

DU MONDE ENTIER
JORGE LUIS BORGES
DISCUSSION

Borges
Conférences

JORGE LUIS BORGES
Œuvre poétique
1925-1965

JORGE LUIS BORGES
L'or des tigres

Treize poèmes de
Jorge Luis Borges
traduits par Roger Gallius
aux Éditions Fata Morgana

JORGE LUIS BORGES
COURS
DE LITTÉRATURE
ANGLAISE

Édité par María Alicia et Mónica Urdar
Traduit de l'anglais par Michel Lacroix

BORGES - FRANCIA

Magdalena Cámpora
Javier R. González
(éditeurs)

BORGES - FRANCIA

Magdalena Cámpora y Javier Roberto González (editores)



Borges
Œuvres complètes

JORGE-LUIS BORGES

Evaristo Carriego

traduit de l'espagnol
par Françoise-Marie Bonnet
Préface de E. R. Morelet

AUX ÉDITIONS DU SEUIL

JORGE LUIS BORGES

l'aleph

IMAGINAIRES
GALLIMARD

JORGE LUIS BORGES
AVEC LA COLLABORATION DE MARGARITA GUERRERO

LE LIVRE
DES ÊTRES
IMAGINAIRES

IMAGINAIRES
GALLIMARD

DU MONDE ENTIER
JORGE LUIS BORGES

ENQUÊTES

TRADUIT DE L'ESPAGNOL
PAR PAUL ET SYLVIE MARTEL
NOUVELLE ÉDITION



ENQUÊTES
GALLIMARD

Jorge Luis Borgès

Histoire de l'infamie
Histoire de l'éternité



10 18

Jorge Luis
Borges
Neuf essais
sur Dante
Préface d'Hector Bianciotti

ARCADES
GALLIMARD

Jorge Luis
Borges
Enquêtes
suivi de Entretiens



Folio Essais

JORGE LUIS BORGES
ENTRETIENS
SUR LA POÉSIE
ET LA
LITTÉRATURE

traduit
de l'espagnol
par
E. R. MORELET

DU MONDE ENTIER
JORGE LUIS BORGES
LIVRE
DE PRÉFACES

Essai d'autobiographie



IMAGINAIRES
GALLIMARD

Jorge Luis Borgès

Histoire de l'infamie
Histoire de l'éternité



10 18

Jorge Luis
Borges

L'art de poésie

Traduit de l'espagnol
par André Zalusky
Préface d'Hector Bianciotti

ARCADES
GALLIMARD



Jorge Luis Borges
essai
sur les littératures
médiévales
germaniques



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Departamento de Letras

Centro de Est. de Lit. Comparada M. T. Maiorana

BORGES - FRANCIA

BORGES - FRANCIA

Magdalena Cámpora
Javier Roberto González

editores



Pontificia Universidad Católica Argentina
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Letras
Centro de Estudios de Literatura Comparada “María Teresa Maiorana”

2011

Borges - Francia / ; coordinado por Magdalena Cámpora y Javier Roberto González. -
1a ed. -
Buenos Aires : Selectus, 2011.
580 p. ; 24x18 cm.
ISBN 978-987-26952-3-1
1. Estudios Literarios. I. Cámpora , Magdalena, coord. II. González, Javier Roberto,
coord.
CDD 801.95

Fecha de catalogación: 09/09/2011

© 2011 Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Católica Argentina
depto_letras@uca.edu.ar

Hecho el depósito que prevé la ley 11.723

Diseño de tapa: Lucas Alles
Ilustración de tapa: Fernanda Piamonti

ISBN: 978-987-26952-3-1

Ediciones Selectus SRL publica *Borges - Francia*, en forma exclusiva para el Departamento de Letras de la Universidad Católica Argentina.

Ediciones Selectus SRL
Talcahuano 277, piso 2
Tel.: (54 11) 4381-8000
Buenos Aires - Argentina
ediciones.selectus@gmail.com

Toda reproducción parcial o total de esta obra, por cualquier sistema, en cualquier forma que sea: idéntica, escrita a máquina, impresa, fotocopiada, digital, etc. que no haya sido autorizada por el Departamento de Letras de la Universidad Católica Argentina, queda totalmente prohibida y viola derechos reservados.

Impreso en Erre-Eme, Servicios Gráficos

Impreso en Argentina - *Printed in Argentina*

AUTORIDADES DE LA UNIVERSIDAD

Rector

Pbro. Dr. VÍCTOR MANUEL FERNÁNDEZ

Vicerrectora de Asuntos Académicos

Dra. BEATRIZ BALIAN DE TAGTACHIÁN

**AUTORIDADES DE LA FACULTAD
DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

Decano

Dr. NÉSTOR A. CORONA

Secretario

Lic. GUSTAVO HASPERUÉ

**AUTORIDADES DEL
DEPARTAMENTO DE LETRAS**

Director

Dr. JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

Secretario

Lic. ALEJANDRO CASAIS

**AUTORIDADES DEL CENTRO DE ESTUDIOS DE
LITERATURA COMPARADA “MARÍA TERESA MAIORANA”**

Director

Dr. JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

Secretaria

DRA. MAGDALENA CÁMPORA

Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Letras
Av. Alicia Moreau de Justo 1500
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
depto_letras@uca.edu.ar

Índice

PRÓLOGO	13
SALUTACIÓN / MARÍA KODAMA	17
EL OBJETO BORGES	
MICHEL LAFON, <i>Borges y Francia, Francia y Borges</i>	21
MARTÍN KOHAN, <i>Lo que entiendo por Borges</i>	35
ANNICK LOUIS, <i>Un Borges difiere de otro. El objeto literario entre tradición nacional, autor-monumento y apropiación</i>	45
FIN-DE-SIÈCLE	
GAËL PRIGENT, <i>Borges et les écrivains fin-de-siècle</i>	57
BRUNO FABRE, <i>Borges, un “devoto” de Marcel Schwob</i>	77
MARIANO GARCÍA, <i>Schwob y Borges, entre la biografía y el plagio</i>	87
ALEJANDRO HERMOSILLA SÁNCHEZ, <i>Schwob-Borges-Pitol: convergencias ficticias</i>	97
BORGES / BORGÈS: APROPIACIONES CRÍTICAS	
JULIEN ROGER, <i>Genette, el otro de Borges</i>	109
DANIEL ATTALA, <i>Magias parciales de Macedonio o del Borges de Blanchot al Borges de Genette</i>	119
CARLOS PAULO MARTÍNEZ PEREIRO, <i>Dos figuras borgeanas edificadas por Blanchot y Cioran... et alia</i>	131

LA LITERATURA COMPARADA Y SUS PRECURSORES

PIERRE BRUNEL, <i>De Baudelaire à Borges</i>	143
ALEXANDRA IVANOVITCH, <i>¿Borges profesor de literatura comparada? Emergencia, flexibilidad e irradiación de la literatura francesa en el Curso de literatura inglesa</i>	155
PATRICIO PERKINS, <i>Borges y Claudel: un encuentro a propósito de la Comedia</i>	167
ESTEFANÍA MONTECCHIO y MARIANA DE CABO, <i>La experiencia mística de Swedenborg como hecho estético en Baudelaire y Borges</i>	175
ANA MARÍA ROSSI, <i>Borges, lector de literatura francesa en Otras inquisiciones</i>	183

RÉBUS

PABLO MARTÍN RUIZ, <i>La novela sin E y el secreto borgeano de Georges Perec</i>	193
GABRIEL LINARES, <i>Poe, Borges y Lacan: triángulo de significantes</i>	203
CATHERINE D'HUMIÈRES, <i>Borges y Fermat. Cuando las Matemáticas ayudan a resolver el enigma del laberinto</i>	213
LOIČ WINDELS, <i>La cuarta Tentación de Gustavo Borges y Buñuel</i>	225

HOMENAJES / LEGADOS / SE RÉCLAMER DE

ANA MARÍA LLURBA, <i>Memorias, reflejos y susurros. Borges y Bianciotti en busca de sí mismos</i>	235
DIANA SALEM, <i>Borges y Héctor Bianciotti. Cercanías y distancias de una amistad literaria</i>	243
ZORAIDA GONZÁLEZ ARRILI, <i>Paradigma de los temas borgeanos. La despedida de Paul Bénichou</i>	251
CARLOS ALVARADO-LARROUCAU, <i>El niño de arena, de Marruecos a Buenos Aires. Homenaje francófono a Borges poeta</i>	261

LO FRANCÉS

CHRISTINA KOMI, <i>La discreta presencia de Francia en Borges. Un detalle crucial en el discurso sobre lo nacional</i>	271
GRACIANA FERNÁNDEZ, <i>Francia y la intelectualidad argentina en la revista Sur desde 1940 a 1950</i>	283
DENISE SCHITTINE, <i>Las joyas francesas de la Biblioteca personal de Borges</i>	291

PRODUCTIVIDAD TEÓRICA DEL TEXTO BORGEANO

JORGELINA CORBATA, <i>Una lectura de Borges desde el psicoanálisis: Didier Anzieu</i>	303
LUCÍA ORSANIC, <i>De Borges a Foucault: Una galería de la infamia. Análisis de “El asesino desinteresado Bill Harrigan”</i>	319
ROXANA GARDES DE FERNÁNDEZ, <i>La lógica de Deleuze y el universo borgeano</i>	329
JUAN REDMOND, <i>Borges y dinámica de ficciones</i>	339

DIÁLOGOS FILOSÓFICOS

DANIEL SCARFÓ, <i>Siger de Brabantia, precursor de Borges</i>	351
LUCAS MARTÍN ADUR NOBILE, “ <i>El hombre más extraordinario que recuerda la historia</i> ”. <i>Borges y la Vida de Jesús de Ernest Renan</i>	357
RAPHAËL ESTÈVE, <i>Borges y la huella de Bergson</i>	367
CRISTINA BULACIO, <i>Filosofía, literatura y viceversa. Jorge Luis Borges y Gabriel Marcel</i>	377
LUCAS RIMOLDI, <i>Borges, Beckett, y sus investigaciones sobre la obra de Fritz Mauthner</i>	385

TRADUCCIÓN

DIEGO VECCHIO, <i>Versiones del Eterno Retorno</i>	395
BEATRIZ VEGH, <i>Borges y Villiers de l’Isle-Adam: omisiones y énfasis</i>	411
MARTHA VANBIESEM DE BURBRIDGE, <i>Jorge Luis Borges traductor de Henri Michaux</i>	419

ESPACIOS

WILLIAM RICHARDSON, <i>Borges y l’espace lefebvrien</i>	431
MARÍA CALVIÑO, <i>Borges y Beppo / Buenos Aires 1983: un comentario sobre lo doméstico y Borges</i>	439
CATHERINE CHOMARAT-RUIZ, <i>Borges / Thays: prolégomènes à une poétique du monde</i>	449

ENCICLOPEDIAS, LIBROS, MODELOS

NORMA CARRICABURO, <i>Los enciclopedistas y el enciclopedismo de Jorge Luis Borges</i>	461
MAGDALENA CÁMPORA, <i>“Pour encourager les autres”: usos de Voltaire según Borges</i>	475
MARIANA DI CIÓ, <i>Carlos Argentino Daneri y su destino ejemplar</i>	487
VICTORIA RIOBÓ, <i>Pensar el libro: puntos de encuentro entre Borges y Chartier</i>	497

VALÉRY, GROUSSAC, MENARD

DANIEL BALDERSTON, <i>“Su letra de insecto”: reflexiones sobre los manuscritos de Borges y Menard</i>	509
JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ, <i>Borges-Groussac, o el cervantismo reticente</i>	515
ESTER LILIANA RIPPA, <i>Borges y Valéry a través del espejo</i>	533
PABLO ETCHEBEHERE, <i>Correspondencias entre Valéry y Borges. Literatura e identidad</i>	545
KARIM BENMILOUD, <i>Paul Groussac en la obra de Borges</i>	555
JULIO PRIETO, <i>Pierre Menard, traductor de Valéry: entre muertes del autor</i>	567

Agradecimientos

A los primeros lectores: Lucas Adur, Alejandro Casais, Mariana Di Ció, Mariano García y Lucas Rimoldi, que inicialmente leyeron y corrigieron estas páginas de variado color y tamaño; a Ignacio Amorrortu, que hizo, junto a los editores, muchas lecturas y correcciones de esas mismas páginas. A los constructores de la tapa: Fernanda Piamonti, que hizo surgir al Borges pixelado de sus libros franceses; Carolina Gori, que supo encontrar el rojo exacto; Lucas Alles, que dio la estructura y el equilibrio del diseño. A Norma Carricaburo y Michel Lafon, por el consejo. A Victoria Riobó, Mariano García, Lucía Puppo, Mariana Di Ció, por el apoyo durante la organización del Coloquio; al Centro de estudiantes de Letras y a los alumnos de la cátedra de Literatura Francesa, por el entusiasmo y la eficiencia. A Annick Louis, por el novedoso curso sobre epistemología de la literatura que dio durante el Coloquio Borges-Francia.

En lo institucional, quisiéramos particularmente agradecer a quienes hicieron posible el desarrollo del encuentro académico: las autoridades de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina; la Embajada de Francia en la Argentina, en especial Jean-Marie Lemogodeuc; la Dirección General de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores; María Kodama y la Fundación Jorge Luis Borges; Cristina De Biasi y Euclides Bugliotti, por su patrocinio.

Prólogo

De manera algo extraña, ciertos problemas fonológicos y tipográficos resumen la tensión entre Borges y Francia. Para que Menard, que Borges escribe sin acento, se diga en francés como en castellano, con la *e* abierta, hay que modificar el nombre poniéndole un acento agudo: *Ménard*; para que Borges no se pronuncie /borsch/, es necesario añadir un acento grave sobre la *e* (lo mismo les pasa a Funès y a Cervantès): *Borgès*. Otros sucesos menores son igualmente significativos: la disputa entre Jorge Luis Borges y José-Luis Borgès,¹ el hermano secreto; las luchas intestinas entre los adjetivos *borgesiano* y *borgeano*, generadas por el francés *borgésien*; los diacríticos inexistentes en francés que se reproducen en algunas ediciones (“Dernier soleil à Villa Ortúzar”, *Cahier San Martín*) y que se omiten en otras; el hecho que el mismo Borges escribiera Menard sin acento –hasta en los personajes franceses, algo se resiste a Francia. Estos ínfimos procesos de asimilación tipográfica de Borges en Francia y de Francia en Borges suponen grados diversos de *comicidad*, de *ambivalencia* y de *reapropiación*; cada uno de estos rasgos marca la relación a la vez ambigua y productiva que Borges mantiene con la cultura y la literatura de Francia.

Comicidad en tanto la literatura francesa, como bien se sabe, es uno de los blancos preferidos de la ironía borgeana. No bastarían estas breves páginas para pasar en revista la larga lista de *boutades*, *calembours* y frases asesinas a los que Borges recurre, siguiendo una tradición muy francesa, para ejecutar autores franceses. Tampoco nos detendremos en la calculada indiferencia ante críticos y teóricos, aunque algunas escenas fundadoras ilustren perfectamente el fenómeno: Derrida, acercándose a Borges en un aeropuerto americano para rendir tributo y ser desconocido; Genette, yendo a saludar a Borges en un salón aldaño al Collège de France, preguntando “algo tontamente” –escribe en *Bardadrac*– si prefería el blues o el tango, y viéndose contestar “Más bien la milonga, ¿no?”; Borges, inquiriendo educadamente a un Genette alucinado cuál era la causa exacta de la muerte de Umberto Eco; el mismo Borges, señalando con puntilloso reconocimiento que Roger Caillois lo había “inventado”. Todas estas escenas, que componen jocosos *pas de deux* entre

¹ Su primera aparición se dio en un artículo de Paul Bénichou: “Le monde de José-Luis Borges” (*Critique*, agosto-sept. 1952, n°63-64, pp. 675-687). Ver la opinión del propio Borges al respecto (“¿Por qué repetir un sonido tan feo como *orge*? Creo que no urge”), en Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges* (Buenos Aires, El Ateneo, 1986, pp. 84-85).

Borges y la crítica francesa, se complementan con la risa iniciática de Foucault en el prefacio de *Les mots et les choses*.

Porque si Borges se ríe a menudo de los franceses, también se ríe como los franceses. Fue el comparatista belga Paul De Man quien sugirió leer los textos de Borges en la tradición del *Candide* de Voltaire. Y efectivamente la ficción filosófica, el conceptismo irónico que deriva en comicidad, la fascinación por el saber enciclopédico y sus farsas, ligan a Borges con el Siglo de las Luces y lo inscriben, más generalmente, en una tradición que une el detalle con la ironía, la enumeración con el humor y el ejercicio de la memoria con el de la (auto)derrisión. Esa tradición resurge significativamente en varios de los trabajos reunidos en este libro. Aparece en los textos iniciales, que usan el recuerdo y el humor como instrumentos incisivos del análisis; se insinúa en los textos que superponen a Menard, a Valéry, a Groussac, que ofrecen a más de un Menard, y que en esas proyecciones de la identidad y de la obra menardianas recuperan el tono de ambigua comicidad del cuento; está en los textos que buscan en el enciclopedismo una práctica y una tradición de la irreverencia donde inscribir a Borges; se cuele, finalmente, en la multiplicidad de referencias que constituyen a lo largo de estas seiscientas páginas una enciclopedia eufórica de citas borgeanas que hasta ahora, a falta de ediciones completas definitivas tanto en francés como en español, no ha sido posible homogeneizar del todo desde lo bibliográfico.²

A la comicidad se suma la ambivalencia. Un poco a la manera de aquel *extranjero* que le vende a Teodelina Villar sombreros cilíndricos haciéndole creer que están de moda en París, Borges hace rendir la literatura francesa desde la ambigüedad y el disimulo. Como bien se sabe, como tanto se dice, la afinidad electiva declarada es con la literatura inglesa, no con la francesa (con Ginebra y con Londres, no con París): Francia viene a ser aquello que los otros eligen. Desviar, transformar, deformar la devoción argentina por lo francés se vuelve en consecuencia una tarea que oscila entre el juego y la crítica, aunque la brillantez de ese juego, que va de los *vendredis* de la baronesa de Bacourt a Triste-Le-Roy, de Mardrus a Schwob, de Menard a Bloy, revela una profundidad de lecturas que no permite determinar exactamente qué es lo que Borges piensa y sobre todo, qué es lo que Borges hace con la literatura de Francia.

Alguien dijo una vez, citando a Barthes, que todo el esfuerzo de la crítica literaria podía resumirse en el uso del adversativo *sin embargo*; una dinámica similar parece nu-

² El criterio seguido, en la medida de lo posible, es este: citamos las *Obras Completas* de 1974 como *OC* y las *Obras Completas* en cuatro tomos editadas por Carlos V. Frías como *OC I*, *OC II*, etc. La edición en dos tomos de la colección Bibliothèque de la Pléiade editada por Jean-Pierre Bernès aparece como *Pl. I* y *Pl. II*. A esto hay que añadir los textos publicados en *Textos recobrados*, *Borges en Sur*, *Borges en El Hogar*, etc., según aparecen en las respectivas bibliografías de cada artículo. Queda el *no man's land* de las ediciones individuales. Como puede verse, en realidad no hay criterio ("también eso estaba previsto").

trir la relación entre Borges y Francia. Es decir: la resistencia pública y explícita de Borges a la literatura francesa va acompañada por el uso (encubierto) de esa literatura, y por la consecuente productividad que ese uso genera. Prueba suficiente de ello es el brillante abanico de estudios que siguen estas páginas sobre Baudelaire, Gourmont, Renan, Villiers, Bergson, Marcel, Bloy, Huysmans, Claudel, Michaux, los enciclopedistas, Flaubert, Schwob, Valéry, etc. En el denso aparato de opiniones que configuran sus declaraciones públicas, Borges indistintamente rescata, ignora o critica estos autores, a veces incluso de manera contradictoria. Pero en los textos, como lo demuestran agudamente los trabajos de los especialistas, la relación supone grados varios de productividad, de homenaje, de disimulo: tal es, como decía Valéry, la acción de presencia de las cosas ausentes.

