y Silvina. Pero es claro que De Gourmont le ha inspirado la segunda parte de “Pierre Menard”, la obra invisible. En el fantaseo con Bioy y Silvina está también la idea de la obra invisible como una derivación inesperada y oculta de la obra visible. El clima del cenáculo simbolista que Borges crea en la primera parte está insinuado en el relato de los tres. ¿Cómo determinar cuánto le debemos a cada uno? Debe ser imposible saberlo, como lo fue todo intento de discernir los aportes respectivos en las obras de Bustos Domecq y asociados (véase O.H. Villordo, *Epílogo*). También podemos imaginar que Borges, con disimulada inquietud por su capacidad para escribir, estaba poniendo a prueba esa invención ante sus amigos y habituales confidentes literarios. Simpatizamos con la observación final de Bioy: la insegura Argentina, confiada solo en ese éxito, se precipita con su reconocida agilidad a copiar los modelos extranjeros inspirados en un escritor argentino que, acaso por eso mismo, les parece, les sigue pareciendo, dudoso.

En un texto que después condenó por su exceso de lugares comunes, Bioy fue acaso el primero en señalar la originalidad de la literatura que estaba creando Borges por esos años, (Prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*). En *Seis problemas para don Isidro Parodi* (el apellido sugiere la burla; ¿evoca “Isidro” las divagaciones en las barrancas?) hay historias de plagios, copias, facsímiles, que pueden derivar de “Pierre Menard”.

II

Borges ha creado un contraste admirable entre el imperio del formalismo o clacisismo donde solo rigen, o deben regir, las estricteces canónicas de la literatura pura, y una lucha, demasiado humana, dentro del cenáculo simbolista, partidario de la literatura pura. Este recurso tiene una expresión similar en "El Aleph": el amor desesperado y platónico por Beatriz Viterbo y las sórdidas relaciones de Borges con Carlos Argentino Daneri, el primo de Beatriz (e, inesperadamente, el éxtasis visionario en el que se revelan las turbias relaciones de la propia Beatriz con su primo). Después, la energía literaria que genera el gran salto entre el poema del primo y la visión de Borges. También en "El Congreso" hay contrastes marcados entre la idea desinteresada de una reunión pacífica y progresista del género humano y las circunstancias demasiado humanas que rodean su formación y disolución.

La realidad siempre fue rica en ruindades, aunque parecen menos admisibles en el llamado mundo de la cultura.

A Borges lo fascinaban los artificios que emplea el hombre para pulsar los mecanismos de la fama y la sincera maldad que revelan bajo la apariencia prestigiosa de la cultura. (El no fue enteramente ajeno a esos juegos). Una vez lo encontré a su regreso de un viaje a la ciudad de Corrientes donde había dado una conferencia. Me contó (y en parte seguramente redondeó aspectos del cuento -Borges ejercía sin mayores escrúpulos la mentira *pro arte*) que al llegar al aeropuerto lo esperaba una comitiva de la sociedad argentina de escritores (SADE) local. Escuchó y olvidó imparcialmente los nombres del señor Pérez, del señor Martínez, del señor García. Posaron para la posteridad (Borges detestaba esos momentos porque los reflectores y los flashes de las cámaras -chillidos de luz amarilla dentro de sus ojos apretados- lo cegaban del todo) y mientras eso ocurría uno de sus anfitriones le dijo confidencialmente (Borges al imitarlo torcía la boca): "Tenga cuidado con Gómez". Borges, divertido, le preguntó por qué. Y el nuevo colega le secreteó: "Se hace pasar por ex-tesorero de la filial Goya de la SADE de Corrientes".

Los nombres de las mujeres Mme. Henri Bachelier, la baronesa de Bacourt y la condesa de Bagnoregio (BaBaBa) sugieren un efecto cómico ("Bagnoregio" parece reunir en un solo nombre ocio, confort y poder. Seguramente algo más, que se me escapa). Recordemos que el Aleph (la primera letra, la letra primordial) se hace visible en lo más secreto e íntimo de una

casa cuyos propietarios, Zunino y Zungri (la última consonante, la última vocal), quieren desocupar para demoler.

El relator parece ser antisemita (aunque con alguna intermitencia, como enseguida se verá), católico ultramontano y devoto de la nobleza. Ostensiblemente toma partido por la baronesa de Bacourt y hasta por la descastada Bagnoregio contra Mme. Henri Bachelier. Alguna breve presentación figura entre lo mejor del estilo de Borges: la baronesa de Bacourt "en cuyos *vendredis* inolvidables conocí al llorado poeta". Presumiblemente el relator es francés y escribe en francés pero mágicamente lo leemos en español y ese "vendredis" suena amanerado. Sentimos que solo los miembros del cenáculo llamaban así a sus reuniones. También nos recuerda los "samedis" de Mlle. de Scudéry donde nació la literatura de los preciosos y las preciosas. Hay odio feroz en la presentación de la condesa de Bagnoregio "uno de los espíritus más finos del Principado de Mónaco (y ahora de Pittsburgh, Pennsylvania, después de su reciente boda con el filántropo internacional Simón Kautsch, tan calumniado ¡ay! por las víctimas de sus desinteresadas maniobras)".

Madame Bachelier ha publicado un catálogo de las obras de Menard que ha indignado al cenáculo. La rectificación de sus falsías es el motivo de la minuciosa puntualización del relator. La baronesa y la condesa le han expresado su apoyo y él sale confiado a destruir a Mme. Bachelier en público. El trasfondo de intrigas, celos y constantes sospechas de *complots*, permiten conjeturar que si hubiera un contraste fuerte (tan habitual en las composiciones de Borges) entonces podemos presumir que la detestada Mme. Henri Bachelier es una buena candidata a cierto triunfo final.

El comienzo sugiere lo que el propio Borges declara después, que el relator es simbolista: "Diríase que ayer nos reuníamos ante el mármol final y entre los cipreses infaustos y ya el Error trata de empañar su Memoria...". Son los tics simbolistas que muestra Borges en un retrato de Valéry: "Todavía en las costumbres tipográficas de Valéry quedan algunos rastros de ese comercio juvenil con los simbolistas: alguna charlatanería de puntos suspensivos, de cursivas, de letras mayúsculas" (*Textos Cautivos*, 75; "charlatanería", aplicado a la prosa de un escritor suena aquí a Macedonio; dócil a la simpática violación de sus propios mandamientos, Borges no eludió el empleo de puntos suspensivos y hasta de cursivas).

Pero el tono del relator sugiere también que es solemne y esto siempre

descubre una limitada inteligencia. De este modo comienza el hermoso contraste entre la mezquindad del relator y la perspicacia de Menard.

Tormentas

Con la literatura fantástica no se juega impunemente: su poder profético es insondable.

Refresquemos algunas fechas y lugares. *El jardín de senderos que se bifurcan* se publicó, a instancias de Bianco, en la pequeña editorial de libros de Sur a comienzos de 1942. Excepto "El acercamiento a Almotásim" que apareció en *Historia de la Eternidad* en 1936, la obra está integrada por composiciones que Borges publica en la revista *Sur*: "Pierre Menard" en mayo de 1939, "La Biblioteca de Babel" en agosto de ese año, "Tlön" en mayo del 40, "Las ruinas circulares" en diciembre de ese año, "La lotería de Babilonia" en enero de 1941 y "Examen de la obra de Herbert Quain" tres meses después. El libro se vendió modestamente. Esa circunstancia y nuestro realismo inextirpable creo que pueden haber encubierto otro tipo de irradiación que ese libro descargó en la Buenos Aires de aquél entonces. Imaginemos que esos sucesivos textos fantásticos se acumulan como invisibles nubarrones sobre la modesta realidad de la redacción de *Sur*.