Queda la perspectiva inversa: lo que franceses y francófonos hacen con Borges, lo que escriben después de haber leído a Borges. La asimilación en este caso es constante, y no se disimula: Borges en el trabajo de los críticos (Blanchot, Genette, Deleuze, Foucault, Lefebvre, Chartier, etc.); Borges en el trabajo de los escritores (Perec, Cioran, Bianciotti, Ben Jelloun, Lafon); las traducciones francesas de Borges y las ediciones francesas de Borges; Borges como artefacto teórico para modelar disciplinas (la literatura comparada, la teoría de la ficción, la historia del libro, el psicoanálisis, incluso el paisajismo). Más allá de las pertenencias institucionales y de los países de origen, cierto modo borgeano de pensar la literatura y la crítica parece haberse instalado, lo que explica también la presencia en este libro de estudios que refutan la pertinencia del tema del libro; o de análisis que plantean la relación con la literatura de Francia como un juego de ingenio; o de configuraciones argumentales en torno al seguimiento de un nombre o de una imagen; o de textos que bordean, en la forma o en el género discursivo, el pastiche borgeano; o de críticas de las traducciones al francés de Borges que indirectamente ilustran las teorías de Borges sobre la traducción. Queda por determinar –pero esa sería materia para otro trabajo– si el aprovechamiento por parte de la crítica de los instrumentos teóricos que ofrece el propio objeto de estudio empieza con Borges o le es previo.

El Coloquio *Borges-Francia* (Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, 4, 5 y 6 de septiembre de 2009) del que es fruto este libro buscaba, en su planteo inicial, discutir los límites de una opinión formada. La riqueza de los estudios y la amplitud de los análisis que surgieron del encuentro mostraron hasta qué punto, una vez más, el dispositivo de cuestionamiento estaba en la obra misma y exigía, desde adentro, la mirada del lector sagaz.

Magdalena Cámpora

Salutación

MARÍA KODAMA

Fundación Internacional Jorge Luis Borges

Agradezco a las autoridades de la Universidad Católica Argentina el haberme invitado a participar en la presentación de este Coloquio, que con la presencia de miembros de la Embajada de Francia se lleva a cabo con el título de “Borges-Francia”.

Agradezco especialmente las palabras enviadas por el Doctor Pierre Brunel, Profesor Emérito de Literatura Comparada en la Sorbonne-Paris IV, a quien debo el honor de haber participado en el homenaje que rindiera a Borges esa casa de altos estudios.

La relación de Borges y de Francia, como toda relación humana, estaba basada en sentimientos a veces opuestos, pero que convergieron a través de la literatura, que limó las asperezas de la adolescencia.

Cuando Borges llega a Ginebra e ingresa al collège Calvin tuvo, quizá, el primer desafío de su vida, aprender una lengua que no conocía y que, como todo lo desconocido, generaba recelo. Al comienzo ni siquiera podía identificar su nombre, ya que lo decían con una pronunciación a la francesa, y eran sus compañeros quienes le indicaban que era a él a quien llamaba el profesor.

Luego de muchos años se enteró de que sus condiscípulos le pidieron al profesor que le tuviera paciencia hasta que aprendiera la lengua. Detalles como este fueron mitigando su desamparo inicial.

Su manera de descubrir París fue, según me contó, encerrarse en el cuarto del hotel comiendo chocolate y leyendo a Víctor Hugo.

Recuerdo la unción con la que visitábamos cada vez que estábamos en París la casa de Víctor Hugo, convertida en un maravilloso museo, y solía decirme que esa era la medida exacta para el museo de un escritor.

Sabía de memoria partes de la *Chanson de Roland*, que recitaba en voz alta porque decía que el idioma francés tenía un ritmo especial que hacía que aun lo épico sonara y se sintiera diferente.

Autores como Montaigne, Flaubert, Diderot, eran leídos y releídos por Borges, y en su biblioteca muchos de ellos tienen notas tomadas por él con esa letra pequeñísima, propia de la miopía y que recordaba con precisión, años después y ya ciego, cuando las necesitaba para alguna conferencia, pidiendo que las corroborara por si su memoria fallaba.

Luego que el premio Formentor, que compartió con Beckett, lo lanzara en Europa, las traducciones de su obra hechas por Néstor Ibarra y sobre todo por Roger Caillois

lo convertirán en Francia en un “ícono sagrado” para intelectuales, como Foucault por ejemplo, que estuvo presente en la conferencia que Borges dio en el Collège de France junto con Michaux. Borges había prologado una traducción de *Un bárbaro en Asia* de Michaux y se encontraron ese día, memorable para ambos.

Borges decía que Francia había sido más que generosa con él, colmándolo de honores que a veces, como cuando era niño y le hacían regalos, sentía que no los merecía.

Para terminar, ya que esto no es una conferencia sino sólo unas pocas palabras de bienvenida, y para no tomar el tiempo de las intervenciones, sin duda apasionantes, les leeré –nada mejor que esto– el poema que Borges dedicó a Francia en *Historia de la Noche* (1977):

El frontispicio del castillo advertía:
ya estabas aquí antes de entrar
y cuando salgas no sabrás que te quedas.
Diderot narra la parábola. En ella están mis días,
mis muchos días.
Me desviaron otros amores
y la erudición vagabunda,
pero no dejé nunca de estar en Francia
y estaré en Francia cuando la grata muerte me llame
en un lugar de Buenos Aires.
No diré la tarde y la luna; diré Verlaine.
No diré el mar y la cosmogonía; diré el nombre de Hugo.
No la amistad, sino Montaigne.
No diré el fuego; diré Juana,
y las sombras que evoco no disminuyen
una serie infinita.
¿Con qué verso entraste en mi vida
como aquel juglar del Bastardo
que entró cantando en la batalla,
que entró cantando la Chanson de Roland
y no vio el fin, pero presintió la victoria?
La firme voz rueda de siglo en siglo
y todas las espadas son Durendal.

Creo que este poema es el mejor homenaje a Francia, como Borges decía, por su generosidad y también a todos ustedes que dedican su tiempo que es su vida, a estudiar su obra.

Muchas gracias.

El objeto Borges

Borges y Francia, Francia y Borges

MICHEL LAFON

Université Stendhal de Grenoble (ILCEA)
Institut Universitaire de France
Academia Argentina de Letras

Para Alejandra, Luis y Pedro

BORGES Y FRANCIA

Al leer las propuestas en torno a Borges y Francia, yo me preguntaba si hubiera sido posible organizar un coloquio sobre Borges e Inglaterra, Borges y Alemania, Borges e Irlanda, Borges e Italia, Borges e Israel...¹ Y, por qué no, sobre Borges y España, Borges y la Banda Oriental, e incluso sobre Borges y la Argentina... La respuesta es sí, obviamente, sí. Se podría decir incluso que, con algunos de estos países, la relación de Borges parece aún más rica, más completa si no más compleja, que con Francia. Hay, de hecho, en la obra de Borges una reflexión sobre el ser inglés, el ser irlandés, el ser alemán, el ser judío, el ser argentino... y no estoy muy seguro de que la haya sobre lo que significa ser francés.

Entre los treinta escritores más citados en todo el corpus borgeano (debo el dato a Nicolás Helft, que digitalizó toda la obra), aparece un solo escritor francés. Se trata de Víctor Hugo, aunque no exista ningún texto mayor dedicado explícitamente a él, a diferencia de lo que pasa con otros escritores franceses. Pero ni Voltaire (a pesar del afecto continuo de Borges por su obra, del que nos habló Magdalena Cámpora), ni Flaubert (a pesar de su destino ejemplar), ni Pascal (a pesar de su esfera) forman parte de los treinta escritores más citados por Borges.

Ni siquiera Paul Valéry. Y, sin embargo, más allá de la “Anotación al 23 de agosto de 1944”, la página más francófila, más emocionantemente francófila de Borges es tal vez la que le dedica a Valéry en *Otras inquisiciones*, en el momento de su muerte: “... un hombre que, en un siglo que adora los caóticos ídolos de la sangre, de la tierra y de la pasión, prefirió siempre los lúcidos placeres del pensamiento y las secretas aventuras del orden”. Con este homenaje que es también una autode-

¹ Quiero expresar mi gratitud a Magdalena Cámpora por la relectura tan generosa y sutil que hizo de este texto, que, como se verá, fue pensado como conferencia.

finición (ya que la salvación del mundo amenazado por el caos mediante el orden de la aventura y de la investigación, mediante el rigor de las obras de imaginación razonada, es una empresa íntimamente borgeana, como lo sabemos todos), con este homenaje, repito, Borges expresa, tal vez mejor que en ninguna otra página suya, su simpatía por Valéry, y por el país de Valéry...

Pero Borges no se sueña a sí mismo en situación de escritor francés; Borges ignora durante mucho tiempo, y hasta la coquetería, la obra de Proust; no lo nombran profesor de literatura francesa; no escribe manuales de literatura francesa; no encuentra la más mínima gota de sangre francesa en sus venas; no se identifica con ninguna obra francesa, con ninguna figura francesa, con ningún paisaje francés. El Hôtel de la rue des Beaux-Arts, su punto fijo en París, es ante todo el lugar donde murió Oscar Wilde. La Liberación de París no es un acontecimiento francés sino mundial, que le permite a Borges volver a su eterna reflexión sobre lo que significa ser alemán, ser nazi, ser Hitler, ser germanófilo, ser nacionalista y, finalmente, ser argentino...

Todo esto es tanto más paradójico que, como lo sabemos, Borges aprende el idioma francés bastante temprano, en Ginebra, a partir de 1914. El francés es el idioma en el cual lo obligan a estudiar, es el idioma de la colectividad impuesta, en que aprende el latín, en el que le enseñan a redactar (¿quién sabe la huella que dejó la clase de retórica en este alumno hiperdotado?), el francés es el idioma de su adolescencia, el idioma en el que pudo enamorarse por primera vez, el idioma en el que descubre la diversidad del mundo, más allá de la verja y de la biblioteca de ilimitados libros ingleses. Es el idioma de la paz dentro de la guerra, del refugio, de la serenidad, de la tolerancia, el idioma de una ciudad histórica sumamente civilizada y amena.

Todo estaba reunido, pues, para que Borges dedicara por lo menos algo de su genio al idioma y a la cultura de Francia, para que una parte, aun ínfima, de su obra estuviera escrita, pensada en francés, para que algunos elementos de esta nación desempeñaran un papel clave en su producción... Pero, que yo sepa, si bien se ha dicho que Borges escribía en profundidad en inglés o en latín, si bien se ha glosado su fascinación por tantos idiomas del alba, empezando por el viejo inglés, por la materia anglosajona, nunca se ha señalado la presencia, aun subterránea, del francés en su escritura. Y en un país como la Argentina, donde tantos escritores suelen intercalar palabras o fórmulas francesas, aun sin saber francés, la abstinencia de Borges –su empecinamiento, repito, en no soñarse escritor francés, a pesar del dominio perfecto del francés medio anacrónico hablado en Ginebra a principios del siglo XX– me parece todavía más notable.

¿Significa esto que Borges no experimenta ninguna empatía con este idioma, con su música, con su poesía? No, por supuesto, no quiero olvidarme de los homenajes que rinde, en su propia obra poética o en conversaciones, al poeta músico por excelencia, a Verlaine, a quien su madre leía con fruición. Ni tampoco de su pasión precoz por Víctor Hugo y de las visitas obligadas a la casa de la Place-des-Vosges

que nos contó María Kodama. Pero si intento recordar cuáles son los versos franceses más convocados por Borges, pienso enseguida en dos versos: uno de Boileau, “le moment d’où je parle est déjà loin de moi” (“el momento desde el cual hablo ya está lejos de mí”), y otro alejandrino, este de Víctor Hugo: “l’hydre-univers tordant son corps écaillé d’astres” (“la hidra-universo torciendo su cuerpo escamado de astros”). Aunque este segundo verso sirva para acercar a los dos Borges de “El otro” (“Hugo nos había unido”), noto que el verso de Boileau está convocado por su significado metafísico, y el de Hugo, digamos, por su efectismo, casi diría por su malabarismo... Lo que sería una manera de sugerir que Borges no siente por la poesía francesa una pasión comparable a otras de sus pasiones poéticas. La poesía, como lo sabemos, empieza para él con la epopeya, se prolonga con las sagas y las eddas, y va a dar en Dante, en Shakespeare, en Heine, en Coleridge, en De Quincey, en Whitman, y finalmente en su propia práctica poética, sin detenerse de manera prioritaria en el corpus francés.

Michel Berveiller, comparatista francés discípulo de Etiemble, notaba ya en 1970, en su tesis sobre el cosmopolitismo de Borges, el sinnúmero de reproches que este le hacía a la cultura francesa, y proponía para explicar estos reproches, como motivo más profundo, una reacción contra la tradicional y exclusiva francofilia de sus amigos argentinos en los primeros decenios del siglo XX: ¿quién sabe si la admiración a veces un poco ingenua de Victoria Ocampo, sin hablar de la actitud a menudo desdenosa de un Roger Caillois, no contribuyen a que Borges se niegue a participar de una dinámica colectiva un poco fácil, un esnobismo un poco inferiorizante, y prefiera mirar hacia otras vertientes de la cultura universal —o sea: europea?

Ya se sabe que la cultura, la literatura que siempre sale ganando, para Borges, es la inglesa. Aunque Francia es el “país literario por excelencia”, como lo declara en varias oportunidades, lo que cuenta, para él, no es la institución sino la relación directa, personal, íntima con un escritor, es la amistad con el hombre nostálgico, abandonado, doloroso que se esconde detrás del escritor. De estas amistades, de estas fidelidades más allá de la muerte y los océanos (pensemos en la figura tan querible de Stevenson), la tierra privilegiada es Inglaterra, es Escocia, es Irlanda...²

Hay que añadir que se trata de amistades a primera vista, surgidas desde las lecturas de la infancia y multiplicadas por la sangre inglesa que corre en sus venas: la pasión por Inglaterra es como la fidelidad absoluta a los amigos, los autores, los personajes encontrados en la biblioteca de Padre, es también la fidelidad a un des-

² Encontramos en el *Borges* de Bioy Casares el siguiente diálogo: “BIOY: ‘A veces pienso que, aunque la hayamos olvidado, la literatura francesa obra todavía en nosotros. Quizá sea la que más ha formado nuestro juicio y nuestro gusto.’ BORGES: ‘Es claro: continuamente leemos literatura inglesa, pero no la leemos como ingleses, sino como franceses.’” (A. Bioy Casares, *Borges*, Daniel Martino (ed.), Buenos Aires, Destino, 2006, p. 663). Como tantas otras páginas de este libro infinito, esta da una vuelta de tuerca a nuestro asunto, abriendo vertiginosas perspectivas...

tino personal que juega con la idea de ser otro, quiero decir: de haber sido un poeta inglés. Francia, de algún modo, llegó tarde, la adolescencia es sólo una reescritura o una relectura a veces decepcionante de la infancia...

¿Y qué pasa con Pierre Menard, entonces? Es cierto que la “primera ficción” de Borges se sitúa en Francia y elige un personaje típicamente francés, erudito provinciano, amigo de Valéry, autor de notas para *La NRF*... ¿Hay que leer este texto, a pesar de todo lo que acabo de decir, como un homenaje a Francia, a la cultura francesa?

Yo diría, en parte, que sí: Pierre Menard, como nos lo reveló Daniel Attala,³ no podía ser argentino, ya que tal vez, en profundidad, ya lo era. ¿Hubiera podido ser español, alemán, inglés, italiano? Un Menard español hubiera producido el *Quijote* directamente en su idioma (como, de hecho, lo hizo Unamuno), no hubiera tenido que añadir a su admirable empresa los riesgos de la traducción, lo que hubiera rebajado en parte su hazaña; un Menard alemán, inglés o italiano no hubiera tenido esta proximidad con Poe, Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Teste, esta filiación con la modernidad y con la autorreflexividad (recordemos con Norma Carricaburo el epígrafe de “El Congreso” tomado de *Jacques le Fataliste*) que es una de las mayores riquezas del cuento de Borges. De modo que hay, en efecto, una lógica profunda, y más bien positiva, en la elección de un erudito francés en 1939, en el momento en que Borges, sin saberlo, está abriendo la serie de las ficciones.

Pero no todo en Menard es moderno ni admirable. Al situarlo en Francia, Borges le confiere algo de la vanidad (en los dos sentidos de la palabra: vacuidad e inmodestia) de los círculos pseudoartísticos yseudoliterarios franceses, tal como los imagina; Nîmes es la ciudad natal de Jean Paulhan, en aquel entonces director de *La NRF*, emblemática revista de la que Borges escribe en *El Hogar*, el 6 de agosto de 1937: “Distraída, pérfida o resignada, la severa *Nouvelle Revue Française* publica en cada número una especie de diario de Francis Jammes.” (Siguen, traducidas por Borges, líneas de Jammes de las que se entiende fácilmente por qué Borges las encontró tan malas). *Distraída, pérfida, resignada, severa*... En la ironía del destino que se impone Menard, en la mezquindad de los salones que frecuenta, en la estupidez (por lo menos en la estupidez inicial) del narrador del cuento, hay algo, sin duda, de esta visión tan satírica del mundillo literario francés, y particularmente parisino, con sus *vendredis* olvidables y sus revistas narcisistas...

Hay, en los cuentos de los años cuarenta, otra huella mayor de Francia, y creo que esta huella confirma lo que acabo de decir: recordamos que el “Buenos Aires de sueños”, o mejor dicho de pesadilla, de “La muerte y la brújula”, es un Buenos Aires disfrazado bajo topónimos franceses: la Rue de Toulon, la quinta de Triste-

³ Véase Daniel Attala, *Macedonio Fernández, lector del Quijote (con referencia constante a J. L. Borges)*, Buenos Aires, Paradiso, 2009.

le-Roy, el Hôtel du Nord... Con esta práctica, Borges subraya el parecido de Erik Lönnrot con el caballero Auguste Dupin, “puro razonador” nombrado en el primer párrafo del cuento, o sea que Borges teje, como en “Pierre Menard”, una filiación con el gran inventor americano, con Edgar Poe, padre de todas las modernidades, para quien el París nocturno y vacío de Dupin es una especie de territorio virgen, fantasmático –un París sin parisinos, un París puramente teórico– inventado a propósito para la experimentación intelectual. Y, otra vez, lo francés está asociado con la negatividad: los horrores nocturnos, el espanto de los enigmas irresueltos, las amenazas de la soledad, del crimen, del suicidio, de la prostitución... –negatividad que los razonamientos perfectos no logran compensar totalmente, ya que, como lo sabemos, el detective muere al cabo de su investigación...

And yet, and yet...

No podemos limitarnos, por supuesto, a este catálogo de distancias y de desencuentros. Estos tres días han desarrollado tantos casos y han sacado tantas lecciones que no podemos dudar de la existencia de una relación fuerte –¿es preciso recordar que la ambigüedad, las intermitencias del corazón, los rechazos epidérmicos pueden construir una relación tan rica, tan profunda, casi tan íntima como puede hacerlo una pasión constante? Hay sin duda, en efecto, algo más, algo que justifica nuestra larga reunión y nuestras arduas cavilaciones; una relación privilegiada a pesar de todo (a pesar de las apariencias), que a veces reproduce las negatividades que acabo de evocar, y que a veces, por suerte, las trasciende. Esta relación privilegiada, voy a describirla esencialmente ahora en el otro sentido, o sea en la relación que fue tejiendo Francia con Borges.

FRANCIA Y BORGES

Se sabe que Francia fue el primer país en traducir sistemáticamente a Borges. Que la primera ficción traducida a otro idioma fue la protoficción “El acercamiento a Almotásim”, publicada en la revista *Mesures*, en abril de 1939, bajo el título “L’approche du caché”, con traducción de Néstor Ibarra. Y que el primer libro fue *Fictions*, en 1951, para inaugurar la colección “La Croix du Sud” creada por Roger Caillois en Gallimard, con traducción de Néstor Ibarra y Paul Verdevoye.

Desde un principio, las relaciones entre editor, autor y traductor (Caillois, Borges y fundamentalmente Ibarra) son complicadas y más bien contraproducentes. Hay mucho que decir sobre los daños que supusieron las posturas de Caillois e Ibarra para la recepción de la obra de Borges en francés, pero no puedo extenderme acá en el asunto, que por cierto me interesa sobremanera. Tratándose del traductor, se podría empezar, por ejemplo, por la traducción del título, el paso de “El acercamiento a Almotásim” a “L’approche du caché”: la aparición absurda (pero signifi-

cativa, en lo que al inconsciente del traductor se refiere) del adjetivo “caché” (“oculto”) podría bastar para dar una primera idea de los estragos cometidos...

Ante la insistencia de Caillois en transformar los libros originales de Borges, en no editarlos tal cual existían, y la insistencia paralela de Ibarra en no traducir los textos tal cual aparecían, me atrevo a proponerles un neologismo, que pretende designar a la vez a un introductor, o sea un editor que no acepta introducir con rigor la obra que pretende editar, y a un traductor que no se resigna a traducirla sino que se empeña en “mejorarla”: *intraductor*. Caillois e Ibarra fueron dos tremendos *intraductores*, cuyos prejuicios pesan aún más de lo que se podría imaginar. Para dar un solo ejemplo: el Borges poeta casi no existe en francés, como lo comentó Diego Vecchio.

Habiendo subrayado estas desventuras iniciales, nos vemos confrontados a una gran pregunta, que mis colegas comparatistas se harán a menudo pero que yo tardé bastante en hacerme, por lo menos tratándose de Borges —una pregunta que solo empecé a hacerme, en realidad, cuando descubrí estos estragos editoriales, o sea cuando, hace unos veinticinco años, abrí mi seminario de traductología en Grenoble, lo que me incitó, después de tantos años dedicados a leer a Borges en español, a leerlo en francés. Esta pregunta es: ¿qué recibimos, qué leemos de una obra, de una “obra mayor”, que no leemos en su propio idioma sino en traducción? ¿Qué queda, qué se salva de un “gran escritor” versado a otro idioma? O si prefieren: ¿qué se pierde? No estoy hablando en general, no creo en la noción de *intraducible*, que considero, como Henri Meschonnic, un mito de la ideología dominante (cuando no una disculpa barata para traductores resignados), estoy hablando precisamente del caso de Borges traducido al francés, traducido y editado (*intraducido e ineditado*, si quieren) de esta manera a menudo tan discutible (para no decir tan lastimosa) que acabo de evocar.

Una de las cosas que se pierden, para contestar enseguida, además de casi toda la obra poética (como ya lo dije), es, por ejemplo, el humor: “Pierre Menard” leído en español es a menudo irresistiblemente divertido; en francés, es definitivamente trágico. Varios traductores franceses no notaron el humor de Borges, o no lo entendieron, o lo consideraron indigno de él (¡o indigno de ellos!), y el resultado directo es que globalmente la lectura francesa de Borges es, repito, una lectura trágica. Recuerdo una frase de François Mauriac que dice que Borges es un Kafka que no toma su laberinto en serio: me parece una observación muy sensata, pero lamentablemente los traductores, y con ellos (sin que se los pueda culpar) los lectores franceses, no se la tomaron en serio. (No olvidemos que también Beckett se quejaba de que, en vez de ser leído en Francia como un autor cómico, era leído como un trágico).

En fin: aunque la difusión de Borges en francés sufrió de estos achaques, por lo menos los sufrió tempranamente. Quiero decir que, aunque fuera a menudo parcial, malhumorada, equivocada, esta difusión temprana (la más temprana del “resto del mundo”) tuvo por lo menos el mérito de crear una recepción temprana: para

los intelectuales franceses (para ciertos intelectuales franceses), Borges es ya una vieja costumbre, la novedad de Borges no es ninguna novedad.

Todo empieza, a decir verdad, por un milagro aún más temprano y secreto: en 1925, en *La Revue européenne*, Valery Larbaud, el más sensible, abierto, clarividente de todos los lectores de su época, el verdadero fundador del argentinismo internacional y del borgismo intergaláctico, después de haber leído solamente *Fervor de Buenos Aires* e *Inquisiciones*, saluda al “más moderno de los poetas de Buenos Aires” y anuncia el advenimiento de “una nueva época de la crítica argentina”. Larbaud lo entiende todo de una vez, parece ver claramente en los albores de esta obra su futura culminación, es nuestro padre fundador, nuestro San Jerónimo, es el primer eslabón, y el más admirable, de la relación entre Francia y Borges, es el primer lector francés de Borges; y es también, aunque nunca se encontrarán, el primer amigo francés de Borges...

Si pasamos ahora a los tiempos modernos, la escena fundadora, para mí como para Julien Roger, es el autorretrato de Gérard Genette en *Figures IV*, comprando y leyendo en el Boulevard Saint-Michel, al alimón, *Fictions* y *Enquêtes*, en la primavera del 59 (ocho años después de la publicación de *Fictions*, dos después de la publicación de *Enquêtes*—discutible título francés de *Otras inquisiciones*—: un libro no empieza a ser leído ni el día, ni siquiera el año de su publicación, hay que saberlo; un desfase temporal de casi diez años no es ningún escándalo).

Mientras Genette camina por el Boulevard Saint-Michel, Jacques Rivette dirige su primera película, *Paris nous appartient*. De este film (que se hace entre 1958 y 1959 y se estrena en diciembre del 61), se suele decir que inaugura la Nouvelle Vague. Recordamos que, en su primera secuencia, aparece un ejemplar de *Enquêtes* en la mesa del estudio de la heroína. El film es la historia de un complot infinito, del que nunca se llega a saber nada claro, solamente que existe, que todos los personajes están más o menos metidos en él o por lo menos enterados de su existencia, y que provoca una serie de muertes implacables —a no ser que se trate del mero invento de la mente enferma de uno de los personajes y que las muertes sean accidentes o coincidencias. Varios personajes ensayan una obra de Shakespeare, *Pericles*, en el corazón romano de París constituido por las arenas de Lutecia, y se supone que existe también una estrecha relación entre esta obra y las aventuras vividas por los personajes. Es difícil no ver una afinidad entre este film y “Tema del traidor y del héroe”, que también dará lugar, como se sabe, a *La estrategia del ragno*, de Bernardo Bertolucci (1970): por esta temática del complot generalizado, por la presencia de una tragedia de Shakespeare como reflejo (o como modelo) posible de la acción principal, por la presencia ya señalada del libro de Borges...

Pero si se profundiza el análisis, creo, sin embargo, que las diferencias llaman más la atención que las afinidades: Rivette (que trabaja, hay que señalarlo, en condiciones muy precarias) tiene una manera de rechazar el rigor narrativo, de optar por una sistemática de la incompreensión, de la incertidumbre, que tiende al caos y se

sitúa en las antípodas del cuento de Borges. Este largo film, a pesar de sus encantos, es finalmente menos novelesco y menos fascinante, para mí, que el brevísimo cuento de Borges. El film finge construir un orden secreto en medio del caos, pero su efecto mayor, por motivos políticos bastante obvios, es más bien el fracaso de toda construcción, la ausencia de salvación, el triunfo del caos.

Sea lo que fuera, este film simboliza la capacidad muy temprana de algunos franceses de los años cincuenta y sesenta de trabajar con una materia nueva, revolucionaria, que se puede llamar “le borgésien”, “lo borgeano”, aunque no tenga siempre, lo repito, ni el humor ni el rigor, ni finalmente toda la riqueza de la materia borgeana original... El libro que mejor cuenta esta invasión es *Borges en/y/ sobre cine*, de Edgardo Cozarinsky (Madrid, Fundamentos, 1980), que sigue de un director a otro (Benayoun, Resnais y Robbe-Grillet, Godard, Rivette) la manera en que “la cita, la mención de nombre de Borges, la alusión a un título” va abriéndose camino hasta afirmarse en un ámbito de citas compartidas, y hasta convertir a Borges en “contraseña, clave de un espacio literario, impulso para una vertiginosa cadena de connotaciones”...

Por decirlo de otro modo: “Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche... pero a los diez años nadie ignoraba que estos cuentos revolucionarios venían del sur”. La invasión, pues, continúa: en 1964 aparece un *Cahier de l’Herne* dedicado a Borges, como saben todos. Este libro tiene también sus zonas de caos (estoy pensando en la bibliografía final, que lo mezcla todo con una impresionante falta de seriedad), pero marca un nuevo hito. No creo que haya existido en cualquier otro país un libro equivalente a este, en el que están reunidos por primera vez textos capitales como los de Gérard Genette, Jean Ricardou, Claude Ollier, Paul Bénichou, Maurice Nadeau... Estos textos, añadidos a algunos otros de Bioy (su definitiva nota sobre *El jardín de senderos que se bifurcan*, en el número de mayo de 1942 de *Sur*), Cozarinsky, Jitrik, Blanchot, Lapouge, Sollers, fueron los que más me llamaron la atención en los años setenta, los que más me acompañaron y sobre todo redoblaron mi placer, cuando me di cuenta de que otros se habían hecho o se hacían las mismas preguntas que yo... Lo más notable es la absorción de casi todos estos textos críticos o teóricos por la escritura de Borges: todos o casi todos, en un momento u otro de su desarrollo, se dejan devorar por el universo borgeano, y lo reescriben con frenesí. El texto borgeano, escribe Claude Ollier, ofrece un perfecto modelo de apropiación de lo cotidiano –yo añadiría que esta apropiación se extiende, como se ve, hasta los textos que pretenden, por lo menos en un primer momento, glosar esta apropiación distanciándose de ella y analizar o teorizar la ficción, y terminan convirtiéndose en críticas ficticias o ficciones críticas, productos y subproductos, versiones y perversiones de las ficciones que pretendían examinar.

La fragmentación, la miniaturización de la obra de Borges contribuyen sin duda a que se inmiscuya por todas partes y funcione como perfecta maquina inva-

sora, a imagen de Tlön y de tantas ficciones borgeanas que van contando, precisamente, una invasión. Es cierto que se puede leer esta obra en su totalidad en algunas semanas, se la puede releer de vez en cuando, se puede no volver a salir nunca de ella. Y sin embargo, me pregunto a veces si esta brevedad no desempeñó un papel en las ambigüedades de la recepción de Borges en Francia: existe, en Francia particularmente, el mito de la obra voluminosa, monumental, de la novela-templo. Balzac, Flaubert, Zola, Proust son ejemplos evidentes de ello. Para un lector francés, para un crítico francés, la extensión es casi el primer criterio de literariedad de una obra. Como si no hubiera un lugar, en muchos intelectos franceses, para pensar la literatura fuera de esa forma larga por excelencia que es la novela –al punto de olvidar con frecuencia, entre los genios de nuestra literatura, a un La Fontaine o un Diderot, aunque sean tal vez nuestros dos mayores estilistas...

El hecho mismo de que se vuelva siempre a los mismos ejemplos canónicos de citas de Borges en algunas obras cumbres de la modernidad francesa podría confirmar, paradójicamente o no, este sentimiento (la cita obligada como arte de no leer). Algunos famosos lo leen, directa o indirectamente, más bien a retazos (Foucault, Deleuze, Lacan...), mientras que otros lo ignoran. Históricamente, parece a veces que no hay lugar en Francia para pensar lo hispánico: Roland Barthes, a pesar de su proximidad con Severo Sarduy, sería un buen ejemplo de intelectual francés nacido a principios del siglo XX, cuyo itinerario cultural pasa por el Renacimiento italiano, el clasicismo francés, la música romántica, el idioma y la filosofía alemana, Sade, Goethe, Balzac, Wagner, Proust... e ignora con algo de soberbia todo lo que toca al mundo hispánico (aunque a Barthes y a muchos intelectuales franceses de idéntica formación y generación se les pueda reconocer por lo menos la honestidad de no querer trabajar sobre un escritor cuyo idioma desconocen).

Y sin embargo, esta misma brevedad termina produciendo efectos en la cultura francesa, y existe tempranamente en Francia una impregnación, una preparación, una predisposición innegables a los éxtasis de lo borgeano. Para dar solamente un ejemplo de la progresiva invasión de la cultura francesa por esa materia, yo podría evocar *Détections fictives*, de Jean-Claude Milner (París, Seuil, "Fiction & Cie", 1985): no creo que Borges esté citado en ninguna de sus páginas, pero estoy seguro de que, sin Borges, este libro, que contó mucho para mí, no existiría.

¿Cómo definir, entonces, lo borgeano, tal como fue desarrollándose en Francia? Ya empecé a hacerlo, en realidad, y voy a seguir haciéndolo de una manera un poco perversa, *a contrario* si quieren, dando ejemplos de tres niveles algo anecdóticos de equivocaciones, que intentaré sin embargo leer de manera constructiva.

1/ Reinventar un cuento de Borges. No sé si sería un juego muy divertido, pero se podría hacer la lista de las lecturas erróneas de "Pierre Menard, autor del *Quijote*" en Francia. En su entrevista de 1967 con Borges, Georges Charbonnier le dice: "Vemos a Pierre Menard... como el hombre genial que tiene la idea de insta-

larse en una mesa, abrir el *Quijote* diría que casi al azar, y copiar un capítulo”. Borges intenta rectificar, sacarlo del error, pero no hay manera, el otro insiste, no quiere saber nada de la lectura de Borges, y concluye victoriosamente: “Un hombre copia un capítulo y lo da por suyo”, frente a un Borges que, con admirable cortesía y paciencia, se resigna a la ceguera de Charbonnier... Es como una maldición: cada vez que leo en un ensayo francés, incluso reciente, una evocación, un resumen de “Pierre Menard”, descubro, con la misma resignación que Borges, nuevos absurdos: que Menard, por ejemplo, no sabía que estaba escribiendo el *Quijote* —a lo mejor creía que estaba escribiendo el *Lazarillo de Tormes* o *Madame Bovary*—, que Menard no sabía español —a lo mejor creía estar escribiendo en húngaro—, que Menard logró escribir *todo* el *Quijote*, que Menard, como los monos dactilógrafos de Huxley, llegó a escribir sus tres capítulos tecleando al azar y al infinito en alguna robusta máquina de escribir, etc.

2/ Leer y sobre todo analizar la obra de Borges como si estuviera escrita directamente en francés: desde textualistas hasta lacanianos, pasando por tematistas o imaginaristas, muchos críticos y teóricos trabajan sobre la letra de Borges, pero de un Borges traducido al francés, o sea sobre una letra que, en realidad, no es de Borges sino de tal o cual traductor, cuando no *intraductor*. Siempre me maravilla ver análisis de campos semánticos y redes de significantes que, en el mejor de los casos, existen en la traducción francesa, pero no en el original argentino —campos y redes que remiten, en el mejor de los casos, al inconsciente del traductor, pero no al de Borges. Prefiero no contarles los estragos que causó, por ejemplo, la tan atractiva “esquina rosada” en esas exégesis de una letra inexistente, los excesos interpretativos promovidos por la oportuna ignorancia y consecuente sexualización de lo que es una esquina, sobre todo rosada...

3/ Inventar citas. Me he convertido sin quererlo en una especie de agencia de primeros auxilios borgistas. Con relativa frecuencia, recibo mensajes de colegas o desconocidos que me dicen que están buscando la referencia de una cita de Borges que leyeron o escucharon un día, y que les parece que yo puedo ayudarlos. El más reciente, de un amigo profesor de letras clásicas, que me cuenta que cada año inaugura su clase de traducción latina con la misma cita de Borges y que, ya que va a jubilarse pronto, le gustaría tener por fin la referencia de esta cita. Inútil decirles que esta cita es apócrifa, y que no me atreveré a revelárselo...

Hay dos maneras, me parece, de reaccionar frente a estos tres tipos de equivocación. La primera es reírse o indignarse, como acabo de hacerlo con ustedes. La segunda consiste en sacar una lección más positiva, y tal vez más profunda. Estas actitudes nos hablan, al fin y al cabo, de la productividad incesante del texto borgeano, de una especie de autoengendramiento permanente, de una fecundidad incontrollable, más allá del bien y del mal. Nos hablan también de una vecindad, de una familiaridad, de una vieja costumbre, como lo decía antes, de una relación íntima

con una obra, tan íntima que uno termina considerando que no necesita verificar nada en ella, ya que vive con ella, o por lo menos a su lado, hasta llegar a veces a una relación de posesividad, de apropiación: encontré a veces en algunos lectores franceses de Borges el extraño deseo de ser los únicos lectores, o mejor dicho, el único lector, cuando no el último lector, en una especie de relación exclusiva entre lector y autor que me recuerda la relación de Teseo y el Minotauro en su laberinto...

De modo que estos abusos, estas lecturas equivocadas, estas posturas a veces ridículas, tienen también, lo repito, su sentido profundo. Nos hablan de lo borgeano; nos enseñan a su manera, a veces sintomática, cómo funcionan esta atracción, esta invasión, esta invención, esta fascinación, esta apropiación, esta exclusión que van conformando tal vez, en lo más profundo, los misteriosos encantos de lo borgeano.

La universidad francesa, por su parte, llegó un poco tarde a las riberas del borgismo. Para ilustrarlo, voy a concluir con algunas palabras sobre mi itinerario personal. Es cierto que me hice borgista antes de hacerme hispanista, y finalmente argentinista. Defendí mi primera tesis doctoral, sobre la obra poética de Borges, en el 81; defendí la segunda tesis (“thèse d’Etat”), sobre la obra completa leída bajo el enfoque de la reescritura, en el 89 —cincuenta años después de “Pierre Menard”, ahora que lo pienso. Mi “tesis de Estado” fue, que yo sepa, la primera y la última de un hispanista francés sobre Borges: recuerdo que para constituir el jurado, mi maestro Maurice Molho no pudo acudir a ningún borgista, ya que no los había; optó por invitar a “lectores inteligentes”, lo que no era mala idea.

Yo había leído *El Aleph* a los diecisiete años, en 1971, y gracias a Borges descubrí de repente que el español podía ser el idioma del rigor, del humor, de la cultura, un idioma plenamente literario, que me abría a todas las literaturas del mundo y, de algún modo, las superaba; un idioma plenamente textual, que podía contar una historia sin ripios, sin morosidad, sin tópicos; un idioma que hacía su propia revolución, que se renovaba, se reinventaba permanentemente a sí mismo, un idioma que, si me atrevo a decirlo así, me ayudaba a leer y a escribir. De un día para otro, perdí los posibles complejos ligados al estudio de un idioma “menos prestigioso” que otros (ya hablé del histórico culto francés al idioma alemán, encarnado en el itinerario de tantos intelectuales ilustres de mi país) y me sentí dueño de un idioma absoluto, al hacerme amigo de un escritor que me enseñaba que la literatura podía ser una fiesta tan grata, un juego tan gozoso y tan inolvidable como las primeras lecturas de nuestra infancia.

El mismo año, leí *Le Degré zéro de l’écriture*, de Roland Barthes, que fue mi primer contacto con lo que todavía no conocía bajo el nombre de Nouvelle Critique; al año siguiente, me puse a leer con voracidad los otros libros de Barthes y los de Genette, Ricardou, Todorov, Zumthor, y empecé a soñar con publicar un ensayo en esta colección “Poétique” de Seuil que me parecía la más linda del mundo (y que

lo es). A partir de entonces, no paré de viajar de Borges a mis teóricos predilectos; descubrí con euforia que las lecciones teóricas más sutiles y revolucionarias de un Genette o un Ricardou ya estaban en el Borges de los años treinta y cuarenta (en el último párrafo de “Pierre Menard”, si quieren), que todo o casi todo estaba programado, de algún modo, en ficciones y ensayos tempranos de Borges. A la inversa de muchos franceses de aquella época, hice el viaje a partir de Borges y no a partir de sus exégetas franceses; además, lo hice a partir de un Borges al que tenía el privilegio (compartido con, por lo menos, un Bénichou y un Genette) de leer en su idioma. Tardé mucho en darme cuenta de que este viaje (que respetaba la cronología y la lógica, al ir de los años treinta a los años setenta, y del español al francés) no era un viaje muy común en Francia y me había permitido ocupar, sin darme cuenta, una posición bastante excepcional, en la encrucijada del Borges original y de los teóricos más estimulantes. Mi segunda tesis, escrita, pues, en esta encrucijada, desembocó en un libro de la anhelada colección “Poétique”, *Borges ou la réécriture* (París, Seuil, 1990), que fue tal vez el primer libro de esta colección dedicado específicamente a un solo escritor: pero creo que era evidente, tanto para Genette como para mí, que analizar a Borges era analizar la literatura...

Recuerdo que cuando me nombraron en la universidad de Grenoble, en el 83, trabajar sobre Borges, dedicarse a la obra de Borges era un poco sospechoso. Muchos hispanoamericanistas preferían dedicarse a escritores indigenistas, o por lo menos de proclamado compromiso político. La literatura hispanoamericana, en las universidades francesas de aquella época, culminaba en novelas de selvas y terremotos, de mitos y revoluciones, lo que implicaba a veces una terrible limitación. Recuerdo que el día que propuse poner *Ficciones* en el programa de licenciatura, uno de mis colegas preguntó con una especie de horror sagrado si Borges era un escritor “lo suficientemente representativo”.