Tres meses después, sin saberlo, Borges y algunas personas más comienzan a comportarse de un modo extraño. En abril de 1942 estalla finalmente una violenta polémica en *Sur*, un muy imperfecto equivalente argentino del cenáculo simbolista francés. Victoria Ocampo es la figura dominante y aprecia mucho el talento de Borges, no el modo como lo emplea, su abuso de la ironía, del chiste. José Bianco acaba de publicar, también en la editorial *Sur*, su notable nouvelle *Sombras suele vestir*. Ya era entonces un distinguido escritor que además entendía de literatura (una cosa no se sigue de la otra, ni de ida ni de vuelta). Sin embargo demoró treinta años en escribir otra novela, *La pérdida del reino*. Cuando lo felicité y le reclamé por un silencio tan largo me dijo sinceramente: "¿Viste que raro soy?". Las frivolidades de Bianco eran encantadoras; la única que infantilmente consideramos imperdonable es la que lo hizo diferir, para siempre, una importante obra escrita.

Dibujaré el marco indispensable para situar la crisis; los detalles circunstanciales los ha recogido Bernès (cf. *Oeuvres Complètes* pp. 953-5, 1544-8, 1919-20). A mediados de 1939 había desembarcado en Buenos Aires, invitado por Victoria, Roger Caillois, "joven y prestigioso sociólogo

francés", como dicen los anuncios de *Sur*, pero en rigor un completo desconocido. Los temas disponibles para un escritor son prácticamente infinitos. Sin embargo Caillois elige acaso el único que podía atacar la raíz de la inspiración literaria de Borges. Movido por las fuerzas extrañas Caillois publica en 1941 *Le roman policier ou Comment l'intelligence se retire du monde pour se consacrer à ses jeux et comment la société introduit ses problèmes dans ceux-ci* (*La novela policial o cómo la inteligencia se retira del mundo para consagrarse a sus juegos y cómo la sociedad reintroduce sus problemas en ella*. Buenos Aires, Editions des Lettres Françaises).

Las mismas fuerzas le dictan a Victoria la idea de que sea justamente Borges el que escriba en *Sur* el comentario bibliográfico. Inútil imaginar ingeniosamente que Victoria trama una maldad. (Suponemos que si alguien le hubiera sugerido a Victoria que el comentarista elegido no podía ser menos adecuado hubiera respondido: "Que se deje de embromar y escriba"). Pese a su obediencia al destino Borges puede haberse ilusionado con eludir esa fatalidad irreal. Pero dada la posición de Victoria ese es un pedido "oficial", casi una orden. Es también el paso indispensable para que se inicie la descargafinal de la tormenta. Superficialmente la elección de Victoria no es incorrecta: Borges elogia siempre que puede la poco prestigiosa novela policial (la inglesa, no la norteamericana). Además Borges ha estado escribiendo mucho en años recientes sobre el género policial -en *El Hogar* (cf. *Textos Cautivos*) y pronto dirigirá con Bioy la colección "El Séptimo Círculo" en la editorial Emecé. Borges es el que mejor conoce al menos esa parte del tema. Pero es obvio que Borges detesta la perspectiva que adopta el "joven sociólogo" en sus trabajos. El arte es, para Borges, la evasión de la realidad ¡y Caillois se empeña en redescubrir la realidad en las figuras del arte! Victoria es ajena a esas sutilezas. Por una vez Borges procura desviar las fuerzas extrañas y le da largas al encargo: Caillois aprecia sus cuentos y él deplora el libro de Caillois; la conclusión es obvia: lo mejor es no hacer nada. Finalmente cede y entrega su reseña para el número 91, que aparece en abril de 1942. La nota es tremendamente sincera y muy dura, aunque cuida las formas. En rigor, Caillois sostiene tesis más fuertes que la que acabo de apuntar: a su juicio la novela policial es una derivación malsana y decadente de la buena literatura. Borges responde que es un subgénero que no ha caído en la confusión de la novela y es el único que al proponer un orden obliga a crear o, si se quiere, permite que se note la creación literaria.

Victoria le concede a su crédito francés el derecho de réplica en el mismo número, pese a las resistencias de Bianco que está molesto por la ordinariéz de la respuesta de Caillois. En cambio Borges debe esperar al número siguiente para ver publicada su respuesta. Es un matiz. Por esos meses Borges, que era un autor de *Sur*, inicia su colaboración habitual con el suplemento del diario *La Nación*. Puede ser otro matiz.

Bernès ha reconstruido en parte "los conflictos latentes, las luchas de influencia, los impacientes ardores" que agitan la vida de *Sur* y que permitirían trazar "una crónica despiadada y vana de esa guerra de posición, combativa para Victoria Ocampo y Roger Caillois, defensiva para Borges y su clan". Se resiste a entrar en detalles, lo que le agradecemos, aunque no deja de subrayar que las tensiones fueron siempre moderadas por los "sutiles talentos de arbitraje, el *savoir-faire* y el tacto exquisito de José Bianco" (*Oeuvres Complètes* I, p. 1544). Conociendo un poco a los personajes los retratos de Bernès son fieles.

Nada tiene que ver la rencilla de *Sur* con la pelea por la gloria de Menard. Pero podemos suponer que se trata de una escena primordial que asume diferentes formas en diversos lugares del planeta. En la composición de fuerzas de *Sur*, Caillois podría considerarse una especie de Menard viviente mientras Victoria, dicho sea sin irreverencia, absorbe a la baronesa y acaso algún oscuro resplandor de la condesa. Borges está en el bando perdedor. La posteridad de aquella controversia es muy rara, las fuerzas cambian y ayudan a Borges: aunque aparentemente Caillois nunca quiso olvidar el incidente, tradujo a Borges y contribuyó mucho a su difusión en Europa. Borges siguió ganándose un espacio que, entre otras cosas, le permitió musitar reiterados elogios vagos de Caillois.... Pero insistió en que la edición de *La Pléiade* contuviera las traducciones de Caillois, aunque él sabía mejor que nadie que después de medio siglo era fácil mejorarlas. Finalmente, Caillois consagró buenos estudios a la literatura fantástica y compuso una notable antología. (Muchos datos e interpretaciones sobre Caillois y Borges aporta Bernès en la edición de *La Pléiade* y en el reciente número de *Río de la Plata. Culturas*, que también nos ilustra en general sobre la relación de Caillois con la Argentina).

Que Borges haya implantado en las letras castellanas la literatura fantástica sigue siendo hoy lamentado por quienes arguyen que es una literatura de evasión, ajena a la realidad. Cuando se le hacía este reproche (infaltable en las conversaciones con intelectuales definitivamente iluminados

por las evidencias de la "literatura comprometedora") Borges solía prevenir: "¿Ajena a la realidad? Tenga cuidado...". Pero como en tantas otras ocasiones, el autor de "Tlön", el planeta regido por un libro, guardó silencio sobre las causas fantásticas de la tormenta de *Sur*.