En realidad, me doy cuenta ahora, hablar de Borges era simplemente querer hablar de literatura, de escritura, de creación, de narración, de texto, de “frucción literaria” (traducción anticipada por Borges del *plaisir du texte barthésien*). Quiero aclarar que estos tiempos ya pasaron: la universidad francesa dejó de rechazar la modernidad, aceptó los mayores vértigos poéticos del siglo XX. Con cierto desfase respecto de la parte más avanzada del ejército cultural al que aludí antes (cine, crítica, ficción...), la universidad, que tenía desde siempre ilustres investigadores sobre, por ejemplo, la literatura del Siglo de Oro español, empezó a pensar la literatura contemporánea y la modernidad, y hoy, con el paso del tiempo, no habría que empujarme mucho para que yo considerara que el argentinismo fue un actor importante de este cambio, y sigue siendo uno de los sectores más activos del hispanismo francés; y que, por supuesto, se lo debemos en gran parte a Borges, que nos obligó a avanzar...

Vuelvo ahora, por última vez, a las posibles reticencias de Borges respecto de mi país.

Los últimos decenios del siglo XIX y sobre todo primeros del XX fueron, en Francia y en otros países europeos, la época de una reflexión sobre *lo novelesco*, y los más famosos críticos franceses (Jacques Rivière, Albert Thibaudet, Jacques Co-peau...) constataron (con variaciones notables en el diagnóstico y en las soluciones, que no puedo detallar aquí) que la literatura francesa, después de tanto realismo y tanto simbolismo, no lograba renovarse, que era incapaz de producir un novelesco puro y necesitaba, por ejemplo, acompañarlo con elementos sentimentales. A la inversa de Francia, Inglaterra aparecía en algunas de estas reflexiones como el país por excelencia de lo novelesco, de la aventura, de la trama, de la investigación, de la inquisición, que tanto van a ocupar al Borges de los años treinta y cuarenta, y que van a ser el núcleo de su propia teorización y, conjuntamente, de su propia práctica. De modo que, para él, renegar de Francia y optar por la literatura inglesa puede haber sido un elemento de esta larga estrategia que va a culminar con el advenimiento de las ficciones...

El enigma, el complot, la aventura necesitan las nieblas del Northumberland o el *smog* londinense; los ingleses son los inventores o “reinventores” de la literatura predilecta de Borges: novelas de aventuras, novelas de islas, novelas de clubs, hermandades, sectas y conjuras, ficciones de fronteras, de ambigüedades, de rivalidades, de duelos, de dobles —obras de imaginación razonada a orillas del Támesis... El impulso de narrar nace en alguna frontera inestable y borrosa entre Inglaterra e Irlanda, entre Uruguay y Brasil. Francia es un país demasiado organizado y centralizado para permitir el crecimiento de tales misterios. El rigor de la trama necesita, para salvar al mundo, este trasfondo de desorden, sólo puede crecer en un parque a la inglesa, cuando no en el Jardín des Plantes de Montpellier, o en el París vacío de Edgar Poe, si no de Jacques Rivette. No nos olvidemos tampoco de que en los años en los que Borges escribe sus primeras ficciones, Inglaterra está precisamente salvando al mundo de la barbarie nazi; y sin embargo, lo repito, es tal vez en Francia donde lo borgeano nace y se desarrolla.

Es que, justamente, estos reproches casi teóricos que Borges le hace a Francia, estas fallas que encuentra en su cultura, en su literatura, en su trama secreta, coinciden con el punto de vista de estos franceses que encuentran en Borges el modelo para desarmar su propia ideología: Borges como modelo para desarmar lo que el modelo francés tendría de demasiado cartesiano, nítido, clásico, académico... Como una vía ideal para un francés que quisiera pensar su cultura desde fuera, que quisiera pensar su literatura universalista desde los márgenes, desde una literatura menor, o más simplemente irse a respirar nuevos aires —que son, por supuesto, buenos aires... De modo que esta contradicción aparente, que obedece sin duda a una lógica profunda, hizo tal vez que los franceses se apoderaran antes que otros del núcleo de la enseñanza de Borges y hayan llegado a ser, hoy en día, los mayores cultores, no sé si del borgismo, pero por lo menos de las infinitas fruiciones de lo borgeano...

La primera ficción que en mi juventud intenté analizar, desentrañar, fue “Tema del traidor y del héroe”; publiqué mi primer trabajo con plena conciencia de que no había llegado a hacer lo que quería, o sea a dar cuenta del misterioso rigor y del encanto absoluto de este texto. Algunos meses después de publicarlo, leí “Thème du texte et du complot”, de Claude Ollier (*Navettes*, París, Gallimard, “Le Chemin”, 1967), que me pareció infinitamente superior a mi trabajo, y al mismo tiempo casi idéntico a él. “También eso, tal vez, estaba previsto”. Este final de “Tema del traidor y del héroe” no es sólo la clave de la ficción, o mejor dicho su admirable e inolvidable desenlace; es de algún modo, para mí, la clave de toda la obra de Borges, y de los interminables encantos de lo borgeano, el lema de las trampas deliciosas en las que tanto nos gusta caer. A veces me digo que si mi primer artículo me hubiera gustado, yo hubiera pasado a otra obra, a otro escritor, a otra literatura. La insatisfacción, la nostalgia del artículo que pudo ser y no fue, y que con los años no logré escribir (y que sueño todavía con escribir) sobre esta ficción absoluta, la sensación de un pequeño fracaso intelectual, todo esto contribuyó, tal vez, a que yo siguiera con mi destino borgista; y, evidentemente, a que estuviera acá esta noche con ustedes, contándoles estos pesados recuerdos de juventud: también eso, sin ninguna duda, estaba previsto.

Lo que entiendo por Borges

MARTÍN KOHAN

Universidad de Buenos Aires

Universidad de la Patagonia

1. EN LA FERIA

No robo libros: no robo nada. Ni siquiera en la Feria del Libro. Digo así porque hay personas que son renuentes a robar, como lo soy yo, pero que se lo permiten si se trata de libros; o que son renuentes a robar libros, como lo soy yo, pero que se lo permiten si se trata de la Feria. Yo no; mi regla es tan perfecta, o tan imperfecta en todo caso, que no admite, no puede admitir, excepción alguna. Yo no robo nada, nunca; tampoco libros, tampoco en la Feria.

Mi única alevosía tramposa en años de Feria del Libro la empleé para procurarme, no un libro, sino una firma: una firma de Borges en un libro de Borges. Yo desconocía por entonces el chiste que después sabría, de cuando Borges le susurró a Bioy Casares, mientras atendían una larga fila de personas en procura de un autógrafo: “¿Te imaginás, Adolfito, lo que va a valer en el futuro un libro nuestro que *no esté* firmado por nosotros?”. Yo quería esa firma de Borges, quería ese libro de Borges firmado por Borges; era ese mi criterio de valor. El mío y el de muchos otros: se había formado una hilera bastante extensa, con la pareja combinación de paciencia y de impaciencia que se estila en esos casos.

El libro que yo tenía conmigo para que Borges lo sellara con la singularidad de su trazo no era otro que *El Aleph*. Lo cual suponía, en aquellas circunstancias, menos una obviedad que un problema. Por la siguiente razón: el stand de la feria en el que Borges firmaba no era el de la editorial que desde siempre publicaba sus cuentos, sus poemas y sus ensayos; sino el de otra editorial, algo incierta para mí, que acababa de publicar un libro de conversaciones con Borges. Y como la presencia de Borges en el lugar no respondía en definitiva a otra cosa que a fines promocionales, el libro que allí firmaría era ese, solamente ese, ese y no otro, ese sí pero otro no.

Yo conmigo tenía *El Aleph*: estaba en falta. Varios empleados de la editorial en cuestión iban y venían, a lo largo de la fila, atentos y a la vez discretos, para cerciorarse de que todos los que nos encolumnábamos como devotos en procura de una firma portáramos el libro de conversaciones que lanzaban al mercado, y no algún otro, por ejemplo *El Aleph*, que a ellos, que habían invertido en la edición del libro y en el alquiler del stand en la feria y en el remis que había traído al escritor y luego se lo llevaría, no habría de reportarles ningún rédito económico.

Escabullí mi ejemplar no sin pericia. La treta requería alguna astucia, porque yo debía dar a ver que tenía un libro listo (si no me veían un libro, me expulsarían de la fila y de la firma) pero al mismo tiempo no dejar ver cuál era exactamente ese libro (si veían qué libro era, o qué libro no era por lo menos, me expulsarían también de la fila y de la firma). Me las arreglé para franquear una y otra vez las sucesivas escrutaciones, hasta que me tocó encabezar la hilera y ser el próximo. Era el momento de mayor exposición, y por ende de mayor peligro, y esa constatación me produjo alguna zozobra; aunque también advertí, no sin alivio, que a esa altura de los acontecimientos ya nadie podría increparme sin provocar algún escándalo, y que sólo por evitar escándalos ya no irían a reprocharme nada.

Así pasó, y llegué hasta Borges. Pese a todo, y en ese momento en especial, mantuve mi prudencia, o incluso la acentué. Me esmeré todavía más por evitar que nadie advirtiera cuál era el libro que yo llevaba, cuál era el que estaba dando a firmar. Lo torcí, lo tapé y por fin lo deslicé sobre la mesa como si, en vez de eso, estuviese pasando un sobre por debajo de una puerta. Esa clase de sigilo imprimió sobre la escena un aire automático de conspiración o de complot, el del disimulo que exigen las maniobras de contrabando, el de la complicidad de los subterfugios más solapados. Salió bien: Borges recibió el libro, lo acomodó, lo firmó y me lo devolvió. Me alejé después del stand, y por fin de la Feria del Libro, por las calles de Palermo justamente, con una satisfacción literaria tan intensa que me hizo pensar que no era únicamente mi ejemplar de *El Aleph* firmado por Borges lo que la motivaba. Era eso: el valor agregado de esas letras manuscritas levemente indescifrables en la página inicial de mi volumen; pero era algo más que eso también. Me lo expliqué de este modo: acababa de lograr con Borges, de manera impensable y hasta incluso inconcebible, una vaga pero cierta complicidad que no juzgué excesivo considerar literaria: un escritor y su lector acordaban su intercambio de admiración y dedicatoria, a espaldas de la especulación dineraria de los editores mercantes; un escritor y su lector plasmaban su pacto en un libro, libres de la especulación de si ese libro rendía plata o no rendía.

Consideré, casi sin dudas, que mi alborozo se justificaba para siempre en la celebración de semejante entendimiento. Pasó algún tiempo, y tal vez bastante, antes de que posara sobre aquella escena una mirada algo distinta, y le diera, perturbado, esta otra interpretación: que me había aprovechado en verdad de la ceguera de un ciego.

2. LO BORGEANO

Cuando digo Borges, no digo Borges: ese hombre de carne y hueso nacido en 1899 y muerto en 1986, el que escribió *El Aleph* o *Ficciones* o *Fervor de Buenos Aires* o *Evaristo Carriego*. Pero cuando digo Borges tampoco me refiero a esa literatura, a esa reunión de textos tan a menudo perfectos a los que, por irradiación autoral, llamamos Borges. Cuando digo Borges pienso en esa figura que la imaginación argentina ha compuesto y ha fijado en ese nombre. Pienso en esa configuración mental y colectiva que se ha ido construyendo sin precisar para eso conocer a la persona real, y con frecuencia prescindiendo hasta del conocimiento de su obra (esa ecuación tan singular que no señalaba correspondencias imprescindibles entre la admiración abstracta y la lectura concreta). No digo “Borges tal como yo lo imagino”, como dijo Blanchot de Foucault; pero sí como lo han ido imaginando ellos, nosotros, los argentinos; el escritor imaginado que se ha ido diseñando a propósito del escritor real, y que dice algo sobre él pero mucho más sobre el tipo de ideas que una sociedad se hace de lo que es o puede ser la literatura y de lo que es o puede ser un escritor. En parte un escritor en general, y en parte un escritor argentino en particular.

3. EL BORGISMO

Una dosis de imponencia y una dosis de impotencia. Borges: cuando digo Borges, no digo Borges; cuando digo Borges digo lo borgeano, lo borgeano sin Borges o más allá de Borges, el universo de las atribuciones con más peso que la sustancia; cuando digo Borges digo el borgismo, los mecanismos de un fervor y una adhesión sostenidas en el deseo (lo que se quiere de un escritor, lo que se quiere escritor). En la fórmula total, que es bien compleja, no faltan esos dos componentes: la imponencia y la impotencia. Monumentalidad de Borges y debilidad de Borges. El escritor con mayúscula que por sólo firmar un libro lo insufla de trascendencia. Pero que además, posiblemente, si lo ha firmado, es porque no lo puede ver.

4. EN LA FERIA

Otro día en la misma Feria, o en la Feria de otro año. Borges asiste para dar una conferencia sobre Macedonio Fernández. Lo espera una muchedumbre. Por fin va llegando por un pasillo. No pocos nos acercamos; no nos basta con escucharlo, además queremos *verlo* (depositamos una figura total de escritor en ese escritor; puede que sea eso lo que exige visualizarlo). Borges viene caminando

despacio: solemne (la imponencia) y vacilante (la debilidad). Hay varios que lo vienen trayendo, pero es difícil decidir quién viene siendo guía de quién: si el Maestro de sus discípulos o si los lazarillos de su Ciego.

De pronto, pasa algo: Borges tropieza. No es culpa suya; la alfombra elemental del improvisado pasillo, mal pegada y alisada en el Centro Municipal de Exposiciones, tendió la trampa de un pliegue de cierta altura, interpuso esa zancadilla impensable con la forma de un escalón. Borges tropieza, trastabilla un poco. Una mano lo agarra con prontitud; con tanta prontitud que lo único que se puede pensar es que ya lo venía agarrando *desde antes*. Una voz advierte, aunque tardía: “Cuidado, Maestro: un escalón”. Borges le contesta, una vez tropezado: “Sí, ya lo vi”.

“Ya lo vi”: asisto a la respuesta como testigo circunstancial. ¿Qué es, qué fue: un chiste genial, una recriminación, sarcasmo puro, resentimiento? Otro juego, en todo caso, entre la debilidad y la imponencia, el mal paso que se convierte en principio de autoridad. Ya lo vi, dice un ciego: es un chiste y un milagro.

5. BORGES

No digo el viejo, no digo el ciego, no digo el sabio, no digo el autor. Digo el dispositivo de vejez, de ceguera, de sabiduría, de autoría y de autoridad, que los argentinos pergeñaron o pergeñamos, y activaron o activamos, para tener un escritor a venerar, y venerarlo.

6. EN LA FERIA

En la Feria del Libro de Buenos Aires del año 1988 la presencia de Borges se verifica, por necesidad, de otra manera. Es abril, y hace casi dos años que nuestro Escritor Inmortal se ha muerto a la distancia. Ese año la Feria se organiza en consecuencia como un homenaje a él. En el ingreso, en un lugar ineludible, ese homenaje comienza con una vitrina a la que no podemos no acudir y ante la cual, porque está un poco baja, no podemos no prosternarnos. Detrás del vidrio casi invisible, se ofrece un tesoro: una colección de manuscritos de Borges. Es decir que la invocación de su presencia no se resuelve en vaguedades del espíritu, sino justamente en lo contrario: en lo más corpóreo, lo más concreto, lo más material de Borges. Porque esos trazos de Borges *son Borges*, y así se completa este ciclo de su figuración en distintos números de Feria.

Nos hincamos, en la Feria, para leer a Borges. Y eso pese a que los manuscritos se ofrecen, pero no exactamente a la lectura. Se ofrecen más bien a la veneración, y

si los leemos es por costumbre y por reflejo de leer todo lo escrito. Las letras se suceden y al sucederse hacen sentido, pero antes que eso son puras marcas (marcas así como hay marcas por ejemplo en el Santo Sudario). Conocemos el significado de lo impreso, de los libros; aquí leemos (entonces era esto) nada más que el significante, el soporte material con que se escribe lo escrito. Con un presentimiento, y acaso un afán, que no puede sino confirmarse: que esto que vemos *de veras es Borges*.

Yo por mi parte reconozco el dibujo de la letra, porque es el mismo con que se deja leer el nombre “Borges” en la página primera de mi edición de *El Aleph*. Ese dibujo vale como huella, la huella del aquí y ahora del acto de la escritura. Y es al mismo tiempo la prueba y la consecuencia de lo que se percibe como autenticidad. Los manuscritos de Borges, intocables y a la vez casi tangibles, inmediatos y a la vez remotos, son la manifestación irreplicable de una lejanía, por cercana que pueda estar. En la circunstancia excepcional de su valor exhibitivo se verifica, y al mismo tiempo se consagra, la certeza irrevocable de su valor cultural. Son eso: una reliquia. Y colocan a Borges, cuando ya no está, en el lugar definitorio de la restauración del aura.

7. INSTANTES

Abrumados o afligidos por tanta perfección literaria, no pudiendo soportar semejante plenitud en las palabras escritas, fue preciso infligirle a Borges un poema que no era suyo pero que pasó por suyo no pocas veces. El caso es bien conocido, el poema se llamaba “Instantes”. Consistía básicamente en una sentida declaración de arrepentimiento por haberse perdido demasiadas cosas en la vida, emitida desde unos ochenta y cinco años que ya no daban chance alguna de corregirse. Pura pérdida, por lo tanto, lamento puro entonces, de uno que fue cobarde y no quiso correr riesgos, y en el final de la vida comprende y confiesa que en cierta forma no vivió.

Se suele asociar el caso con “Pierre Menard, autor del *Quijote*”: una maniobra de atribución errónea para inventar, no un texto apócrifo, sino una autoría apócrifa. Pero debo decir que personalmente me lleva a pensar más bien en “Emma Zunz”: de qué manera se consigue hacer que una historia falsa resulte creída, que siendo totalmente increíble algo tenga de verdad. Porque ese esperpento titulado “Instantes” es por cierto un falso poema de Borges, es increíble como poema y es tanto más increíble como poema de Borges; y sin embargo a su manera se impuso, no a todos pero sí a varios, como verdad. ¿Debemos acaso pensar que hay algo de “sustancialmente cierto” en lo que dice? No, lo que dice es completamente falso, no hay en esas líneas una sola verdad sobre Borges. Pero sí hay, según yo creo, una poderosa verdad del borgismo. Porque el borgismo nace para exaltar a Borges pero

también para aniquilarlo, para elevarlo pero también para hundirlo. Porque hay algo en Borges que no se puede soportar, y es esa tanta literatura; y el borgismo se encarga precisamente de aliviar semejante peso. Y lo hace así: fabulando una vida vacía, señalando una falta y un remordimiento, inventando una carencia. Es la verdad del borgismo, aunque no sea una verdad de Borges: que para soportar tanta literatura, hizo falta pergeñar una mitología del déficit vital.

Lo que Borges vivió o dejó de vivir no tiene la más mínima importancia, no lo sé ni me interesa. Me dejo guiar en todo caso por el criterio de varios de sus relatos: la única experiencia que cuenta como medida de coraje es la de salir a matar a un hombre o la de hacerse matar por él. Los tibios versos de “Instantes” proponen en cambio zonceras como trepar montañas, hacer más viajes, cositas así. En lo que tiene de más falso, sin embargo, radica su verdad. El borgismo (ideología literaria socialmente dominante) no tolera que haya podido existir tanta literatura sin imponerle un correlato de vida perdida, sin atribuirle un sacrificio y una congoja. El borgismo se venga de Borges con los versitos de “Instantes”, porque sin hacerle pagar ese precio no podría seguir sosteniendo los rituales del culto colectivo al gran escritor nacional. No va a concederle un don literario tan enorme sin cobrárselo a cada momento con el imaginario de una renuncia vital.