III

Borges evoca la oposición "Iglesia visible e invisible" que empleó con gracia para designar aspectos del posible destino de Carriego (OCI, 103). San Agustín nos habituó a los violentos y magníficos contrastes entre Jerusalén/Babilonia, el hombre nuevo/el hombre viejo, Jesús/Adán, el amor santo/el amor impuro. También los cabalistas frecuentan en otros sentidos esa distinción. Borges desacraliza este régimen de oposiciones. "La obra" ya no es el mundo sino un conjunto de papeles escritos y también una casi completa ausencia de papeles escritos. Y sugiere, o eso creo ver yo, que la Literatura es lo que la Religión para el común de los mortales. Ahí está la herencia de Flaubert que se dilata en nuestro cenáculo simbolista. (Es claro que el cliché "La religión del arte" previsiblemente le parecería ridículo a Borges). "La obra visible" es la menos auténtica, la institucional; la otra la auténtica, es la oculta. Lo notable es el modo como se oculta la obra invisible de Menard.

Pero ahora nuestro tema es la obra visible de Menard, aquella por la cual podría aspirar a ocupar un lugar en la Academia, en la historia de la literatura francesa, en alguna de sus antologías, en cursos de enseñanza o en ceremonias escolares. Debemos notar que la obra de Menard pareciera recorrer un camino de perfección.

He aquí mi hipótesis de trabajo: *la línea que separa la obra visible de Menard de su obra invisible está trazada claramente por las dos concepciones de la literatura que Borges vió en la propuesta de Valéry.*

La obra visible es el intento de Menard por escribir literatura de un modo "técnico"; su obra invisible es la contrapartida de la primera. Menard, entonces, realiza hasta el fin el destino contradictorio que Borges descubrió en la propuesta de Valéry. En buena medida, como señalé, el propio Borges ha estado sometido a ese destino y quedará sujeto a la tensión entre estas dos concepciones. Si bien será un autor "clásico" -según proporciones de fatalidad y elección que nadie puede determinar- Borges no deja de reconocer los difíciles logros de la inspiración técnica (*Antología personal*, Prólogo).

Esto nos sugiere que acaso esa línea divisoria no sea tan drástica como reclama nuestro cómodo amor por la simetría.

En el prólogo a *El jardín de senderos que se bifurcan* Borges caracteriza como "irreal...el destino que su protagonista se impone" (notemos que a Guérin la carrera literaria le parece "irreal", *Textos Cautivos*, 65). También dice acerca de esta fracción de la obra de Menard: "La nómina de escritos que le atribuyo no es demasiado divertida pero no es arbitraria; es un diagrama de su historia mental...". Dada la parquedad del prólogo esta referencia es elocuente.

El tono distante de Borges nos interesa muchísimo: es el que suele emplear para dejar caer sugerencias profundas. Es interesante que de todas las piezas del volumen es la única que merece un comentario especial; más aún, que la nómina de obras de Menard no sea a juicio de Borges divertida pero tampoco arbitraria creo que hay que entenderlo así: el valor literario supremo para Borges es en esa época lo que él llama rigor, o no arbitrariedad, o no gratuidad; es decir que, acaso en todas las piezas del volumen, pero sin duda en este fragmento, Borges hace literatura como cree que hay que hacerla. Por último, surge algo interesante respecto del contenido del texto: esa nómina es la biografía de Menard, son las cosas que (realmente) le pasaron.

El primero en señalarlo claramente creo que fue Bioy. En su reseña del libro dice: "El catálogo de las obras de Pierre Menard no es una enumeración caprichosa, o simplemente satírica, no es una broma con sentido para un grupo de literatos; es la historia de las preferencias de Menard, la biografía esencial del escritor, su retrato más económico y fiel" (*Reseña*, p.63). Tratemos de reconstruir esa historia.

Es curioso que de las obras visibles sólo se nos dan los títulos, de modo que la aventura de Menard sólo puede aparecer, fantasmalmente, a través de estas escasas indicaciones. Al proceder así Borges recurre a uno de los procedimientos clásicos que él mismo describió: "imaginar una realidad más compleja que la declarada al lector y referir sus derivaciones y efectos" ("La postulación de la realidad", *OC I*, 219). Borges emplea un procedimiento clásico para describir la obra de un clásico.

Entonces tengamos presentes las dos concepciones de la poesía que Borges extrae de Valéry y veamos lo que el redactor de la obra encontró en el archivo particular de Menard.

El nuevo catálogo

"a) Un soneto simbolista que apareció dos veces con variaciones en la revista *La Conque* (números de marzo y octubre de 1899)".

La revista fue fundada en 1889 por Pierre Louÿs y, como señala Borges en otro lugar, "en esas páginas aparecieron los primeros poemas de Valéry, debidamente mitológicos y sonoros" (*Textos Cautivos*, 75). Otro escritor que hizo en ella sus primeras armas fue André Gide, admirado por Bianco, aunque no mucho por Borges. Menard es simbolista y seguidor de Valéry. Ellos y los demás personajes de nuestra composición, como sugerí, se agitan bajo la inmensa sombra de Flaubert. Borges lo juzga el primer prosista que se atreve a vivir como un poeta; el que "con larga probidad persiguió el *mot juste*, que por cierto no excluye el lugar común y que degeneraría, después, en el vanidoso *mot rare* de los cenáculos simbolistas" ("Flaubert y su destino ejemplar" *OC I*, 265). Menard suscribe la concepción técnica, o clásica, de la Literatura. Puesto que es esencial a esa concepción que la autoría sea indiferente, que lo único con sentido sea lograr una obra perfecta, nada impide publicar dos veces, con ligeras variaciones, el mismo soneto. Lo importante es alcanzar una forma superior de la obra con total independencia de las particularidades de su autor y de la superstición que desanima y hasta prohíbe la publicación casi inmediata de un texto casi idéntico. (Aunque entre ambas fechas ocurren algunos hechos sin los cuales la historia de Menard nunca se hubiera contado: mientras Menard pule su composición, Borges ve la luz en Buenos Aires).

"Mitológicos y sonoros" designa dos atributos esenciales de la poesía simbolista. Por esos años, y para siempre, Borges la considera una poesía sin destino. Independientemente de esto, "mitológicos" alcanza por excelencia a Góngora y sus seguidores.

"b) Una monografía sobre la posibilidad de construir un vocabulario poético de conceptos que no fueran sinónimos o perífrasis de los que informan el lenguaje común; 'sino objetos ideales creados por una convención y esencialmente destinados a las necesidades poéticas' (Nîmes, 1901)".

Esta es la ejecución deliberada y metódica del programa que enunció Valéry. Es una manera de hacer plenamente explícito que "toda creación literaria se reduce a una combinación de las potencias de un vocabulario según formas establecidas una vez por todas". Menard entonces propone esta combinatoria poética postulando que los "conceptos poéticos" así crea-

dos deben ser independientes del significado ordinario de las palabras. Que en vez de 'rojo' tengamos 'degl', por ejemplo, pero no 'rojo' o 'el segundo de los colores del espectro'.

Aquí hay un fugaz saludo íntimo a Nîmes; ciudad que Borges conoció de muchacho en su viaje de Suiza a España y que evoca en *Luna de enfrente*. También la saluda alguna vez Bustos Domecq.