8. TEMA DEL HÉROE

Los grandes hombres de la argentinidad, los que son ya próceres consumados y definitivos (como José de San Martín, Manuel Belgrano, Domingo Sarmiento, Esteban Echeverría, Diego Maradona) o están en vías de serlo (como Juan Manuel de Rosas) o participan de alguna manera de un proceso de mitologización que es análogo y se orienta en ese mismo sentido (como Carlos Gardel o como Juan Perón) comparten llamativamente determinadas características. ¿Es casualidad o es un dispositivo específico de la fabricación de heroicidad? Es quizás una casualidad de la que en cualquier caso el dispositivo de la fabricación de heroicidad se aprovecha, y a la que utiliza y pone a funcionar a su favor. Algunos rasgos compartidos se destacan al recorrer como secuencia este panteón de singularidades argentinas. Hay por empezar en ellos alguna marca de extranjería, por haberse educado en el extranjero (San Martín, Belgrano, Echeverría, Perón) o por haberse educado con un horizonte extranjero (Sarmiento) o por haber nacido directamente en el extranjero (Carlos Gardel); todo lo cual luego se reconvierte por supuesto en un ciclo de argentinización. Hay también un paso consagrador en el extranjero, que sirve a posteriori para lograr el reconocimiento local; victorias allende las fronteras (San Martín), éxitos pretendidos (Sarmiento) o efectivos (Gardel, Maradona) en Europa,

que luego pasan a alimentar el mito. Estos hombres sufren la maledicencia o el destrato de sus contemporáneos, tienen que esperar a la posteridad para acceder por fin a la justicia, al reconocimiento pleno, al nombre de calle o a la figuración en los billetes (el cuestionado Belgrano, el difamado San Martín, el discutido Sarmiento, el postergado Echeverría, el condenado Rosas. ¿También Perón? Habrá que ver). Estos hombres sufren la injusticia de su tiempo, pero también derrotas de cierta especie: derrotas que enaltecen (Belgrano en Vilcapugio y Ayohuma) o incluso que los convierten en vencedores morales (San Martín en Guayaquil, frente a Bolívar; Maradona en el mundial '90, frente a Alemania). Otro rasgo: no tienen hijos, o no tienen hijos varones, o si tienen hijos varones no los reconocen legalmente o no son hijos argentinos (Gardel, Perón: sin hijos; San Martín, Rosas, Echeverría, Belgrano, Maradona: hijas mujeres; San Martín, Belgrano, Sarmiento, Maradona: hijos varones no reconocidos o no argentinos). Por fin, mueren en el extranjero, y al hacerlo motivan en algunos casos una empresa de repatriación (Echeverría en Montevideo, Sarmiento en Asunción del Paraguay, San Martín en Boulogne-sur-Mer, Rosas en Inglaterra, Gardel en Medellín. Habría que pensar en la repatriación de Perón en 1973, no muerto, pero sí para morir).

El dispositivo de fabricación de los grandes hombres de la argentinidad es recurrente en estos engranajes: las marcas de extranjería, la consagración en el exterior como condición para el reconocimiento local, el sufrimiento estoico de la maledicencia de los contemporáneos, la falta de descendencia masculina y argentina, la estatura del vencedor moral, la muerte en el extranjero. ¿Se entiende por qué Borges estaba destinado a ser el Héroe Nacional de la literatura argentina? No digo Borges, el que se vería justificado ni más ni menos que por sus textos; digo el Borges de lo borgeano, digo el Borges del borgismo, el escritor concebido en el imaginario de escritor de una sociedad letrada incluso si no lectora. Es el Borges que recibe su educación juvenil en Europa. El que sufre con la resignación de su humor estoico el maltrato de su tiempo, la designación oficial como inspector de aves y corrales por ejemplo. Es el Borges que alcanza reconocimiento en Argentina una vez que puede exhibir el mérito del reconocimiento en Europa (el premio Formentor en 1961, compartido nada menos que con Beckett). Es el Borges sin descendencia, sin hijos varones argentinos, sin legado de apellido por vía directa. Es el Borges que no gana el Premio Nobel de Literatura, que no lo gana pero lo merece, lo que lo instituye como ganador moral y alimenta la mitología de la argentinidad como víctima de despojo. Es el Borges que muere en Ginebra y reaparece, cada tanto, con noticias de proyectos de repatriación de sus restos. Es nuestro Prócer Literario, el Héroe Nacional de las Letras, el Padre de la Patria Escrita.

9. FRANCIA

Una combinación peculiar de tradición criolla, invasión inglesa y fascinación francófila (todo con sus correspondientes adhesiones y resistencias) produce siempre un efecto de argentinidad. En ese punto exacto, que es preciso y al mismo tiempo es difuso, podemos situar a Borges. Es sabido el tiempo que debió transcurrir y los textos que debieron escribirse (cito uno: “Borges nacionalista” de Jorge Panesi; cito otro: “El escritor argentino y la tradición” de Jorge Luis Borges) para que retrocediera ese demonio de la simplificación que era el Borges europeísta, el Borges anglófilo, el Borges antiargentino, el Borges colonialista, el Borges imperial (no Borges, sino lo que de Borges hizo el antiborgismo, que es la cara complementaria del borgismo, así como el antiperonismo lo es del peronismo). Es sabido el tiempo que debió transcurrir y los textos que debieron escribirse para que se pudiese empezar a advertir esa condición tan argentina (¿exagero si digo: nacional y popular?) de la literatura de Borges. Pero debió aparecer una novela escrita en francés por un autor francés (esa novela es *Une vie de Pierre Ménard*, el autor es Michel Lafon), para que en una de sus páginas (esa página es la número 175) se designe tan sólo “el Argentino” y se entienda que el argentino es Borges. El gentilicio es elevado de adjetivo a sustantivo, y al elevarse se encuentra con Borges; pero todo eso escrito en francés, por un francés, en un libro francés dedicado a Pierre Menard, ese francés fabricado en Palermo.

Mucho antes, más de treinta años antes, en julio de 1978, la Editorial Freeland publicaba un libro de ensayos dedicados a la obra de Borges. Había en ese volumen artículos de Roger Caillois, de Gérard Genette, de Louis Vax, de Pierre Macherey. Todas, menos una, lecturas de la crítica francesa. En el prólogo del libro, el joven y ya lúcido Luis Gusmán formulaba su advertencia: “No cederemos a la ilusión especular como lo hace cierta crítica latinoamericana [...] que fascinada por esa otra escena que es París y por el objeto de su deseo: la lengua francesa, no vaciló en repetir y en citar, palabra por palabra, lo que la nueva crítica –francesa por supuesto– había escrito sobre Borges”. La tensión entre esas palabras preliminares y los sucesivos análisis que seguían a continuación, que el prologuista seguramente calculó pero el editor al convocarlo probablemente no, encuentra quizás una respuesta involuntaria en un detalle deslizado en el artículo correspondiente a Didier Anzieu. Anzieu efectúa un análisis de Borges; no un análisis crítico de los textos de Borges, sino un análisis terapéutico del propio Borges. En un momento determinado de sus consideraciones, hace referencia a Paul Groussac, por haber precedido Groussac a Borges tanto en la ceguera como en la dirección de la Biblioteca Nacional. Y en un deslíz, o un error, o un fallido, en una *gaffe* o en un lapsus, designa a Paul Groussac como “escritor argentino”. Las inoculaciones de francesidad en la cultura argentina, tan reconocidas por lo demás, encuentran un giro sensible en estas pá-

ginas sobre Borges: el francés Groussac es tomado como argentino por un crítico francés que, al equivocarse, y tal como lo pretende precisamente el psicoanálisis, dice sin querer una verdad.

10. LO QUE ENTIENDO POR BORGES

Lo que entiendo por Borges es lo siguiente: *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges* de Ana María Barrenechea, *Las letras de Borges* de Sylvia Molloy, *Leer a Borges* de Mario Goloboff, *El laberinto del Universo. Borges y el pensamiento nominalista* de Jaime Rest, *Borges y la cábala* de Saúl Sosnowski, *Borges, un escritor en las orillas* de Beatriz Sarlo, *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges* de Daniel Balderston, *Jorge Luis Borges: obra y maniobras* de Annick Louis, *Borges o la reescritura* de Michel Lafon, *El factor Borges* de Alan Pauls, *Borges crítico* de Sergio Pastormerlo, “Ideología y ficción en Borges” de Ricardo Piglia, “Borges francófono” de Juan José Saer, “Cómo salir de Borges” de Josefina Ludmer, “Borges nacionalista” de Jorge Panesi, y etcétera, etcétera, etcétera, etcétera. Es decir, no ya lo que Borges dio a leer, o no sólo lo que dio a leer, sino también, y sobre todo, lo mucho que dio a escribir.

11. UNA MANZANA INEXISTENTE

La célebre manzana de Serrano, Guatemala, Gurruchaga y Paraguay en la ciudad no existe más. Y no existe más por una razón bien sencilla: que justamente en ese tramo la calle Serrano ahora se llama Borges. ¿Pero entonces no hay manera, ni siquiera en Buenos Aires, de evitar que los ritos personalistas del borgismo se desencuentren con la literatura de Borges, de que la pierdan por el camino, tal como se perdería por el camino el que busque esa conjunción de calles en un mapa?

12. LO QUE ENTIENDO POR BORGES

Lo que entiendo por Borges es lo que tuvieron que escribir Manuel Puig, Juan José Saer, Ricardo Piglia, Rodolfo Fogwill, César Aira, y etcétera, etcétera, etcétera, etcétera, para que se pudiese seguir escribiendo en Argentina después de Borges.

Un Borges difiere de otro.

El objeto literario entre tradición nacional,
autor-monumento y apropiación

ANNICK LOUIS

Universidad de Reims
Centre de Recherche sur les Arts et le Langage (CNRS-EHESS)

La historia de las lecturas francesas de Borges. Los usos que hizo Borges de la literatura francesa, la función que esta tuvo en su obra. La historia del modo en que Borges leyó determinados escritores franceses, el análisis de las formas y modos en que estos están presentes en su literatura. Las lecturas y apropiaciones de la obra de Borges en Francia, la de los críticos marcados por su obra. El análisis de las menciones de Borges a la cultura y literatura francesas, las menciones de autores franceses a Borges.

Críticos, lectores, especialistas de literatura argentina, o de literaturas comparadas, hemos interpretado la propuesta “Borges y Francia” de modos diferentes. Se trata de uno de esos casos en que la coyuntura “y” no es una facilidad, sino un modo de hacer estallar la pluralidad de facetas críticas posibles. Mi expectativa respecto de este encuentro es que pudiéramos (podamos) llegar a una constelación de las diferentes facetas y contactos (ya realizados y potenciales) entre los dos ejes propuestos a la reflexión; y también a una serie de definiciones acerca de esta relación. Pero también que llegáramos (lleguemos) a un panorama completo de las lecturas y usos, en diferentes momentos de la historia de su producción, de la literatura francesa en tanto conjunto autónomo e institucional.

Es tradicional oponer las ciencias físicas y naturales a las ciencias humanas y sociales en función del carácter acumulativo de las primeras, y no acumulativo de las segundas. Si, al menos desde los años setenta, el carácter acumulativo de las ciencias naturales ha sido ampliamente cuestionado por una serie de epistemólogos (Hanson 1958; Popper 1959, 1963; Kuhn 1962, 1969; Feyerabend 1981; Imre Lakatos 1970; Laudan 1977, 1984, 1996), queda por continuar el cuestionamiento del carácter no-acumulativo de las ciencias humanas y sociales. Hay avances en nuestras

disciplinas, sabemos más hoy acerca de determinados objetos, en términos epistemológicos, de lo que sabíamos hace diez o veinte años. Existe el progreso en nuestra disciplina, aunque según una concepción particular:¹ no en el sentido en que un análisis reemplaza al anterior, o según la idea de una evolución constante e ineluctable hacia un fin último superior; tampoco en razón de una acumulación de datos, o por multiplicar los desvíos informativos (Niiniluoto 2007). Pero sí en la medida en que sabemos más sobre algunos objetos, gracias, en parte, a un proceso de historización, y, en parte, porque el conocimiento de las tendencias interpretativas usadas para estudiar a un autor y su obra nos permiten comprender el modo en que diferentes comunidades los han pensado. Por ello, aunque el concepto de “acumulación” pueda no parecer el más adecuado, el conocimiento y las lecturas de los trabajos de los otros sí producen una acumulación de saber, esencial para nuestra disciplina, lo cual no implica que se deba adoptar la perspectiva y el saber producidos por la comunidad interpretativa —o por alguna de las comunidades interpretativas. Se trata de un tipo de acumulación que, al poner en evidencia lo ya pensado, permite evitar repeticiones discursivas, y también permite tomar como punto de partida para la reflexión interpretaciones propuestas por otros investigadores. En este sentido podemos decir que en este evento se habrá *producido* un saber sobre el objeto “Borges y Francia”, al hacer posible el cruce de comunidades intelectuales específicas, y, al mismo tiempo, porque se habrá creado una comunidad intelectual, compuesta por personas pertenecientes a comunidades diversas y variadas. Queda por analizar qué tipo de comunidad es esta que produce un saber colectivo, una vez que cada uno retorna a su grupo de pertenencia, situación que vivimos luego de cada una de estas reuniones.

Hoy sabemos más sobre el “objeto Borges” de lo que sabíamos hace veinte años debido, en gran medida, a un fenómeno particular, que modificó también nuestra perspectiva sobre el modo en que Borges leyó a los escritores franceses: la reedición completa de sus textos, que permitió confrontar las declaraciones orales del escritor con la historia textual. Respecto del tema que nos convoca, conviene subrayar lo siguiente: estas reediciones pusieron en evidencia el carácter político-cultural de la oposición de Borges a la cultura y la literatura francesas, al tiempo que la publicación de sus cartas de juventud permitió comprender que el lugar que la literatura francesa ocupó en su obra es más importante que lo que solía creerse (Louis 1997; Louis 2007).

Entre estas constelaciones ideológicas que la historicización de la obra permitió y que se relacionan con Francia se encuentra el uso de Flaubert en la obra borgeana,

¹ A menudo estos “avances” han sido pensados en términos de cambios de paradigma, a partir de la concepción de Kuhn; sin prolongar el debate acerca de la aceptabilidad del concepto en ciencias humanas, es interesante recordar que fue el vasto éxito que tuvo *La estructura de las revoluciones científicas* en estas disciplinas (que sorprendió al mismo Kuhn) lo que llevó a su autor a volver a postular la noción de “paradigma”, en la segunda edición del libro (Kuhn 1969).

un autor que surge en tanto objeto crítico en el momento en que Borges edita por primera vez sus *Obras Completas* (en Emecé, entre 1953 y 1960). “Flaubert y su destino ejemplar”, cuya primera versión es de 1954 (en volumen en *Discusión* 1957), marca la aparición y la incorporación en el sistema teórico de Borges de la noción de trabajo vinculada a la literatura.² Borges afirma que la producción literaria de este escritor es menos importante que la figura de *homme de lettres* que inauguró: “la del hombre de letras como sacerdote, como asceta y casi como mártir”. Flaubert es el iniciador de una tradición, una creación mayor en tanto autor que sus personajes. Pero “Flaubert y su destino ejemplar” explicita también el interés de Borges por la noción de *corrección*, en el período en que relee su obra y la corrige de manera sistemática con el objeto de forjar las primeras *Obras Completas*. Por ello, este ensayo puede ser leído como una reflexión teórica de Borges sobre los problemas planteados por la empresa de reedición de sus obras y por la corrección. La aparición de las primeras *Obras Completas* constituye sin duda un momento crucial en la historia de la producción borgeana, porque fue una fuente —a la vez causa y consecuencia— de reflexión y, por lo tanto, de producción ensayística (por lo que resulta interesante la proximidad de este texto con “Kafka y sus precursores”). “Flaubert y su destino ejemplar”, al proponer la asociación entre la noción de obra y la figura de autor, pone en evidencia la noción de *obra* como *construcción*, esencial para pensar ese momento histórico en que Borges pasa de la situación de intelectual relegado a la de poeta oficial consagrado (Louis 1999a).

En cuanto a la institución “Francia”, que comprende tanto la literatura como la crítica, fue, para Borges, al menos dos instancias distintas: la institución de Francia y la Francia de los intelectuales argentinos. Según el momento, se proyectó contra una u otra, siempre teniendo en cuenta las diferencias entre ellas. Escolarizado en parte en lengua francesa, pero no en Francia sino en Suiza, la distancia creada por esta doble perspectiva siempre estuvo presente en su modo de considerar el objeto Francia; ese *décalage* entre aquello que suscita la institución de un país y la imagen que genera otro país de esta reemplazó, en su sistema crítico, la organización institucional de la literatura —hasta muy tarde, hasta su consagración luego de 1955, es decir hasta el momento en que integra instituciones especializadas en la conservación, transmisión y consagración del objeto literario (puesto que con la llamada Revolución Libertadora Borges es nombrado profesor en la Universidad de Buenos Aires, presidente de la Academia Argentina de Letras y director de la Biblioteca Nacional).

Esto en lo que respecta la proyección de Borges hacia Francia. En lo que se refiere al diálogo que mantuvieron, y mantienen, la literatura y la crítica francesa

² *Discusión* es, tanto en su edición de 1932 como en la de 1957, el volumen en que Borges reúne los ensayos que exponen sus principios literarios de base. Los artículos que se agregan en la edición de las *Obras Completas* confirman esta función del libro. Es en este sentido que debe leerse la inclusión de “El escritor argentino y la tradición” y la de “Flaubert y su destino ejemplar”.

con la obra de Borges, reenvía al problema de la relación entre crítica y teoría en Borges.

Para Borges la crítica y la teoría literarias constituyen un territorio que debe resistir las invasiones de otros discursos y saberes: los estudios literarios deben ser autónomos, y generar sus propios modelos, una forma específica de funcionamiento, y su propia discursividad –lo cual quiere decir que deben proponer formas retóricas autónomas, cuya dimensión teórica permanezca *voluntariamente* asociada a los textos y ejemplos.³ La dimensión teórica atraviesa los objetos, sin separarse de ellos. En los ensayos y notas de Borges se definen nociones, se enuncian principios, se expresan concepciones y se llevan a cabo demostraciones a partir de estrategias discursivas precisas, concebidas siempre en función de aquello que se quiere explorar, es decir: para una ocasión y un objeto particulares. Sus escritos no siguen una organización discursiva que corresponde al método siguiente: elegir un tema, desarrollarlo, proponer ejemplos; tampoco construye sus artículos a partir de asociaciones de ideas (la suya no es una crítica impresionista, práctica a la cual se opone claramente). La exposición de una problemática es siempre fragmentaria, y los fragmentos responden a un rigor generado en los textos mismos; la brevedad del texto aparece por momentos como una consecuencia de ese carácter fragmentario y por momentos como su causa, el elemento que determina la extensión de un ensayo. Otro rasgo esencial es el carácter “mixto” de los ensayos, el hecho que se refieren al menos a varias problemáticas distintas al mismo tiempo, proponiendo a la vez una hipótesis de relación entre ellas; es lo que he llamado *la múltiple funcionalidad de la escritura borgeana*. Sus ensayos presentan, entonces, zonas de superposición, y zonas en que la reflexión se proyecta hacia cuestiones diferentes; contienen asimismo referencias laterales a otras problemáticas, desarrolladas en otros textos, que muestran, a su vez, una serie de alusiones oblicuas y discretas a otras cuestiones ya exploradas en artículos anteriores o que serán analizados en otra parte.⁴

Esto nos permite una conclusión en relación al tema que nos convoca aquí: los principios de la ensayística borgeana se oponen a las tradiciones retóricas francesas de la época, y particularmente a la tradición universitaria –aunque hay excepciones, entre las cuales se cuenta Paul Valéry, con quien Borges comparte, tal como

³Schlanger recuerda que en Europa, con las transformaciones de que son objeto los estudios literarios al final del siglo XIX, la investigación literaria trata de modificar su estatuto epistemológico recurriendo a modelos científicos y, en particular, a modelos biológicos, con el objeto de asentar la autoridad de su discurso sobre una base prestigiosa (Schlanger 1992).

⁴En este sentido, lo que la crítica ha llamado repetición, cita, incrustación, reescritura, es una de las características específicas de la ensayística de Borges. La obra en volumen permite percibir fácilmente este rasgo pero también es evidente que la selección llevada a cabo por Borges dificulta su percepción; en el momento en que la mayoría de los textos fueron publicados, este fenómeno fue borroneado por la variedad de los medios de publicación, su diferente circulación, y la distancia temporal entre ellos. Para mayor detalles sobre la relación entre crítica y teoría, ver Louis, 1997: 455-460, Louis, 2007: 23-49.

la crítica lo ha señalado, varios principios, sin que la estructura y la retórica coincidan. Pero también podemos decir que la ensayística borgeana se enfrenta a los principios que rigen la formación literaria universitaria francesa en la actualidad. Ya Néstor Ibarra lo había señalado: cuando se trata de traducción y de ensayo, nada más ajeno a Borges que la tradición dominante de la institución académica francesa (Ibarra 1969). Aquí también, hay que recordar que la idea de una “tradición dominante” no significa que no existan excepciones –entre las cuales habría que contar a Gérard Genette, por supuesto.

Así puede explicarse el hecho que las concepciones de la literatura de Borges, sus propuestas innovadoras, sus desplazamientos genéricos hayan entrado en la crítica francesa primero, y sin duda con mayor intensidad, a través de sus ficciones: la dimensión teórica de sus ficciones ha sido más fácilmente percibida que la dimensión teórica de sus ensayos, en particular en la era del estructuralismo y del post-estructuralismo (aquí también, hay excepciones, entre las cuales hay que señalar el ensayo “Kafka y sus precursores” que tuvo un gran éxito entre los intelectuales franceses de la época) –aun cuando estas dos facetas de su producción plantean el mismo tipo de problemas. Sin embargo su ensayística no se opone solamente a la tradición universitaria francesa, sino también a toda crítica que se inscribe en la tradición que proviene del Formalismo Ruso. Para estos discursos, la escritura ensayística de Borges parece poco teórica, *decalada* respecto del paradigma contra el cual se proyecta –por las razones expuestas, y también porque en un gesto deliberado, el análisis de Borges pasa constantemente de aquello considerado tradicionalmente como un ejemplo a una idea teórica, para volver a un ejemplo (y así sucesivamente). Junto con este movimiento, también está la cuestión de la concentración: la escritura crítica de Borges despliega en vez de exponer, desarrollar, demostrar en un mismo texto: *despliega* en varios textos, oponiéndose así a la crítica temática.

Por ello puede decirse que, en cierta medida, la concepción borgeana de la crítica y de la teoría atenta contra algunos principios de la teoría literaria contemporánea; lo que resulta perfectamente evidente dado el grado de academización de la disciplina literaria. Semejante proceso implica normas, valores, una retórica claramente establecida (aunque con variantes). Para Borges la literatura se proyecta contra una serie de normativas que no respeta ni viola, sino que recicla a partir de una emancipación de los valores y jerarquías que una sociedad les atribuye en un momento determinado: el género, las instituciones y el arte en tanto disciplina no existen sino como *horizonte*. Es la ideología que propone para escapar de una institucionalización y de una nacionalización de la disciplina literaria, descentrar e historicizar no sólo las prácticas literarias sino también las tradiciones críticas, las cuales, junto con las instituciones (y a veces en oposición, pero siempre dialogando con ellas), fundan ese artefacto que llamamos *literatura*.

Estas observaciones no tienen una intención valorativa sino meramente descriptiva.⁵ Y no olvida que Francia fue el país que consagró a Borges en un comienzo, aunque en los términos expuestos ya en otra parte, y a partir de una apropiación particular (Louis, 2007: 307-323). Es uno de los fenómenos más apasionantes de la recepción francesa de Borges, esta aparente incompatibilidad entre los principios que su obra postula y la comunidad académica que lo consagró.

A partir de estos postulados, mi intención es reflexionar acerca del modo en que el objeto que nos reúne hoy puede permitirnos enfrentar la constelación institucional y disciplinaria contemporánea.

La crisis de las ciencias humanas y sociales, las transformaciones radicales que se vienen produciendo en este sector, tienen, sin duda, su origen en factores externos (“external accelerators”, en términos de la sociología) provenientes del ámbito financiero que parecen estar transformando la educación superior en un puro *business*. Una de las consecuencias de la globalización resulta ser, por lo tanto, una disminución de la autonomía de las instituciones, a partir de la internacionalización de las producciones y la financiación. Sin minimizar el impacto de estos factores externos, podemos plantear, a partir de la reflexión presentada sobre las relaciones entre Borges y Francia, algunos de los problemas epistemológicos y comunitarios que enfrentan los estudios literarios en este momento de transformación radical. Se trata de tener en cuenta la dinámica que se instaura entre los factores “externos” y los movimientos implicados en los objetos: sin predicar por una autonomía de los factores epistemológicos, es posible volver sobre la significación y las consecuencias que tiene la pérdida de autonomía de estos en la producción de saber de nuestra disciplina en la época contemporánea; y también puede permitirnos reflexionar acerca de la atenuación del poder de intervención de los objetos en la gestión institucional a la que asistimos. En un momento en que nuestras instituciones e instancias de producción y difusión parecen estar sometidas a los avatares de lo financiero, conviene tal vez recordar que operando en el nivel de los objetos se puede también transformar la topografía del conocimiento y del ambiente académico.⁶ Y que este tipo de planteo puede también favorecer una mejor (y mayor) apropiación de las transformaciones traídas por estos factores exteriores —en particular: transformándolos en objeto de estudio.

Borges forma parte de aquellos que pensaban que la institución debía jugar un papel menor del que ha tenido en el siglo XX y que los objetos deben potencializar su poder de intervención sobre lo real. Hoy, estamos confrontados a una

⁵ Acerca de la relación entre descripción, valoración y normativa, ver Feyerabend 1970, Bazin 1996, Schaeffer 2010.

⁶ Los factores financieros siempre jugaron un papel en la gestión del saber; es evidente sin embargo que los factores epistemológicos conocieron épocas de mayor autonomía respecto de ellos que la actual.

situación en la cual el papel de las instituciones en la producción y difusión de lo literario disminuye, obligándonos a reubicarnos respecto de los objetos, tanto institucional como socialmente. En particular porque, para los literatos, a la crisis de las humanidades y de las producciones culturales se suma la radical transformación de su objeto privilegiado —la literatura, que conoce una revolución a menudo comparada con la de la aparición del libro y sus consecuencias (tal como lo ha mostrado Roger Chartier, 2005). ¿Qué es hoy la literatura? Sin tener la pretensión de responder a esta pregunta, —y porque, desde el punto de vista epistemológico, considero que uno de los rasgos específicos de nuestra disciplina, los estudios literarios, es el cuestionamiento y no obtener respuestas —conviene recordar que es un objeto móvil, en permanente transformación, tal como Borges lo planteó en sus ficciones, y en sus ensayos. Queda por ver cómo puede hoy la institución hacer frente a un objeto móvil, que desafía nuestro pasado y nuestra formación. ¿Qué forma institucional, qué transformaciones podrían surgir de nuestros planteos y reflexiones de este evento? ¿La innovación presente en nuestros trabajos puede renovar la organización institucional del saber?

Diez años atrás, en 1999, año del centenario del nacimiento de Borges, cuando junto con William Rowe y Claudio Canaparo organizamos la *Borges Centenary Conference* en el King's College London, la pregunta que nos reunía, aunque no la formuláramos en esos términos, era: ¿qué lugar tiene el Borges surgido de las reediciones de su obra en la cultura argentina actual? Lo que significaba preguntarse por los nuevos usos de su literatura y de su figura pública. Estábamos entonces en pleno proceso de reconstrucción editorial de la obra de Borges, un proceso, como ya dijéramos rápidamente, que transformó de modo radical la noción misma de obra borgeana, así como prácticamente todas las facetas de ella —desde qué leyó Borges, hasta dónde publicó y sobre qué, qué zonas de la cultura lo interesaron en diferentes momentos de su obra, etc. (Louis 1999b). Un momento que, como lo señalara Josefina Ludmer, coincide con el apogeo de la canonización de Borges, luego de un proceso que cumplió con las etapas clásicas (al menos en lo que refiere a la obra narrativa: primero discutido, después convertido en máximo escritor nacional).

Hoy la pregunta que nos hacemos es otra. Al revisar la noción de paradigma a la luz del éxito que tuvo *La estructura de las revoluciones científicas* en las ciencias humanas y sociales, Tomas S. Kuhn sostuvo que el concepto de paradigma debe necesariamente ser deducido del de comunidad científica, y propuso analizar los paradigmas *a partir del comportamiento* de una comunidad previamente determinada.⁷ Esto lo llevó a proponer dos sentidos de la noción de paradigma: por un lado, este representa todo el conjunto de creencias, de valores reconocidos y de técnicas co-

⁷ La segunda edición de *The Structure of Scientific Revolutions* contiene el postfacio en que se exponen estas ideas, y fue publicada en 1970.

munes a los miembros de un grupo (en el sentido sociológico del término); por otro, denota un elemento aislado de este conjunto: las soluciones concretas a enigmas que, usados como modelos o ejemplos, pueden reemplazar las reglas explícitas en tanto soluciones para los enigmas que subsisten en la “ciencia normal”. Kuhn define entonces la comunidad científica como aquella compuesta por quienes practican una especialidad, tienen una formación y una iniciación similares, han asimilado la misma literatura técnica y *han retirado de ella la misma enseñanza*: los límites de esta literatura estándar marcan, habitualmente, los de un campo científico. Si insisto en el hecho que las lecturas son tan determinantes como la apropiación que cada grupo hace de ellas, es porque en los estudios literarios solemos compartir las referencias teóricas; pero la lectura que se hace de ellos depende de la tradición crítica e institucional en la cual uno se inscribe —de modo que a veces parece pertinente preguntarse por ejemplo, ante dos críticos que escriben sobre Borges, si se trata del mismo objeto (Heilbron 2008).

La historia de las lecturas conforma los objetos y se integra a la reflexión, gracias a iniciativas que ponen en contacto las tradiciones críticas y el papel determinante que han jugado en la definición de la identidad de nuestras disciplinas en tanto fenómenos *nacionales*. Siguiendo a Imre Lakatos podemos decir que la toma de posición respecto de un objeto de conocimiento y de una tradición crítica depende enteramente de la capacidad de identificar una comunidad científica.⁸ Sin esta capacidad para entender las encrucijadas comunitarias vinculadas al desarrollo de la investigación, las posibilidades de inserción serían inexistentes; poder identificar comunidades significa también insertarse en tradiciones. Porque en esta era de “internacionalización” de la cultura, solemos olvidar que nuestras prácticas tienen lugar dentro de tradiciones críticas que no han sido historicizadas con rigor, y cuyo carácter nacional rara vez se ha convertido en objeto de estudio.⁹ Por ello, a menudo las implicaciones epistemológicas e institucionales implícitas en la elección de los objetos críticos se ponen en evidencia cuando se producen desplazamientos entre tradiciones académicas o entre disciplinas; estos implican, la mayoría de las veces, un reposicionamiento respecto de los objetos y los valores, que muestran las diferencias entre existentes tradiciones críticas.

Hoy nos interrogamos, entonces, sobre objetos constituidos por el modo en que han sido leídos. Y concluimos que la pertenencia comunitaria conforma diferentes objetos, aunque se trate del mismo texto, del mismo autor que se interpreta. En “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw” Borges escribió: “Una literatura difiere de otra, ulterior

⁸ Lakatos retoma aquí las observaciones de Polanyi y de Robert K. Merton. Ver Polanyi 1958, Merton 1973. Queda la cuestión, de la que Lakatos da una imagen algo pesimista, de la entrada en una comunidad (Lakatos 1999).

⁹ Es interesante notar que nuestros encuentros rara vez dan lugar a este tipo de discusión; tenemos tendencia a comparar nuestras situaciones institucionales personales, pero no debatimos acerca de las consecuencias implicadas por la pertenencia a tradiciones intelectuales diferentes.

o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída.” (1952: 194). Un Borges difiere de otro por la manera en que fue leído. Por ello, pensar el objeto “Borges y Francia” es un modo de interrogarnos acerca de un vasto mundo epistemológico, institucional, tradicional, acerca de las posibilidades de cruce entre nuestras tradiciones interpretativas y, sobre todo, acerca de la renovación de nuestra disciplina que estos “cruces” pueden permitir: no por el mero hecho de escucharnos unos a otros (lo que solemos hacer a menudo), sino estudiando las tradiciones críticas, reflexionando sobre los presupuestos e implicaciones de nuestra tarea y de la de los otros, sobre el horizonte interpretativo de cada comunidad, y sus límites.

Entre tradición e innovación se juega hoy –y tal vez siempre– el destino no solamente de los objetos tradicionales de la literatura, sino también de nuestra disciplina. Haciendo de aquello que nos determina, que determina nuestros objetos y lecturas, nuestras condiciones institucionales de trabajo, la gestión disciplinaria, etc., nuestro objeto, también es posible hacer frente a una época en que resulta difícil imaginar cómo serán nuestras prácticas dentro de unos años (digamos: tres, cuatro, diez), y si nuestra disciplina seguirá existiendo en la forma en que la conocemos.

BIBLIOGRAFÍA

- BAZIN, Jean, 1996, “Interpréter ou décrire. Notes critiques sur la connaissance anthropologique”, en Jacques Revel/Nathan Wachtel (eds.), *Une école pour les Sciences Sociales. De la Vie Section à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales*, París, Éditions du Cerf, pp. 401-420; reeditado en 2008 : *Des clous dans la Joconde. L'anthropologie autrement*, Toulouse, Anacharsis.
- BORGES, Jorge Luis, 1954, “Flaubert y su destino ejemplar”, *La Nación*, 2ª sección, p. 1, 12 de diciembre; *Discusión* 1953.
- , 1951a, “Kafka y sus precursores”, *La Nación*, 2ª sección, p. 1, 19 de agosto; *Otras inquisiciones* 1952.
- , 1951b, “El escritor argentino y la tradición”, Conferencia dictada el 19 de diciembre de 1951 en el Colegio libre de Estudios Superiores; *Sur*, 232, enero-febrero 1955, pp. 1-8; *Discusión* 1957.
- , 1951c, “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, *Sur*, 200, junio, pp. 1-4; *Otras inquisiciones* 1952.
- , 1952, *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Sur.
- , 1953, *Discusión*, Buenos Aires, Emecé.

- CHARTIER, Roger, 2003, "De l'écrit sur l'écran", *Images. Org.* En línea: <http://imageson.org/document59.html/>
- FEYERABEND, Paul, 1970, "Consolations for the Specialist", en Lakatos, Imre y Musgrave, Alan (Eds), *Criticism and the Growth of Knowledge*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 197-230.
- , 1981, *Realism, Rationalism, and Scientific Method: Philosophical Papers*, Vol. 1, Cambridge, Cambridge University Press.
- HANSON, Norwood Russel, 1958, *Patterns of Discovery*, Cambridge University Press.
- HEILBRON, Johan, 2008, "Qu'est-ce qu'une tradition nationale en sciences sociales?", *Revue d'histoire des sciences humaines*, 18, pp. 3-16.
- IBARRA, Néstor, 1969, *Borges et Borges*, París, L'Herne/Glose.
- KUHN, Thomas S., 1962/1970, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago Press.
- , 1977, *The Essential Tension. Selected Studies in Scientific Tradition and Change*, Chicago, University of Chicago Press.
- LAKATOS, Imre, 1999, "Lectures on Scientific Method", en Feyerabend, Paul y Lakatos, Imre, *For and Against Method*, Chicago and London, The University of Chicago Press.
- LAUDAN, Larry, 1977, *Progress and Its Problems: Toward a Theory of Scientific Growth*, London, Routledge and Kegan Paul.
- , 1984, *Science and Values: The Aims of Science and Their Role in Scientific Debate*, Berkeley, University of California Press.
- , 1996, *Beyond Positivism and Relativism: theory, method and evidence*, Boulder CO, Westview Press.
- LOUIS, Annick, 1997, *Borges: œuvre et manœuvres*, París, L'Harmattan.
- , 1999a, "Jorge Luis Borges: Obras, completas y otras", *Estigma*, Málaga; puesto al día en: *Boletín/7*, 1999, Rosario, pp. 41-64.
- , 1999b, "Borges: Estado de la obra", *Proa*, 3^{ra} época, 42, pp. 63-70.
- , 2007, *Borges ante el fascismo*, Oxford, Peter Lang.
- MERTON, Robert King, 1973, *The Sociology of Science. Theoretical and Empirical Investigations*, Chicago, University of Chicago Press.
- NIINILUOTO, Ilkka, 2001, « Scientific Progress », *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. En línea: <http://plato.stanford.edu/entries/scientific-progress/>
- POLANYI, Michael, 1958, *Personal Knowledge. Towards a Post-Critical Philosophy*, University of Chicago Press.
- POPPER, Karl, 1959, *The Logic of Scientific Discovery*, Hutchinson, London.
- , 1963, *Conjectures and Refutations: The Growth of Scientific Knowledge*, London, Routledge.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, 2010, *Quel avenir pour les études littéraires?*, París, Arkhe éditions.
- SCHLANGER, Judith, 1992, "Fondation, nouveauté, limites, mémoire", *Communications*, 54, pp. 289-298.

Fin-de-siècle

Borges et les écrivains fin-de-siècle

GAËL PRIGENT

Université Paris-Sorbonne Paris IV
Centre de recherche sur la littérature française du XIX^e siècle

Pour arriver à donner une telle impression, il faut une grande sûreté d'érudition, une pénétrante imagination visuelle, un style pur et flexible, un tact fin, une légèreté de main et une délicatesse extrêmes, enfin le don de l'ironie...

Remy de Gourmont, *Le Livre des masques*

Veneraba a Francia pero menospreciaba los franceses...

Jorge Luis Borges, "El evangelio según Marcos"

“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”,¹ écrit Borges dans la biographie synthétique consacrée à l’auteur de *Variétés* (2002: 81). Le jugement augure mal de ce que l’écrivain argentin pouvait éprouver à l’égard de la littérature symboliste ou décadente, et même de la littérature française de la fin du XIX^e siècle en général. Une autre remarque, faite en passant dans un texte consacré à Oscar Wilde —qui n’était pas français, mais partagea avec Huysmans, Schwob, Mallarmé et quelques autres une esthétique commune—, le confirme largement, puisque “Mencionar el nombre de Wilde, nous dit-on, [...] es evocar el fatigado crepusculo del siglo XIX y esa opresiva pompa de invernáculo o de baile de máscaras”.² Le mot “pompa”, qui évoque ici les fastes floraux et mondains décrits dans *À rebours* ou *Monsieur de Phocas* aussi bien que dans *Le Portrait de Dorian Gray*, n’est guère plus élogieux que celui de “charlatanería”, et semble irrémédiablement condamner la littérature décadente d’un siècle fatigué comme l’avait également été le symbolisme. Il ne faudrait pas pourtant tirer de là l’idée que Borges aurait ignoré ou méprisé tous les auteurs qui œuvrèrent en France entre 1880

¹ Dans “Biographie synthétique. Paul Valéry”, *Chroniques publiées dans la revue El Hogar*, 22 janvier 1937 (Pl. I: 1033. Nous indiquerons dorénavant systématiquement la référence à la traduction française des citations de Borges dans l’édition Pléiade).

² “Sobre Oscar Wilde”, *Otras Inquisiciones* (OC II: 69; Pl. I: 732).

et 1914.³ Certes, certains lui demeurèrent, sinon inconnus, du moins largement étrangers, comme situés hors de portée du babélien bibliothécaire, mais son commerce avec d'autres fut prolifique. Parmi les écrivains les plus cités reviennent ainsi des auteurs que l'on peut rattacher, chronologiquement ou esthétiquement, à ce moment décadent et symboliste: Remy de Gourmont, Marcel Schwob, Léon Bloy, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine suffisent à rendre nécessaire un examen plus approfondi et nuancé de ce premier jugement à l'emporte-pièce. On peut même reconnaître, en certains, des auteurs ayant exercé sur Borges une influence profonde, suffisante pour faire d'eux de véritables "précurseurs", si Borges n'avait pas lui-même suffisamment prévenu contre ce risque de lecture rétroactive. Mais après tout, son texte consacré à Kafka est-il autre chose qu'une géniale prétériton, qui ne s'interdit pas même d'identifier comme précurseurs les écrivains dont on peut supposer que Kafka ne les avait pas forcément lus?⁴ Nous nous contenterons quant à nous d'essayer de vérifier quelques hypothèses, à défaut de poser de définitives certitudes.

GOURMONT: LA PREMIÈRE DÉCOUVERTE ET L'INITIATION AU SYMBOLISME

Dans sa *Biographie littéraire* de Borges, Emir Rodríguez Monegal avait, dès 1978, identifié la "bibliothèque française" à laquelle le jeune homme eut accès lors de sa scolarité suisse au collège Calvin de Genève. Avant que de citer d'autres noms qui retiendront notre attention, comme ceux de Bloy et de Claudel, sur lesquels nous reviendrons plus tard, il mentionne, en citant les entretiens avec Jean de Milleret: Rimbaud,⁵ Daudet, Gyp, mais aussi Zola,⁶ Maupassant⁷ et Victor Hugo, Gustave

³ Peut-être 1884, date de parution d'*À rebours* et du *Crépuscule des dieux*, aurait-elle été plus précise comme terme initial. Le choix de 1914 *comme terminus a quo*, en revanche, est corroboré par Borges lui-même dans un de ses entretiens avec Osvaldo Ferrari: "Maintenant, j'ai entendu dire, et c'est une autre conjecture, que cette littérature du XIX^e siècle n'a réellement pris fin qu'en 1914" (Borges, 1988: 103).

⁴ Dans "Kafka y sus precusores" (OC I: 88 et s.), Borges mentionne en effet Zénon d'Élée, Aristote, Han Yu, Kierkegaard, Browning, Bloy et Lord Dunsany. Il n'est pas sûr que tous aient fait partie de la bibliothèque personnelle de Kafka.