La combinatoria para obtener nuevas metáforas poéticas es un intento que atrajo al Borges juvenil. Puesto que las metáforas "buenas" o "naturales" son viejísimas, ¿por qué no trabajar con todas las palabras e intentar una renovación completa de la poesía? Diez años después de este texto Borges declara que el simbolismo y el marinismo propusieron metáforas que asombraron gratamente. Y añade, en un plural generacional, "luego sentimos que no hay una emoción que las justifique y las juzgamos laboriosas e inútiles" ("La metáfora" [1952] OC I 382).

"c) Una monografía sobre 'ciertas conexiones o afinidades' del pensamiento de Descartes, de Leibniz y de John Wilkins (Nîmes, 1903)".

Menard pareciera expandir al lenguaje conceptual un proyecto que inicialmente comprendía solo el lenguaje poético. Aparentemente explora la *característica universalis*. Descartes y Leibniz difieren en casi todo pero una de las pocas cosas que los vincula y enseguida los separa es la seriedad con que consideraron la construcción de un lenguaje artificial. Descartes concibió y abandonó el proyecto, como se ve en su carta a Mersenne del 20 de Noviembre de 1629 (*Descartes*, I 80-2). En cambio Leibniz le dedicó la vida y, entre otros, estudió los proyectos del mallorquí Ramón Llul (ca. 1235-1315) y de Wilkins (1614-1672). La verdadera fuente de Leibniz no es Descartes sino Wilkins (cf. *Couturat*, 57-8, donde también hay textos de Leibniz sobre Wilkins; y en 548-552 figura un resumen -que Borges no sigue- de la obra de Wilkins. Creo que a Borges le hubiera gustado saber que Leibniz consideró el empleo de la lengua universal para componer "poemas y cantos muy bellos", cf. *Couturat*, p.63).

Por esos años Borges se interesa mucho en esta idea. En 1937 expone con cuidado el proyecto que urdió Llul, (*Textos Cautivos* 174-8), a mediados de 1939 y a comienzos de 1942 el de Wilkins "John Wilkins, previsor" (*Textos Cautivos*, 333) y a comienzos de 1942 "El idioma analítico de John Wilkins" (acaso lo primero que publicó después de *El Jardín...*, originalmente en *La Nación*; recogido en *Otras Inquisiciones*, OC I, 706-9).

En el último ensayo traduce libremente el texto de Descartes: si

mediante el sistema decimal podemos aprender en un solo día todas las cantidades hasta el infinito y a escribirlas en un idioma nuevo que es el de los guarismos ¿por qué no forjar un idioma universal que comprendiera todos los pensamientos humanos? (*Descartes*, I, 80). Borges omite el reparo de Descartes: "la invención de esta lengua depende de la verdadera filosofía". Descartes llega a considerar "que esta lengua es posible y que se puede encontrar la ciencia de que depende, mediante la cual los paisanos podrían juzgar de la verdad de las cosas mejor de lo que hoy lo hacen los filósofos". Sin embargo le confía finalmente a Mersenne: "no espere verla empleada alguna vez; esto supone grandes cambios en el orden de las cosas y se requeriría que el mundo entero no fuera más que un paraíso terrestre, lo que sólo es bueno proponer en el país de las novelas" (*Descartes* I, 81-2).

Es interesante comprobar que por lo menos desde el texto sobre Llul, Borges considera que el proyecto no tiene sentido, pero lo rescata "como instrumento literario y poético" (*Textos Cautivos* 178). Es decir que la obra anterior de Menard, catalogada como "b)", es un proyecto que el Borges de la época de "Pierre Menard..." considera en principio viable y acaso útil.

Podemos estirar un poco las fechas. Movido por una circunstancia fortuita Borges escribe de memoria, dos años antes de morir, una preciosa página sobre el *Ars Magna*. Allí contrasta la teoría según la cual "el lenguaje es poesía fósil" (Emerson) y la concepción de los pensadores medievales para quienes el lenguaje era más bien un viviente mensaje de Dios. Estos teólogos del siglo XIII "profesaban el culto de la Escritura, es decir de un conjunto de palabras aprobadas y elegidas por el Espíritu". Abridado y alentado por esta tradición (sugiere Borges) Llul "ideó una suerte de máquina de pensar hecha de círculos concéntricos de madera, llenos de símbolos de los predicados divinos y que, rotados por el investigador, darían una suma indefinida y casi infinita de conceptos de orden teológico. Hizo lo propio con las facultades del alma y con las cualidades de todas las cosas del mundo. Previsiblemente todo ese mecanismo combinatorio no sirvió para nada. Siglos después Jonathan Swift se burló de él en el *Viaje Tercero de Gulliver*; Leibniz lo ponderó pero se abstuvo, por supuesto, de reconstruirlo" (*Atlas*, OC II, 440).

La última frase no es completamente exacta. Sería mejor decir que Leibniz criticó el proyecto de Llul. También convendría agregar que hasta el fin de su vida consideró la *característica* como un proyecto técnicamente viable y hasta dirigió la construcción de una máquina de pensar -lo que, por

otra parte, ya había hecho Pascal, aunque la de Leibniz permite operar multiplicaciones y divisiones. Siento la coacción de muchas preguntas dispersas - ¿sería capaz esa máquina de reemplazar al hombre en tareas importantes? En el grado de complejidad que alcanzó Leibniz es claro que no; sin embargo esa es una de las raíces de la civilización actual.

Esto arroja una luz indirecta sobre lo que sabía Borges del tema: ciertamente no consultó en su momento, o en *Atlas* ya no recuerda, los profusos datos sobre el proyecto de característica de Leibniz que transmite Couturat.

La página de *Atlas* se cierra con una nota interesante que revela la fuente probable de Borges: "Mauthner observa que un diccionario de la rima es también una máquina de pensar". Este puede ser uno de los sentidos en que Borges ha rescatado la utilidad de una característica para usos poéticos.

Aquí se insinúa otro tema importante que hoy no examinaré: la necesidad humana de organizar racionalmente el mundo. Borges considera que el hombre no es capaz de proponer un orden racional viable. Así, están condenados al fracaso sus intentos de urdir la red de categorías que permitirían obtener una clasificación ordenada y exhaustiva del mundo, el sistema del mundo. Ese estudio necesario que no emprenderé debería tomar en cuenta, entre otras cosas, lo que podríamos llamar "el nominalismo de Borges". Ese rótulo de apariencia temible solo quiere indicar que los conceptos básicos, las categorías, son meras palabras, o signos arbitrarios, que se vinculan con las cosas de un modo puramente convencional. Avanzar un poco más nos comprometría a escribir ahora mismo ese examen.

La obra siguiente supone una confirmación de las mayores ambiciones de Menard:

"d) Una monografía sobre la *Característica universalis* de Leibniz (Nîmes, 1904)".

Menard se orienta bien; es el proyecto más plausible. Leibniz se apoya en todos sus predecesores y perfecciona los múltiples requisitos que debe satisfacer una característica universal, entre otros, el modelo de máquina de pensar. Recordemos que Borges lo considera interesante como ejercicio arqueológico; como proyecto serio le parece un descarrío.

"e) Un artículo técnico sobre la posibilidad de enriquecer el ajedrez eliminando uno de los peones de torre. Menard propone, recomienda, discute y acaba por rechazar esa innovación".