⁵ Borges est finalement peu disert sur Rimbaud, alors qu'il ne cesse de citer le nom de Verlaine, et de plus en plus. Des deux poètes, il n'est peut-être pas sans intérêt de remarquer qu'il retient celui qui a été le plus proche du mouvement symboliste. Le génie que reconnaît au premier la note de lecture: "Dos interpretaciones de Arthur Rimbaud", publiée dans *El Hogar* le 25 juin 1937 (OC IV: 361), n'est pas pour inverser la tendance. Rimbaud est pourtant présenté comme symboliste, dans "Sur la France" ("je ne sais jusqu'où des écrivains comme Rabelais, ou comme Rimbaud, qui était symboliste, ou comme Léon Bloy correspondent à une tradition", 1988: 144).

⁶ L'opinion de Borges sur Zola est assez constamment négative. Voir, par exemple, l'entretien avec Ferrari intitulé "Sur la littérature réaliste et la littérature fantastique": "Oui mais au siècle dernier, Zola a eu cette étrange idée de croire que chacun de ses romans était une expérience scientifique... Heureusement, c'était une erreur car Zola vivait plutôt en proie aux cauchemars, et ses romans se lisent aujourd'hui comme de belles hallucinations et non comme des œuvres scientifiques sur les Français de l'époque du Second Empire, selon son intention" (1990: 37-38.) Son nom est aussi mentionné dans *Discusión* (OC I: 197, 262) et dans *Otras Inquisiciones* (OC II: 59).

⁷ Maupassant fait partie des auteurs répertoriés dans *L'Anthologie de la littérature fantastique* que Borges a co-

Flaubert⁸ et Henri Barbusse, Romain Rolland, Baudelaire et Mallarmé.⁹ Mais c'est surtout le nom de Remy de Gourmont, qui retiendra notre attention. La raison en est simple et dépasse l'hypothèse posée par Monegal, pour qui Gourmont pourrait être à l'origine du personnage de Pierre Ménard et de la nouvelle qui lui est consacrée dans *Ficciones*, l'une des plus célèbres de Borges, signe donc de l'importance de cette lecture adolescente plusieurs fois confessée: "Je lisais beaucoup de De Gourmont [*sic*] en ce temps-là" (Milleret, 1967: 382).¹⁰ On peut néanmoins commencer par souligner quelques éléments propres à constituer un faisceau de preuves susceptibles de corroborer l'hypothèse de Monegal. Celui-ci souligne en effet l'existence d'un article de la quatrième série des *Promenades littéraires* (1912) intitulé "Louis Ménard, un païen mystique", qui a en commun avec la nouvelle de Borges bien plus que le seul patronyme de leurs protagonistes, puisque le texte de Gourmont est consacré à un homme qui fut à la fois inventeur, peintre et poète,¹¹ qui fut surtout traducteur et "tenta de réécrire certaines des pièces perdues des tragiques grecs" (Gourmont, 1912: 162) comme le héros de Borges essaiera de réécrire le *Quichotte*. Monegal souligne la parenté de leurs méthodes, mais peut-être n'est-il pas inutile de citer Gourmont (1912: 163-164):

Son ambition semble être [...] de pénétrer la pensée grecque, de reconstituer les œuvres perdues des grands tragiques, et il composa un *Prométhée délivré*, que, pour la commodité des lecteurs, il rédigea en français, mais qu'il aurait peut-être été plus agréable d'écrire dans la langue d'Eschyle [...]. C'était un jeune homme d'une ardeur incroyable à l'étude, mais qui, au moment même où il se sentait plein de vers eschyléens, ne pouvait oublier qu'il était le contemporain de Victor Hugo. Quand il lisait Homère, il pensait à Shakespeare, mettait Hélène sous les regards distraits d'Hamlet et entrevoyait aux pieds d'Achille la plaintive Desdémone.

écrite avec Adolfo Bioy Casares et Silvina Ocampo. Son nom est mentionné dans *Discusión* (OC I: 260) et dans *Otras Inquisiciones* (OC II: 62). La nouvelle "La intrusa" (L'intruse), dans *El Informe de Brodie*, aurait été écrite "un peu à la manière du premier Kipling ou de Maupassant" (*Pl.* II: 1262). Dans l'entretien avec Napoléon Murat, Borges prétend avoir "lu toutes les pages de Zola et de Maupassant" au collège Calvin (Roux, 1981: 458).

⁸ Revendiqué par les décadents, aussi bien que par les naturalistes, Flaubert aurait pu être intégré à notre propos: premier exemplaire "del hombre de letras como sacerdote, como asceta y casi como mártir", ainsi que l'a montré Borges ("Flaubert y su destino ejemplar", *Discusión*, OC I: 263), il est évidemment le père de la littérature décadente. Nous en traiterons seulement relativement à Gourmont: voir plus loin.

⁹ Sur Mallarmé, voir plus loin.

¹⁰ Voir aussi l'entretien avec Napoléon Murat: "Il y a un autre écrivain français que j'ai beaucoup lu. Je ne sais pas ce qu'on en pense à présent, c'est Remy de Gourmont" (Roux, 1981: 473)

¹¹ "C'est que Ménard, *qui fut tant de choses*, avait été romantique avec frénésie, comme il devait être hellénisant, chimiste, peintre ou partisan aveugle de la Commune" (Gourmont, 1912: 162. C'est nous qui soulignons). Isolée de son contexte, la phrase sonne d'une tonalité toute bourgeoise et le Ménard de Gourmont ressemble fort au Shakespeare de Borges.

L'anachronisme revendiqué comme principe de lecture, de traduction, voire de création littéraire annonce très largement Pierre Ménard, qui apparaît ainsi comme le fils naturel de Louis, tant et si bien qu'il devient difficile de savoir exactement duquel parle Borges lorsqu'il écrit (*OC I*: 450; *Pl. I*: 475):

Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la *Odisea* como si fuera posterior a la *Eneida* y el libro *Le Jardin du centaure* de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier.

Ajoutons-y quelques remarques disséminées dans la suite du texte: le défaut des œuvres de Louis Ménard, “[qui] a trop lu et [qui] a trop de mémoire”¹² (Gourmont, 1912: 166), la supercherie par laquelle il faillit devenir l'auteur avéré d'une œuvre de Diderot¹³ (Gourmont, 1912: 168), enfin le genre même du texte de Gourmont, biographie de quelques pages consacrées à un écrivain si oublié que son existence confine à la fiction et autorise bien des inventions, et nous avons déjà la matière d'un rapprochement significatif entre les deux œuvres. Mais on peut encore aller plus loin.

Et pour commencer en s'attardant sur d'autres textes du même volume: la quatrième série des *Promenades littéraires*, tous consacrés à Flaubert. Borges lui-même a écrit plusieurs essais sur l'ermite de Croisset, et notamment deux recueillis dans *Discussion*. Or, il semble bien que l'un au moins de ces deux textes: “Flaubert et son destin exemplaire”, soit une réponse à celui que Gourmont donna sous le titre: “Les deux Flaubert”, qui suit immédiatement “Louis Ménard, païen mystique” dans son propre volume, cette proximité accentuant la probabilité de l'hypothèse de Monegal, reprise depuis par Anne Boyer.¹⁴ Dans “Vindicación de Bouvard et Pécuchet”, Borges citait déjà Gourmont, librement et sans préciser sa source (*OC I*: 259, *Pl. I*: 260):

¹²“Il n'émettait pas une opinion qu'il n'appuyât en hâte d'une armée de textes et de scolies redoutables, pourvus de tout l'appareil de combat. C'est la qualité des thèses et le défaut même de l'œuvre de Ménard. Il a trop lu et il a trop de mémoire. Même quand il ne cite pas, on sent qu'il s'appuie sur une autorité cachée...” À bien des égards, plus encore qu'à Pierre Ménard, Louis Ménard ressemble à Jorge Luis Borges. Voir par exemple “Sur le bouddhisme”, dans les *Nouveaux Dialogues avec Osvaldo Ferrari*: “Je n'ai jamais essayé d'apprendre quoi que ce soit par cœur. Je ne me suis jamais imposé ce travail, mais il y a des vers, bons ou mauvais, qui s'accrochent à ma mémoire; et ma mémoire, quelle tristesse! est surtout faite de citations. Comme Alonso Quijano, je me souviens plus des livres que j'ai lus que des événements de ma vie” (Borges, 1990: 164).

¹³“[...] ce *Diable au café* qui parut d'abord, je ne sais plus où, sous la signature de Diderot. Il ne faut pas y voir un pastiche, comme on en a tant fait, et si sottement, et pourtant c'est bien du Diderot, au point qu'il fut question de le faire figurer dans ses œuvres complètes qui se publiaient alors...”

¹⁴“La dimension que prend Ménard sous la plume de Gourmont, son rapport au texte d'autrui, à la problématique de la copie, en fait un modèle plutôt séduisant pour le ‘Pierre Ménard, auteur du *Quichotte*’ de Borges,

Seis años de su vida, los últimos, dedicó Flaubert a la consideración y a la ejecución de ese libro, que al fin quedó inconcluso, y que Gosse, tan devoto de *Madame Bovary*, juzgaría una aberración, y Remy de Gourmont, la obra capital de la literatura francesa, y casi de la literatura.

Il est tentant de voir dans cette formulation une réécriture du jugement que portait effectivement Gourmont, ou bien dans “Les deux Flaubert”, article dans lequel il est dit de la première version de *La Tentation de saint Antoine* que “[...] c’est un monde, [...] le monde des idées, des formes, des songes, des dégoûts, des désirs, des ambitions et des résignations du plus grand écrivain français du XIX^e siècle” (Gourmont, 1912: 171), ou mieux encore dans son article suivant: “La fécondité de Flaubert”, où *Bouvard et Pécuchet* est qualifié d’“œuvre au-delà de laquelle il n’y a rien, œuvre unique, sans style visible, sans imagination, sans parure d’aucune sorte, œuvre dépouillée de tout ce qui fait l’attrait d’un roman, et qui est pourtant le plus émouvant des romans” (Gourmont, 1912: 181). Mais plus que la proximité des formules de l’un et de l’autre, ce que l’on sent poindre ici, c’est la radicale différence de leur position à l’égard de Flaubert. Et, de ce point de vue, il semble bien que “Flaubert y su destino ejemplar” réfute la thèse annoncée par le titre de celui de Gourmont, “Les deux Flaubert” (OC I: 263; Pl. I: 264-265):

En un artículo destinado a abolir o a desanimar el culto de Flaubert en Inglaterra, John Middleton Murry observa que hay dos Flaubert: uno, un hombre huesudo, querible, más bien sencillo, con el aire y la risa de un paisano, que vivió agonizando sobre la cultura intensiva de media docena de volúmenes desaparejos; otro, un gigante incorpóreo, un símbolo, un grito de guerra, una bandera. Declaro no entender esta oposición; el Flaubert que agonizó para producir una obra avara y preciosa es, exactamente, el de la leyenda y [...] también el de la historia. Más importante que la importante literatura premeditada y realizada por él es este Flaubert, que fue el primer Adán de una especie nueva: la del hombre de letras como sacerdote, como asceta y casi como mártir.

Attribuée à John Middleton Murry, l’idée des deux Flaubert n’exclut certes pas le souvenir du texte gourmontien, surtout si l’on tient compte de la lecture probable du texte sur Louis Ménard et, plus encore, de ce que Borges prend le parfait contre-pied de Gourmont. Ce que ce dernier découvre, en effet, à la lecture de la première

dont on sait qu’il fut un lecteur attentif de Gourmont” (Boyer, 2002: 352). La note 2 de cette même page semble ignorer la biographie de Monegal: “Le modèle le plus généralement avancé est un écrivain symboliste ami de Borges et proche de Valéry; l’hypothèse que nous avançons ici n’a pas été, à notre connaissance, envisagée jusqu’ici.”

Tentation de saint Antoine, c'est que Flaubert n'a pas toujours et seulement été un écrivain laborieux (Gourmont, 1912: 172):

Jusqu'à ces dernières années, on pouvait le considérer comme un producteur lent, minutieux, difficile, un peu maniaque. La légende, tout à fait conforme à la réalité, d'ailleurs, nous le montrait courbé sur sa table pendant les longues heures nocturnes, arrachant péniblement d'un cerveau congestionné quelques phrases très belles, mais d'une beauté parfois un peu pénible et surtout, si l'on peut dire, d'une beauté inutile [...]. On croyait que Flaubert ne pouvait travailler qu'ainsi, avec la patience terrible de ces graveurs au burin qui mettent une année à couvrir une planche d'acier grande comme les deux mains. Connaissant cette méthode, les critiques en furent même dupes plus qu'il ne convenait et ils jugèrent trop souvent le style de l'auteur d'après les efforts qu'ils avaient dû, toujours selon la légende vraie, lui coûter. Il y avait là, un malentendu. Flaubert ne travaillait avec peine que dans les sujets opposés à son tempérament romantique et fougueux.

Derrière l'emploi du même vocabulaire, il semble donc bien que les deux écrivains se disputent sur la nature de l'inspiration flaubertienne, que l'un qualifie de romantique, quand l'autre essaie de la soustraire, précisément, à la définition traditionnelle.¹⁵ Le vrai Flaubert n'est pas identique pour l'un et l'autre, et Borges ne souscrit pas à l'affirmation selon laquelle "le Flaubert spontané et livré à son seul génie, n'était aucunement le tâcheron laborieux et entêté qu'il allait devenir" (Gourmont, 1912: 173). Pourtant, il est piquant de voir comment, dans une confession livrée au cours d'un entretien postérieur de plus de trente ans, il regrette presque dans les termes gourmontiens cette conception de l'écriture qu'a incarnée Flaubert (Borges, 1988: 148):

Oui, l'idée de la littérature... comme une profession de foi, comme une pratique, bon, qui s'exerce avec rigueur et abnégation. Et les résultats sont peut-être moins heureux que si l'écrivain laisse courir sa plume, se complaît dans l'écriture, joue un peu avec celle-ci. Je ne crois pas que Flaubert ait joué avec l'écriture; c'était un prêtre trop conscient de l'être pour bien jouer, non?¹⁶

¹⁵ Dans le texte 34 de la *Biblioteca personal*, préface à *La Tentation de saint Antoine*, on en trouve la confirmation: "Gustave Flaubert (1821-1880) puso toda su fe en el ejercicio de la literatura. Incurrió en lo que Whitehead llamaría la falacia del diccionario perfecto; creyó que para cada cosa de este intrincado mundo preexiste una palabra justa, le *mot juste*, y que el deber del escritor es acertar con ella [...]. Se negó a apresurar su pluma; no hay una línea de su obra que no haya sido vigilada y limada. Buscó y logró la probidad, no pocas veces la inspiración".

¹⁶ D'une certaine manière, l'itinéraire flaubertien décrit par Gourmont est rigoureusement symétrique à celui de Borges, qui part de la difficulté pour conquérir la spontanéité: "J'ai peiné sur chacune de mes pages, prononçant chaque phrase à haute voix...", écrit-il dans son *Essai d'autobiographie* (1987: 311), à propos de son premier conte

On le voit, au-delà des désaccords fondamentaux, sur un sujet aussi important aux yeux de l'un que de l'autre, quelque chose demeure d'une filiation, d'une parenté intellectuelle entre les deux écrivains, qui emploient la même langue.

Ajoutons alors, pour finir, quelques points communs qui vont au-delà du simple dialogue entre les textes et tiennent davantage à la fonction de passeur qu'a pu assumer également Gourmont pour le jeune Borges, lui faisant découvrir tel ou tel auteur, confirmant ou infirmant telle ou telle de ses premières prédilections. On sait le rôle que joua par exemple Gourmont dans la découverte de Marcel Schwob par Borges,¹⁷ et combien la lecture du *Livre des masques* fut pour lui une révélation.¹⁸ Inutile d'insister sur ce lien avec l'auteur du *Roi au masque d'or*, ni sur la relation triangulaire qu'il crée avec Gourmont, sinon pour souligner que cette révélation peut aussi avoir joué en faveur d'autres écrivains à l'influence peut-être moins importante sur Borges. La lecture du sommaire des deux séries du *Livre des masques* est édifiante, puisqu'on y trouve tous les auteurs symbolistes que celui-ci avoue avoir pratiqué dans sa jeunesse à Jean de Milleret (Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam, Lautréamont, Rimbaud, Gide,¹⁹ Huysmans, Moréas,²⁰ Verlaine, Fort,²¹ Schwob, Claudel, Goncourt), jusqu'aux plus oubliés (Milleret, 1967: 20):

C'était surtout Rimbaud que j'aimais réciter, ainsi qu'un poète oublié, Ephraïm Michael [*sic*]. Je le lisais tous dans un livre à couverture jaune publié par le Mercure de France, une anthologie de la poésie moderne française où l'on trouvait Stuart Merrill, Mallarmé évidemment, Rimbaud, Verlaine bien sûr, et plusieurs poètes mineurs du mouvement symboliste...

véritable. Ils se retrouvent aussi sur le constat de l'exemplarité presque archétypique de Flaubert et l'emploi du mot "type" pour le qualifier, chacun élaborant sa propre légende, lorsque Gourmont conclut: "[...] rien de ce qui émane de Flaubert ne doit rester caché; aucune de ses pages d'écriture n'est indifférente; un homme de cette taille n'appartient pas à ses héritiers, mais à la France et à l'humanité tout entière, dont il est un des types représentatifs" (1912: 174). Borges de son côté affirme que "l'Antiquité [...] n'a pas pu produire ce type" (OC I: 265).

¹⁷ Voir J.-P. Bernès, dont l'exposé est d'ailleurs contradictoire, puisque présentant tantôt la lecture de Schwob comme amenant à celle de Gourmont ("Dès lors, Borges va jouer avec les noms, les patronymes du lignage familial, récupérés jusqu'à la dixième génération et dont il nous a donné le catalogue afin que nous puissions déchiffrer plus aisément ces travestissements et ces jeux que la découverte d'un ouvrage de Remy de Gourmont, *Le Livre des masques*, après celui de Marcel Schwob, *Le Roi au masque d'or*, avaient associé, dans son esprit d'adolescent, à la fiction et même à la pratique de l'analyse littéraire", *Pl. I*: XXIII), tantôt celle de Gourmont comme amenant à celle de Schwob ("C'est à travers Remy de Gourmont, à qui il doit beaucoup sur le plan de la théorie littéraire et de l'histoire de la littérature, que Borges a découvert à Genève, en 1918, l'œuvre de Marcel Schwob", *Pl. I*: 1484).

¹⁸ Voir notamment la suite de la Notice de J.-P. Bernès à *Histoire universelle de l'infamie* (*Pl. I*: 1484 et s.).

¹⁹ Le nom de Gide est cité dans "Nathaniel Hawthorne", *Otras Inquisiciones* (OC II: 52).

²⁰ Dans la conclusion de "Sobre Oscar Wilde" (*Otras Inquisiciones*, OC II: 70) on lit: "Este, si no me engaño, fue mucho más que un Moréas irlandés."

²¹ Carlos Argentino Daneri, personnage de "El Aleph" connaît pendant quelques mois "la obsesión de Paul Fort" (OC I: 618).

Les noms de Stuart Merrill et d'Ephraïm Mikhaël figurent en effet respectivement dans la première et dans la seconde série de l'ouvrage de Gourmont,²² dont on sait qu'il fut l'âme du *Mercur de France*, jusqu'à sans doute avoir été le maître d'œuvre de cette anthologie en jaune. Mais c'est surtout son possible rôle dans l'approfondissement d'un intérêt déjà bien ancré chez lui, puisque hérité de son père:²³ celui de la philosophie idéaliste, qui mérite ici d'être retenu. Car Gourmont est aussi l'auteur d'un certain nombre d'articles de synthèse sur l'idéalisme, parfois publiés précisément dans le *Mercur de France*, parfois dans d'autres revues, ou encore repris dans des volumes comme *La Culture des idées* ("Dernière conséquence de l'idéalisme"), *Le Chemin de velours* ("L'idéalisme"²⁴) et les *Promenades philosophiques* ("Les racines de l'idéalisme"²⁵). Le premier de ces textes, partant d'une profession de foi idéaliste,²⁶ conclut à ce paradoxe d'un narcissisme n'existant qu'à travers le regard de l'Autre, en des termes curieusement borgésiens (Gourmont, 2008: 129):

Pensé par les autres, le moi acquiert une conscience nouvelle et plus forte, et multipliée selon son identité essentielle.

Multiplier une rose, cela fait un jardin de roses; multiplier une ortie, cela fait un champ d'orties.