Borges ha elegido una posibilidad cualquiera de reforma del juego

para ilustrar la índole irreal de la personalidad de Menard. (Recordemos que por esos años Xul Solar jugaba con reformas fantásticas de las reglas del ajedrez y también con nuevas lenguas analíticas que Borges menciona con irónica admiración en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"; cf. también "Laprida 1214", *OC* II, pp. 443-4). Es interesante que Menard discuta consigo mismo, se someta a cánones impersonales y se quite la razón: primera aparición de su "humildad" o de la razón que trabaja más allá de las pasiones; de la razón imparcial. También puede evocar el instante paralelo en que Descartes que ve la posibilidad de la característica, delibera y termina rechazándola.

Someterse al rigor del pensamiento impersonal, ser juez de uno mismo y condenarse es lo propio de la conducta racional. Me parece digno de estudio que Borges lo considere un comportamiento notable. Va muy bien con su certidumbre de que las pruebas (imparciales) debilitan las afirmaciones. Recuerdo que le resultaba enigmática la conducta de ciertos estudiantes de la Facultad de Filosofía; solía contar que él, como profesor, jamás reprobó examen alguno, excepto a "cuatro o cinco alumnos que exigieron ser aplazados".

"f) Una monografía sobre el *Ars magna generalis* de Ramón Lull (Nîmes, 1906)".

Borges la ha considerado una obra "inaccesible" (*Textos Cautivos*, 174). Es posible que Menard se guíe por algunas paráfrasis de la edición de Maynz, de comienzos del XVIII. Volver de Leibniz a Lull parece un retroceso. Acaso un desengaño de la combinatoria de ideas y un retorno a la más promisoría combinatoria de alcance artístico.

"g) Una traducción con prólogo y notas del *Libro de la invención liberal y arte del juego del axedrez* de Ruy López de Segura (París, 1907)".

Después de la fantasía de e) Menard va a la escuela y lee a un clásico. Notemos que el ajedrez es una combinatoria, un juego puramente formal. Menard está lejos de sospechar que una computadora a fines de siglo agotará en segundos la consideración de todas las jugadas posibles en cualquier estadio de una partida y recomendará -según la capacidad de quienes la programaron- la jugada mejor. En 1993 ya se avizora la construcción de la máquina que será invencible porque sabrá lo que saben los mejores ajedrecistas. La atracción de Menard por el ajedrez es una continuación de su atractivo por las artes combinatorias.

Pero aquí puede habérsenos enredado en los dedos un hilo de oro: El ideal de la poesía pura lo ha llevado a Menard a los intentos de característica

universal y de aquí ha pasado al ajedrez. Ahora la frecuentación del libro clásico de Ruy López puede haberlo llevado a aprender el español para entenderlo. O bien ya en 1907 Menard sabe, o procura aprender, el español de un casi contemporáneo de Cervantes. ¿Ha comenzado a jugar entonces con la idea de escribir el Quijote? En este caso se superponen las dos inspiraciones de la literatura.

La primera constancia de que Menard está embarcado en el proyecto de escribir el Quijote proviene de una carta que Borges data con precisión: el 30 de septiembre de 1934. También de 1934 proceden los sonetos de Menard a la baronesa de Bacourt y que en el catálogo de su obra visible aparecen con la letra r). Es decir que la obra visible y la obra invisible se superponen. Pero si ya en 1907 traduce a Ruy López entonces parece lícito pensar que por entonces se ha abierto paso en el alma de Menard la idea de escribir el Quijote, un cuarto de siglo antes de comenzar efectivamente a escribirlo. Recordemos las maravillosas reflexiones de Borges sobre la obra invisible de Menard: "El método inicial que imaginó era relativamente sencillo. Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco [...] Pierre Menard estudió ese procedimiento (sé que logró un manejo bastante fiel del español del siglo XVII) pero lo descartó por fácil". La traducción de Ruy López puede ser un primer paso en ese adiestramiento. Son inciertas las fechas de Ruy López de Segura pero ciertamente su español precede casi en un siglo al de Cervantes. El libro que practica Menard se publicó en Alcalá en 1561.

"h) Los borradores de una monografía sobre la lógica simbólica de George Boole".

Leibniz, Llull y Boole son puntos de una línea quebrada. Pero Menard progresa en la dirección del pensamiento formal. George Boole (1815-1864) publicó dos obras de títulos incansables. Del segundo solo rescato *An Investigation of the Laws of Thought* (1854), la obra que más puede haber interesado a Menard, porque Boole descubre que los símbolos que representan cosas están regidos por leyes que son leyes del pensamiento. Esos símbolos son conmutativos, propiedad que ya tenían los símbolos de Llull y que Borges considera superflua (*Textos Cautivos*, 175-6). Sin embargo en esto estriba su importancia porque en eso se asemejan al álgebra, lo que Boole subraya. Previsiblemente Borges se familiariza con el álgebra de Boole a través de obras de Bertrand Russell: *The Principles of Mathematics* (1903) o bien *Introduction to Mathematical Philosophy* (1919).

"i) Un examen de las leyes métricas esenciales de la prosa francesa, ilustrado con ejemplos de Saint-Simon (*Revue des langues romanes*, Montpellier, octubre de 1909)".

Vuelve el interés por la estructura formal de la lengua. Aquí se trata del metro en la prosa.

"j) Una réplica a Luc Durtain (que había negado la existencia de tales leyes) ilustrada con ejemplos de Luc Durtain (*Revue des langues romanes*, Montpellier, diciembre de 1909)."

Luc Durtain es el seudónimo del doctor André Nepveu, que dirigió con Paul Nizan los *Cahiers de la jeunesse* que aparecieron a mediados de 1937. Borges lo trató en Buenos Aires en 1932, con motivo de un viaje que realizó Nepveu desde Brasil a la Patagonia y del que derivaron dos publicaciones (cf. *Oeuvres Complètes*, nota de Bernès, p. 1573). Durtain, como nombre y como seudónimo, anima algunos pasajes de Crónicas de Bustos Domecq.

Menard no habla *in propria persona*. Con las palabras de Durtain muestra, contra Durtain, que las leyes de la métrica existen. Acaso una nueva muestra de "la casi divina modestia" de Menard.

"k) Una traducción manuscrita de la Aguja de navegar cultos de Quevedo, intitulada *La boussole des précieux*".

La misma observación que a g) pero ahora mucho más segura. Entre 1909 y 1914 Menard acaso prosigue pero ciertamente concluye su aprendizaje del castellano del siglo XVII. Si en el libro de Ruy López parte del texto está desplazado por diagramas del tablero y las piezas, y por los signos del juego, el exigente texto de Quevedo parece una prueba final. La traducción de "cultos" por "*précieux*" es impecable: el "enfuisimo" inglés, el marinismo en Italia y el gongorismo en España proceden en buena medida de lo que en Francia llamaron "*preciosité*". Aceptamos la convención de que el simbolismo es un heredero tardío de esa tradición.

"l) Un prefacio al catálogo de la exposición de litografías de Carolus Hourcade (Nîmes, 1914)."

Bernès (*Oeuvres Complètes* I, 1573 nota 8) conjetura que Borges compuso este nombre a partir de Pierre Hourcade, que ha publicado en *Sur* (nº 23, agosto de 1936) el artículo "Henri Michaux o el Viajero perseguido" y de Carolus Duran (seudónimo de Charles Durand, pintor francés, 1837-1917).

"m) La obra *Les problèmes d'un problème* (Paris, 1917) que discute en orden cronológico las soluciones del ilustre problema de Aquiles y la

tortuga. Dos ediciones de este libro han aparecido hasta ahora: la segunda trae como epígrafe el consejo de Leibniz '*Ne craignez point, monsieur, la tortue*' y renueva los capítulos dedicados a Russell y a Descartes".

Que los discuta "en orden cronológico" es interesante: las soluciones forman así una serie y se sugiere que a través de ella el investigador jamás encontrará la tortuga, la solución final. También el censo de las obras visibles de Menard está en orden cronológico y esto sugiere que su obra no tiene término asignable, que es una empresa infinita.

El consejo de Leibniz figura en una carta de enero de 1692 al abate Foucher. La frase completa dice: "*Ne craignés point, Monsieur, la tortue, que vos pyr rhoniens faisoient aller aussi viste qu'Achille*" ("No tema, señor, a la tortuga que sus pirrónicos hacían andar más rápidamente que Aquiles". G.W. Leibniz I, 403). Foucher había planteado el problema clásico: "puesto que todas las magnitudes pueden ser divididas al infinito no hay una tan pequeña en la que no se pueda concebir una infinidad de divisiones que jamás agotaremos". La respuesta de Leibniz es bastante simple: "Un espacio divisible sin fin ocurre en un tiempo divisible sin fin". Pero el creador del cálculo infinitesimal, acaso el primer hombre para quien no hay pugna entre infinito y racionalidad, no ve nada malo en ello porque no es necesario agotar esas magnitudes. Aún suponiendo la divisibilidad al infinito, se puede mostrar de qué modo Aquiles debe avanzar más que la tortuga o en cuánto tiempo debiera alcanzarla si la tortuga hubiera partido antes.

Los antecedentes notorios de este interés de Borges son "La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga" y "Avatares de la tortuga" en *Discusión* (1932). En ambos destaca, aunque no comparte, la solución de Russell. En la segunda menciona "la explicación" de Descartes. Como Leibniz, Descartes cree que el problema es resoluble. Su solución figura en una carta a Clerselier de mediados de 1646 y la reitera poco después en una carta a Mersenne (*Descartes* IV 445-47 y 499-501).

"n) Un obstinado análisis de las 'costumbres sintácticas' de Toulet (N.R.F., marzo de 1921). Menard -recuerdo- declaraba que censurar y alabar son operaciones sentimentales que nada tienen que ver con la crítica".

Bernès señala (*Oeuvres Complètes* I, 1574 nota inicial) que Borges estimaba mucho la obra de Paul-Jean Toulet (1867-1920), aún por encima de sus grandes contemporáneos: Baudelaire (a quien Borges no apreciaba; una vez me dijo: "parece un malevo") y Verlaine (a quien Borges realmente adoraba, junto con Montaigne, Voltaire y Hugo). Bernès sugiere que Borges

ha enlazado a Toulet con Menard por la referencia a Nîmes del primero en una de las Contrerimes que dedicó a Moréas. Bustos Domecq evoca incidentalmente a Toulet.

Recordemos que Borges había hablado de "las costumbres tipográficas de Valéry" (*Textos Cautivos*, 75), de "las malas costumbres sintácticas y prosódicas" que pudo haber adoptado y recomendado Flaubert (OC.I, 265) y, ya muy cerca de Menard, de "los hábitos literarios" de Tlón (*idem.*, 439). 'Costumbres' sugiere una conducta más o menos automática, que se opone a la conducta según 'leyes'. Decía De Gourmont: "Hay hábitos, ya no hay principios" (*Promenades littéraires*, IV, 91). Como la crítica debe ser un análisis que no valora el texto, lo que se puede hacer con la obra de un escritor es describir, no justificar ni condenar. Entonces no se debe considerar que lo peor o lo mejor del estilo es una elección del autor. Nada personal debe haber en las obras. Tampoco en la crítica hay que hacer lugar a preferencias sentimentales.

"o) Una trasposición: en alejandrinos del *Cimetière marin* de Paul Valéry (N.R.F., enero de 1928)".

Otra "obra" de Menard en que el texto básico es de otro autor. Esa operación pareciera que está regida por la exigencia de no alterar excesivamente el contenido del original. Obviamente el *Cimetière marin* ya no sería de Valéry, porque al cambiar la forma cambia lo esencial; pero antes de esa transformación tampoco habría sido de él, porque la inspiración sopla donde quiere; sería ajena (de un poeta remoto al que Valéry le otorga una engañosa actualidad o, con mayor certeza, de una tradición de poetas que se hunde en el pasado inmemorial).

Casi contemporáneamente con Menard, Borges escribió en francés un prólogo a la traducción en versos españoles que hizo Néstor Ibarra del *Cimetière marin*. (Cierta música torpe pretende acariciarnos. De hecho, "una trasposición en alejandrinos" es un alejandrino).

"p) Una invectiva contra Paul Valéry, en las *Hojas para la supresión de la realidad* de Jacques Reboul. (Esa invectiva, dicho sea entre paréntesis, es el reverso exacto de su verdadera opinión sobre Valéry. Este así lo entendió y la amistad antigua de los dos no corrió peligro)."

Nadie habla de esta revista y de su director por miedo a que sea irreal o que haya existido, pero ese silencio nos delata a todos. El problema es interesante: las hojas para la supresión de la realidad forman parte de la realidad. (Poco después el relator la llama "la efímera hoja superrealista de

Jacques Reboul" OC I, 449). La paradoja es que para anular la realidad hay que emplear incesantemente fragmentos de la realidad. Así llegaríamos finalmente a las "Hojas para la supresión de la realidad de las *Hojas para la supresión de la realidad*", etc. ¿No se podría considerar que esta es una variante de las paradojas de Zenon? Además las *Hojas* fueron fugaces...con respecto a un tiempo "real".

La imperturbabilidad de Valéry es una muestra de su militancia en la literatura pura. Menard lleva al extremo la idea de que los autores, los escritores, no son importantes. Tampoco lo son sus sentimientos y opiniones personales. Lo que interesa es que a través de ellos surja la Literatura. Valéry, creador de esa teoría, maneja con suficiencia la situación: que un escritor lo insulte en buena prosa es completamente independiente de la opinión que tenga de él ese escritor. Es impropio inferir de una bella injuria una mala intención.

Esto se insinúa en Flaubert. He aquí un diálogo con su madre. Es esencial que se reduzca al mínimo la ironía de la respuesta. Para que el antecedente sea valioso hay que entender que la respuesta se refiere a la frase de la madre: "Madre: 'Tu pasión por las frases te ha secado el corazón'. Flaubert: 'Sublime'"; (Barnes, 1986, p. 190).

Borges solía contar una anécdota que aquí puede ser oportuna. El protagonista es Arturo Capdevila, un poeta hoy casi olvidado pero que Bioy Casares consideró alguna vez el mejor escritor argentino y que Borges apreciaba por algunas composiciones ("Aulo Gelio" de *La fiesta del mundo*, me apunta Angel Mazzei, quien también me recuerda que algún elogio de Borges a Capdevila suscitó una respuesta belicosa de González Lanuza). Capdevila era un apasionado de la medicina y la había estudiado solo. Como muchos autodidactos creía haber hecho un descubrimiento simple y de enormes consecuencias. En su caso, que la causa principal de la lepra era la ingestión de leche. La rápida consideración de que la leche es un alimento universal y la lepra suele atacar a una fracción muy pequeña de la humanidad; la más elaborada consideración de que esa enfermedad está rodeada de misterios tangibles como que ataca a los vecinos de los grandes ríos, y otras consideraciones similares le suscitaban un silencio risueño. Publicó varios folletos urgentes con los detalles de sus investigaciones y recomendaciones.

Borges solía pasar a la tarde por la confitería Saint James, a dos cuadras de su casa, antes de dar una conferencia o, años más tarde, antes de

ir hasta la Facultad de Filosofía y Letras que quedaba a pocas cuadras de allí. (Como el anuncio de la marca de cigarrillos en un tablero de anuncios de Constitución con que comienza "El Aleph", hoy -31 de diciembre de 1993- he visto que Saint James se remata. Borges se nos sigue yendo; de ahí cierta desesperación en este estudio por recuperar su voz, su humor). Una tarde en que se encontraba frente a su vaso de leche, notó que se abría bruscamente la puerta de la confitería y la voz congestionada y campanuda de Arturo Capdevila le advertía: "¡Borges! ¡Usted se está bebiendo su lepra!". Y Borges siempre comentaba: "¡Qué lindo! ¡Hay que tener talento para decir eso!". (Lo que, a la vez, es un auto-elogio: "en el agua depravada de las cisternas otros bebieron la locura y la muerte" "El Inmortal" OC I, 534).

"g) Una 'definición' de la condesa de Bagnoregio, en el 'victorioso volumen' -la locución es de otro colaborador, Gabriele d'Anunzio- que anualmente publica esta dama para rectificar los inevitables falseos del periodismo y presentar 'al mundo y a Italia' una auténtica efigie de su persona, tan expuesta (en razón misma de su belleza y de su actuación) a interpretaciones erróneas o apresuradas".

La condesa de Bagnoregio es de armas tomar: todos los años debe publicar un volumen con rectificaciones al periodismo. Ultimamente se ha casado por interés con un millonario, norteamericano, posiblemente un estafador internacional.

Borges, como tantos otros, tenía una pobre impresión de D'Anunzio. Por esos años dijo que en Italia había dos escritores importantes, Croce y Pirandello (*Textos Cautivos*, 50).

"r) Un ciclo de admirables sonetos para la baronesa de Bacourt (1934)".

La calidad de la obra de Menard depende, para el relator, del destinatario.

"s) Una lista manuscrita de versos que deben su eficacia a la puntuación".

Una idea que le interesó a Borges para tomarla en serio y para tomarla en broma. Que la eficacia literaria sea una virtud literaria es algo que carece de dudas y que Borges subrayó en muchas ocasiones y trató de practicar siempre. Junto con la concisión, es para él una de las virtudes literarias fundamentales. Lo notable en este caso es que se procura alcanzar la eficacia merced al detalle puramente formal de la puntuación. Obviamente es una manifestación más del credo estético de Valéry que Menard comparte y ejerce.

Borges también usó esta idea en broma. Una de sus reacciones predilectas ante un mal verso era simular que trataba de rescatarlo ensayando diferentes maneras de entonarlo. Era un artista para ensañarse con un mal verso y retorcerlo como si fuera de arcilla componiendo figuras grotescas y hasta vergonzosas. Todo con el pretexto de "salvarlo". Conducía el experimento con gran seriedad hasta que alguien comenzaba a reírse y tiempo después estallaba su carcajada. Este humor era maligno desde un punto de vista social e interesante desde el punto de vista de las letras: si Valéry tenía razón y todo depende de la forma (en el sentido de que tiene que haber una forma perfecta para cada contenido) debería haber por lo menos una manera de salvar cualquier verso. Recuerdo que ejerció esa malignidad con un verso que decía "Tractor, mulo, buey o un esfuerzo humano" y lo entonaba como un endecasílabo: "Trác - tormulo - buéy/oún - esfuer - zohumáno". Ese verso no se salvaba con ninguna entonación. Lo que amenaza ser una refutación de Menard.

En una nota al pie de página el autor de la reivindicación de Menard escribe: "Madame Henri Bachelier enumera asimismo una versión literal de la versión literal que hizo Quevedo de la *Introduction a la vie dévote* de San Francisco de Sales. En la biblioteca de Pierre Menard no hay rastros de tal obra. Debe tratarse de una broma de nuestro amigo, mal escuchada".

El relator no sospecha que Menard ya ha llegado a su nuevo camino literario. Recordemos que al comienzo del texto de Borges el relator denuncia las "omisiones y adiciones perpetradas por Madame Henri Bachelier" en su "catálogo" de la "obra visible" dejada por Menard. Este sería un caso de adición bachelieriana. Pero simultáneamente es un caso de omisión del relator.

Pese a las intenciones del relator (y gracias a sus tentativas de denigración de Mme. Bachelier) es claro que aquí puede tener razón Madame Bachelier.

Ante todo podemos considerar que habría buenas razones para que el relator no encontrara en la biblioteca de Menard esa "obra" de Menard: esa obra podría ser invisible. Nada impediría que fuera una copia de la traducción que hizo Quevedo de la obra de San Francisco de Sales (Borges ha jugado exquisitamente con la ambigüedad de 'versión': "una versión literal de la versión literal que hizo Quevedo" puede leerse así: la primera 'versión literal' es un texto idéntico, la segunda 'versión literal' es una traducción literal). Esa obra de Menard en nada diferiría de la obra de Quevedo. Nada impide que esa obra haya existido.

La pasión de celos contra Mme. Bachelier que muestra el relator es más fuerte que su admiración por Menard. Pese a sus intenciones las luchas de la tribu triunfan sobre el amor al Arte. El relator maniobra para descolocar a Mme. Bachelier y aparentemente no repara en denigrar un poco a su admirado Menard.

Presumiblemente para desvalorizar el testimonio de Mme. Bachelier el relator considera que los sonetos que Menard le dedica a ella son "vagos" y de valor "circunstancial" (recordemos que los dedicados a la baronesa de Bacourt eran "admirables"; es claro que en ningún caso podemos saber por qué y en rigor no interesa. El texto de Borges sugiere que la poesía de Menard era muy buena y pareja). La maniobra siguiente del relator compensa la anterior: Menard (un ser superior) puede haber hecho una broma y la tonta (o sorda) de Mme. Bachelier la ha tomado en serio. Esta sucia nota del relator nos ayuda a sentir, por contraste, su completa distracción del gran proyecto de Menard.

El pasaje ahonda la realidad literaria del texto porque muestra que los celos del relator y sus maniobras de denigración de la adversaria le impiden ver algo evidente: la referencia a la traducción de la traducción de Quevedo muestra un trabajo preliminar del ejercicio con el *Quijote*. Obviamente aquí no importan los autores. San Francisco de Sales, Quevedo, Menard, son amanuenses olvidables de la Literatura. Pero Menard ya cree haber llegado al nivel de las traducciones del francés de Quevedo. Acaso Menard también comienza a advertir la importancia decisiva del lector.

La rabia del comentarista prosigue. Vimos que confiesa haber omitido "unos vagos sonetos circunstanciales [de Menard] para el hospitalario [cualquiera escribe en él] o ávido [todos tienen que escribir en él] álbum de Madame Henri Bachelier". El relator también sugiere que hubo una presión bachelieriana para extraerle a Menard esos sonetos.

El relator hace intervenir en su trabajo, aparentemente desinteresado y ajeno a las peleas del círculo, las pasiones más bajas. Borra del inventario de la obra visible los sonetos dedicados a su odiada Mme. Bachelier. Un punto importante, que queda envuelto en la niebla, es determinar el momento en que esos sonetos fueron escritos. Si correspondieran a la última fase de la evolución de Menard entonces podemos suponer que en esos sonetos estaría la clave de la obra futura de Menard. También podemos suponer ("nada nos cuesta imaginar" habría dicho Borges) que Menard confió ese secreto a la persona que más detesta el relator y que este paseó los ojos por la revelación del enigma pero triunfó su ofuscación.

Conclusión

Anticipé mi primera hipótesis respecto de "Pierre Menard autor del Quijote": el escrito consta de dos partes que corresponden a las dos concepciones de la literatura que Borges creyó ver en Valéry: una, la obra visible, gobernada por el ideal del texto puro y la segunda, la iluminada por el ideal de la literatura contextual, el primado de las circunstancias de la obra, especialmente del lector.

El examen del texto aconseja refutar parcialmente esa hipótesis. En la obra visible ya hay muestras suficientes de la evolución espiritual de Menard. Su proyecto de llegar a obras maestras se inicia muy tempranamente. Asimismo he intentado dibujar una identidad más creíble de "Pierre Menard" y he expuesto al relator a una luz cruda y no reconfortante. Estas exploraciones sólo se justifican si el lector puede releer espontáneamente el texto y encuentra que ahora disfruta un poco más con él.

REFERENCIAS Y ABREVIATURAS

- Bianco, J., *Ficción y Reflexión. Una antología de sus textos*. México. Fondo de Cultura Económica, 1987 = *Ficción y Reflexión*.
- Bioy, A., Borges, J. L. y Ocampo, S., *Antología de la Literatura Fantástica*. Buenos Aires. Sudamericana, 1940 = *Antología de la Literatura Fantástica*.
- Bioy Casares, A., *La Invención y la Trama*. Edición de M. Pichón Rivière. México. Fondo de Cultura Económica, 1988 = *La Invención y la Trama*.
- Bioy Casares, A., Reseña de *La muerte y la brújula*. Sur N°92. Mayo de 1942, pp. 60 y ss. = *Reseña*.
- Borges, J.L., *Antología Personal*. Buenos Aires. Editorial Sur, 1961 = *Antología personal*.
- Borges, J.L., *Obras Completas*. Edición de C. Frías. Tomo I. Buenos Aires. Emecé, 1974 = OC I

- Borges, J.L., *Obras Completas*. Edición de C. Frías. Tomo II Buenos Aires. Emecé, 1989 = OC II
- Borges, J.L., *Obras Completas, en colaboración*. Edición de C. Frías y S.L. del Carril. Buenos Aires Emecé Editores, 1979 = OC III
- Borges, J.L., *Textos Cautivos*. Edición de E. Sacerio Garí y E. Rodríguez Monegal. Barcelona. Tusquets, 1986 = *Textos Cautivos*.
- Borges, J.L., *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires. Seix Barral, 1993 = *El tamaño de mi esperanza*.
- Borges, J.L., *Oeuvres Complètes*, I. Edición de Jean Pierre Bernès. Bibliothèque La Pléiade. Paris. Gallimard, 1993 = *Oeuvres Complètes*. I..
- Barnes, J., *El loro de Flaubert*. Barcelona. Anagrama, 1986 = *Barnes*.
- Couturat, L., *La logique de Leibniz*. Paris. Alcan, 1902 = *Couturat*.
- Descartes, R., *Oeuvres Complètes*. XI tomos. Edición de Adam y Tannery. Paris, 1897-1909 = *Descartes*.
- De Gourmont, R., *Promenades littéraires. Quatrième série*. Paris, Mercure de France, 1912 = *Promenades littéraires*.
- Genette, G., "La littérature selon Borges" en *Jorge Luis Borges*. Paris. L'Herne, 1964 = *G. Genette*.
- Ibarra, N., "Borges et Borges" en *Jorge Luis Borges*. Paris. L'Herne, 1964 = *N. Ibarra*.
- Leibniz, G.W. *Die philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz*. VII tomos. Edición de C.I. Gerhardt. Berlin, 1875 y 1882 = *G.W. Leibniz*.

Martini Real, J. C., "Borges juzga a Borges. Posdata 1984". *Pierre Menard. Revista de Literatura*. I, 1 (Primavera de 1992. Santa Fe. Argentina) = *Martini Real*.

Dr. Pierre Menard "Analyse de l'écriture de Lautréamont" *Minotaure* 12/13 (1938): 83-4 = *Dr. Pierre Menard*.

Río de la Plata. Culturas. 13-14. Dedicado a Roger Caillois y a Julio Cortázar. Paris, 1992 = *Río de la Plata. Cultures*.

Rodríguez Monegal, E., *Borges. Una biografía literaria*. México. Fondo de Cultura Económica, 1987 = *E. Rodríguez Monegal*.

Villordo, O.H., *Genio y Figura de Adolfo Bioy Casares*. Buenos Aires. Eudeba, 1982 = *O.H. Villordo*.

Villordo, O.H., *El Grupo Sur*. Buenos Aires. Planeta, 1994 = *O.H. Villordo, Sur*.

UN TEMA DANTESCO EN LA POESÍA DE BORGES

SILVIA MAGNAVACCA

Esta intervención en las jornadas borgianas se hará, de un lado, desde la condición de simple lectora y no con los elementos de crítica literaria con que pueden contar quienes han recibido una formación sistemática en la carrera de Letras. No obstante, pensamos que la índole misma del discurso de Borges trasciende - como, por lo demás, sucede siempre con los maestros de la palabra - los límites más o menos arbitrarios de esas especialidades. De otro lado, como me dedico al pensamiento medieval, y dada la dificultad humana de prescindir de las propias obsesiones, hace años que detecto temas medievales en la producción borgiana, si bien no lo he hecho hasta ahora con la disciplina que una veta tan rica en esa producción requiere. Es así que quisiera allegar hoy una presencia dantesca ya descubierta pero no siempre comentada en la poesía de Jorge Luis Borges, considerando a Dante como pensador más que como literato.

Antes de detenernos en ella, recordemos que es bien conocida la admiración de Borges por Dante. Y esto más allá de los discutidos - y en nuestra opinión discutibles - *Nueve ensayos dantescos*. Anticipemos desde ya que no creemos que la mayor riqueza que deparó a Borges su paso por la literatura del florentino se dé en ese trabajo, como en ninguno de los que ha escrito sobre Dante; sino en la presencia y recreación que los fantasmas dantescos tienen en la temática borgiana. Con todo, y para recordar esa admiración que mencionábamos - en un autor que, además, no confiesa sintonía con la literatura italiana en particular - baste citar esta declaración respecto de la *Divina Comedia*: "El más trajinado y repetido terceto puede revelarme una tarde quién soy y qué es el universo"¹. No pueden sorprender