Car la déviation de l'idéalisme, telle que je la conçois, ne va pas, et tout au contraire, à ratifier la baroque loi du nombre, qui se base sur de fabuleuses additions où sont ensemble comptés les roses et les orties, les rats et les zèbres. La pensée s'individualise différemment; il n'y a pas deux individus identiques; les

²² Le portrait de Merrill rencontre curieusement les réflexions de Borges sur la relativité de la gloire, telles qu'exposées dans "Sobre los clásicos" par exemple (OC II: 151): "La gloria de un poeta depende, en suma, de la excitación o de la apatía de las generaciones de hombres anónimos que la ponen a prueba, en la soledad de sus bibliotecas". Ainsi: "[...] toute l'histoire littéraire n'est, rédigée par des professeurs selon des vues éducatives, qu'un amas de jugements presque tous à casser et que, en particulier, les histoires de la littérature française ne sont que le banal catalogue des applaudissements et des couronnes échus aux plus habiles ou aux plus heureux" (Gourmont, 2007: 144). Celui de Mikhaël interpelle quant à lui le lecteur de Borges davantage lorsqu'il y est question de l'auteur de contes que du poète: "Il est surtout attiré par les histoires significatives et révélatrices d'un état d'âme hermétique: il aime la magie et le prodige, les créatures opprimées par le mystère et qui ont mal à la raison. C'était un lecteur assidu de Spinoza, qui lui avait enseigné [...] avec un mysticisme supérieur, la vanité de la joie et de la douleur, et il devait goûter également la vie et la philosophie nirvâniennes du philosophe de sa race" (Gourmont, 2007: 277).

²³ Voir *Essai d'autobiographie* (1987: 273): "Deux genres de lectures l'intéressaient. D'abord les livres de métaphysique et de psychologie (Berkeley, Hume, Royce et William James). En second lieu la littérature et les livres traitant de l'Orient (Lane, Burton et Payne) [...]. Plus tard, sans mentionner le nom de Berkeley, il fit de son mieux pour m'enseigner les rudiments de l'idéalisme."

²⁴ Ce texte parut d'abord en plaquette au *Mercur de France*, en 1893.

²⁵ *La Culture des idées* date de 1900, *Le Chemin de velours* de 1902, les *Promenades philosophiques* ont été publiées en séries entre 1905 et 1909. L'ensemble de ces textes a récemment été réédité (Gourmont 2008).

²⁶ "Il est bien entendu que le monde n'est pour moi qu'une représentation mentale, une hypothèse que je pose, nécessairement, quand la sensation éveille ma conscience: l'objet n'est perçu par moi que comme partie de moi; je ne puis concevoir son existence en soi; il n'a de valeur pour moi que s'il vient graviter autour de l'aimant qu'est ma pensée; je ne lui accorde qu'une vie objective, précaire et limitée par mes besoins d'hypothèse" (Gourmont, 2008: 125).

miroirs sont bons ou mauvais, – et encore le miroir n’absorbe et ne réfléchit qu’une manière d’être et non l’être en soi. L’être en soi est inviolable, mais il faut qu’il subisse des tentatives de viol pour apprendre qu’il est inviolable.

Roses et miroirs ne surprendront aucun lecteur de *La Rosa profunda* ou de *El Hacedor*,²⁷ non plus que ce thème essentiel de l’identité, que l’on voit poindre et annoncer l’autre écrivain fin-de-siècle à qui Borges la doit: Léon Bloy. Passons sur le texte intitulé “L’idéalisme”, qui mentionne pourtant tous les classiques de la philosophie idéaliste qui lui sont chers (Schopenhauer, Kant, Platon, Denys l’Aréopagite, et jusqu’à Berkeley),²⁸ et venons-en immédiatement à cet autre, intitulé “Sur l’idée de temps”, où se reconnaissent également aussi bien Borges que Léon Bloy. Il ne s’agit pas alors de forcer notre lecture de Gourmont pour en faire le père en idéalisme de celui qui n’a eu de cesse de faire de son œuvre une réfutation du temps, mais seulement de mesurer l’intérêt et la curiosité que ne peut avoir manqué de susciter un tel exposé sur un disciple de Berkeley s’il en a eu connaissance, en particulier cette idée si fréquemment reprise ensuite de l’identité du temps et de l’espace (Gourmont, 2008: 584-585):

L’idée de temps, c’est le fil qui relie et maintient en ordre les grains du collier. Si le fil se rompt, tous les grains tombent en tas, et avec l’idée de temps s’évanouit l’idée de cause. Mais ces deux idées évoluent dans une troisième, l’idée d’espace. Or l’idée d’espace peut fort bien servir à détruire l’idée de temps qu’elle permet de transformer en idée de simultanéité. Le fleuve devient un lac. Quant à l’idée de cause, elle périt avec l’idée de temps et s’évanouit également dès qu’apparaît l’idée de simultanéité. Mais l’idée d’espace elle-même n’est qu’une idée, c’est-à-dire rien. L’immensité des mondes se loge dans l’une des cellules du cerveau: l’océan tient dans une bouteille.

Comparons cette réflexion sur la simultanéité à sa remise en cause dans *Otras Inquisiciones* (OC II: 147; Pl. I: 814):

Negar el tiempo es dos negaciones: negar la sucesión de los términos de una serie, negar el sincronismo de los términos de dos series. En efecto, si cada término es absoluto, sus relaciones se reducen a la conciencia de que esas relaciones existen. Un estado precede a otro si se sabe anterior; un estado

²⁷ Recueil comportant ces deux célèbres poèmes: “Les miroirs voilés” et “Les miroirs”.

²⁸ Gourmont, 2008: 232. On y trouve surtout cette sentence qui semblerait presque formuler le sujet d’une nouvelle de Borges: “Un individu est un monde; cent individus font cent mondes, et les uns aussi légitimes que les autres [...]” (p. 233).

de G es contemporáneo de un estado de H si se sabe contemporáneo. Contrariamente a lo declarado por Schopenhauer en su tabla de verdades fundamentales (*Die Welt als Wille und Vorstellung* II, 4), cada fracción de tiempo no llena simultáneamente el espacio entero, el tiempo no es ubicuo. (Claro está que, a esta altura del argumento, ya no existe el espacio).

On le voit, si les deux auteurs ne sont pas en tous points d'accord, l'objet de leur intérêt, les arguments manipulés et le vocabulaire, encore une fois, sont les mêmes. Bien malin d'ailleurs qui pourrait identifier "à l'aveugle" celui des deux qui écrit: "Nous raisonnons toujours malgré nos précautions, d'après l'aphorisme naïf: *post hoc, ergo propter hoc*. Mais la cause peut très bien être postérieure à l'effet, comme on a vu des gens impressionnables mourir de la blessure qu'ils allaient recevoir"²⁹ (Gourmont, 2008: 585). La suite du texte de Gourmont n'est pas moins riche en consonances borgésiennes. Il s'agit d'abord de cette idée, déjà mise en application par Schwob³⁰ et que l'on retrouve, comme en écho, au début de "Sobre el Vathek de William Beckford":³¹

Le temps, quand on regarde la vie du milieu de la vie, n'est pas une idée, mais un fait. Ce fait est constitué par une série de faits innombrables. Tout vit ou du moins tout se meut; le mouvement est le temps et le temps est le mouvement, car on ne peut concevoir un mouvement indécomposable, dont la ligne échapperait à la possibilité d'une mesure. Le mouvement est continu, mais il ne nous est perceptible que discontinu. C'est un phare à éclipses: nous appelons les moments de lumière des phénomènes (Gourmont, 2008: 585).

²⁹ Cette inversion de l'ordre causal rappelle par exemple l'effet engendré par la suspension de la temporalité dans "El milagro secreto".

³⁰ Voir Gourmont, 2007: 234, à propos de la méthode de Marcel Schwob: "Cet art inconnu de différencier les existences est pratiquée par M. Schwob avec une sagacité vraiment aiguë. Sans jamais user du procédé (légitime aussi) de la déformation, il particularise très facilement un personnage d'allures même illusoirs; pour cela il lui suffit de choisir dans une série de faits illogiques ceux dont le groupement peut déterminer un caractère extérieur qui se superpose, sans le cacher, au caractère intérieur d'un homme. C'est la vie individuelle créée ou recrée par l'anecdote."

³¹ *Otras Inquisiciones* (OC II: 107): "Tan compleja es la realidad, tan fragmentaria y tan simplificada la historia, que un observador omnisciente podría redactar un número indefinido, y casi infinito, de biografías de un hombre, que destacan hechos independientes y de las que tendríamos que leer muchas antes de comprender que el protagonista es él mismo. Simplifiquemos desafortadamente una vida: imaginemos que la integran trece mil hechos. Una de las hipotéticas biografías registraría la serie 11, 22, 33...; otra, la serie 9, 13, 17, 21...; otra la serie 3, 12, 21, 30, 39..." C'est aussi le programme annoncé par le prologue à la première édition de *l'Histoire universelle de l'In-jamie*, dont on sait ce qu'elle doit à Marcel Schwob (OC I: 289): "[...] la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas..."

Nouvelle formulation du paradoxe d'Achille et de la tortue, sans doute en deçà de l'argumentation de Borges.³² Mais la conclusion est la même chez l'un et l'autre: "El tiempo es la sustancia de que estoy hecho" (OC II: 148),³³ écrivait Borges. Il ne reprenait pas seulement Shakespeare,³⁴ mais aussi Gourmont (2008: 585-586):

[...] le temps, substance de la réalité, n'a pas besoin d'être pensé pour exister. Il est antérieur à la pensée, puisque l'être qui pense n'est qu'un des moments du temps lui-même. Si l'on fait abstraction de l'homme considéré comme spectateur, le temps qui est perçu par l'homme comme un écoulement discontinu deviendra un écoulement continu. La discontinuité permet de rêver à un commencement, à des recommencements, à une fin et à des fins intérieures. La continuité ne le permet pas; elle oblige à considérer le temps, non plus comme une succession de phénomènes, mais comme le phénomène même, le fait même, qui n'a point commencé, qui ne finira pas, et qui contient tous les faits.

Ici, on confine à la métaphysique, il faut donc s'arrêter.

BORGES ET LÉON BLOY: LE STYLE ET L'IDÉE³⁵

Franchir la frontière de la métaphysique, c'est pourtant ce que fait Borges et qui pourrait résumer toute son œuvre.³⁶ C'est aussi ce que fit Léon Bloy, et c'est peut-être leur principal point commun. Avec lui, nous passons du symbolisme idéaliste à la symbolique de l'Histoire, de la réflexion sur le temps à la réflexion sur l'identité dans le temps.

On sait la découverte de Bloy par Borges, telle du moins qu'il la rapporte dans son *Essai d'autobiographie*: à partir de 1937, son emploi à la bibliothèque Miguel Cané

³² *Otras Inquisiciones*, "Nueva refutación del tiempo" (OC I: 147): "[El tiempo] no es indivisible, pues en tal caso no tendría principio que lo vinculara al pasado ni fin que lo vinculara al futuro, ni siquiera medio, porque no tiene medio lo que carece de principio y de fin; tampoco es divisible, pues en tal caso constaría de una parte que fue y de otra que no es. Ergo, no existe, pero como tampoco existen el pasado y el porvenir, el tiempo no existe [...]. Tales razonamientos, como se ve, niegan las partes para luego negar el todo; yo rechazo el todo para exaltar cada una de las partes". Le temps serait un pur présent.

³³ "Le temps est la substance dont je suis fait." Variante dans "La Espera" dans *El Aleph* (OC I: 609): "[...] el pasado es la sustancia de que el tiempo está hecho".

³⁴ Borges cite souvent cette formule de Shakespeare, *La Tempête* III, 1: "Nous sommes faits de l'étoffe des rêves" (*We are such stuff as dreams are made on*).

³⁵ "Qu'est-ce qui vous attire chez lui? Je crois que c'est le style et puis l'idée, cette idée un peu de Swedenborg que nous vivons dans un monde de symboles, cette idée un peu cabalistique à mon avis" (Roux, 1981: 473). Encore une fois, Borges est très proche de Gourmont, qui écrivait à propos de Bloy, dans *Le Livre des masques*: "Le pamphlétaire a besoin d'un style. M. Bloy a un style [...]. Il ne lui manque rien pour être un très grand écrivain que deux idées, car il en a une: l'idée théologique" (2007: 184).

³⁶ C'est l'avis célèbre d'Adolfo Bioy Casares: "Tout comme les philosophes de Tlön, Borges a découvert les possibilités littéraires de la métaphysique...", *Sur*, 92, mai 1942, p. 60 (cité dans *Pl. I*: 1560).

lui laissa suffisamment de temps pour lire, en particulier “Léon Bloy, Claudel, Groussac et Bernard Shaw”.³⁷ Cela n’exclut pas que Borges ait connu Bloy avant cette date, par l’intermédiaire de Gourmont par exemple, au moins en partie.³⁸ N’affirme-t-il pas, dans le prologue de 1944 à “Artificios”, “Schopenhauer, De Quincey, Stevenson, Mauthner, Shaw, Chesterton, Léon Bloy, forman el censo heterogéneo de los autores que continuamente releo” (OC I: 483. Pl. I: 510), le plaçant au dernier rang d’écrivains lus et relus depuis l’adolescence? Mais quelle idée Borges se fait-il de Bloy et comment le lit-il? On peut repartir des remarques d’André Coyné³⁹ et d’Emir Rodríguez Monegal (1983: 369), tous deux d’accord pour y voir une lecture réductrice dont le chiffre à peine secret serait le terme d’hérésie. Or, il est incontestable que Borges opère un renversement dans la façon dont est perçu Léon Bloy au vingtième siècle. Loin d’insister sur ce qui est habituellement reconnu comme la qualité même de son style: la virulence de l’écriture pamphlétaire,⁴⁰ il souligne systématiquement la dimension théologique et hérétique de son œuvre, de manière, dans la perspective qui est la sienne, à la ramener dans le giron de la littérature fantastique. En ce sens, il est tout à fait significatif de constater, non seulement que Bloy n’est jamais cité dans les textes sur l’art du pamphlet,⁴¹ mais qu’au contraire il fait partie des auteurs recueillis dans *L’Anthologie de la littérature fantastique* co-écrite avec Bioy Casares et Silvina Ocampo (Borges 1976). Ce qui le fascine chez Groussac lui déplaît chez Bloy, qu’il trouve une personne “assez désagréable, assez vaniteuse et moralement très pauvre”.⁴² L’association systématique du nom de Bloy à celui de Swedenborg est également parlante: c’est non seulement le cas dans nombre d’entretiens,⁴³ lors-

³⁷ “Pendant la première heure, j’expédiais mon travail de bibliothécaire, puis je passais les autres cinq heures à lire et à écrire [...]. Je lus Léon Bloy, Claudel, Groussac et Bernard Shaw” (1987: 314). Même chose dans les entretiens avec Osvaldo Ferrari, plus réducteurs: “Je dois à ces neuf ans [1937-1946] la connaissance des œuvres de Léon Bloy et de Paul Claudel” (1992: 152).

³⁸ L’entretien avec Napoléon Murat est à cet égard assez ambigu: “Il y a un écrivain que j’ai découvert un peu après”, confesse-t-il (Roux, 1981: 473). Or, cet “après” semble renvoyer, dans le contexte, à sa lecture de Stevenson, Kipling, Wells et Shaw, qu’il fréquente depuis l’enfance. Que veut dire alors “un peu”? La présence de Shaw dans les deux listes corrobore l’idée qu’un même auteur a pu être découvert puis redécouvert en 1937.

³⁹ André Coyné, “Une littérature du ‘soupçon’” (Roux, 1981: 385-401), en particulier p. 396 et s.

⁴⁰ Voir Gourmont, Mauriac, Claudel, Bernanos...

⁴¹ Ni le texte de *Discusión* consacré à Paul Groussac, ni “Arte de injuriar” dans *Historia de la eternidad* ne mentionnent l’auteur des *Propos d’un entrepreneur de démolitions*. Une seule exception, dans la préface à *Le Salut par les juifs* reprise dans *Biblioteca personal* (OC IV: 628), où les choses sont d’ailleurs explicites: “Desdichadamente para su suerte y venturosamente para el arte de la retórica, se hizo un especialista de la injuria [...]. Cito al azar de la memoria esas inapelables sentencias. Deliberadamente inolvidables y trabajadas con esmero, borran al profeta y al visionario que se llamó Léon Bloy.” Voir notamment André Coyné (Roux, 1981: 397): “Si Borges admire la splendeur des images de Bloy, le ton de la ‘plainte’ et de l’affront’, chez lui, le choque...”

⁴² Entretien avec Napoléon Murat (Roux, 1981: 473): “Je ne suis pas catholique, c’est-à-dire que j’ai une admiration plutôt littéraire, pas une admiration humaine pour lui, je ne le trouve pas sympathique. C’est une personne assez désagréable, assez vaniteuse et moralement très pauvre, j’ai l’impression qu’il vivait de la haine.” Qu’aurait pensé Bloy de cette accusation de pauvreté morale?

⁴³ Dans l’entretien avec Napoléon Murat (Roux, 1981: 473), par exemple, ou dans la préface de la *Biblioteca personal* (OC IV: 628): “Como los cabalistas y como Swedenborg, pensaba que el mundo es un libro y que cada criatura

qu'il est question de l'un ou de l'autre, mais encore et surtout dans "Sobre Oscar Wilde"⁴⁴ et dans la conclusion du "El espejo de las enigmas" (OC II: 100): "Se creía un católico riguroso y fue un continuador de los cabalistas, un hermano secreto de Swedenborg y de Blake: heresiarcas." Mais ce mot même permet d'aller plus loin et de reconnaître à Borges une dette plus profonde à l'égard de Bloy que la simple fascination pour une érudition qu'ils auraient en partage: il s'agit d'un genre et d'une esthétique. Car, d'une certaine façon, Bloy est l'inventeur de ce qu'Anne Boyer, à propos de Gourmont,⁴⁵ appelle le "conte théologal" (Boyer, 2002: 352) et que Borges lui-même rebaptise "fantaisie christologique"⁴⁶ dans le cas des "Tres versiones de Judas", genre fondé sur l'utilisation et l'estimation littéraires "des idées religieuses et philosophiques pour leur valeur esthétique, et même pour ce qu'elles renferment de singulier et de merveilleux".⁴⁷ On sait les nouvelles de Borges qui y correspondent et dans lesquelles l'influence bloyenne est la plus évidente: "El tintorero enmascarado Hákim de Merv" dans *Historia universal de la infamia*, créateur d'une religion personnelle et hérétique;⁴⁸ l'histoire de Mélancthon, "Un teólogo en la muerte", empruntée à Swedenborg, mais dont le personnage a en commun avec Bloy le défaut de charité; "Las ruinas circulares", hérésie démiurgique, et "La Secta del fénix", dans *Ficciones*, secte hérésiarque dont le secret est la copulation, etc. Mais plutôt que de poursuivre indéfiniment cette liste, attardons-nous seulement sur deux exemples qui disent l'essentiel. Le premier n'est autre que "Tres versiones de Judas", toujours dans le même recueil. Qu'est-ce en effet que cette nouvelle nous révèle, sinon la fixation de la passion érudite et théologique de l'un et l'autre écrivain sur le personnage de Judas? Chez l'un comme chez l'autre, Judas est un personnage ré-

es un signo de la criptografía divina". Voir aussi le texte consacré à Swedenborg dans *Prólogos con un prólogo de prólogos* (OC IV: 144): "Esa perturbadora sospecha de que somos cifras y símbolos de una criptografía divina, cuyo sentido verdadero ignoramos, abunda en los volúmenes de León Bloy y los cabalistas la conocieron".

⁴⁴ "[...] o a aquel, no indigno de León Bloy o de Swedenborg, de que no hay hombre que no sea, en cada momento, lo que ha sido y lo que será" (OC II: 70).

⁴⁵ Et Gourmont est effectivement l'auteur de quelques textes à l'érudition théologique également proche de Borges, comme Bloy, Villiers de l'Isle-Adam et Schwob. On pense en particulier à "La vie d'un dieu" dans la deuxième série des *Promenades philosophiques* ou à "Le mot 'Dieu'" dans la troisième.

⁴⁶ "En la fantasía cristológica titulada *Tres versiones de Judas* creo percibir el remoto influjo de [León] Bloy" (OC I: 483). C'est l'une des deux nouvelles pour lesquelles Borges revendique une ascendance bloyenne, l'autre étant "Los Teólogos". Voir *Historia de la eternidad* (OC I: 395): "Yo imaginé hace tiempo un cuento fantástico, a la manera de León Bloy: un teólogo consagra toda su vida a confutar a un heresiarca; lo vence en intrincadas polémicas, lo denuncia, lo hace quemar; en el Cielo descubre que para Dios el heresiarca y él forman una sola persona".

⁴⁷ *Otras Inquisiciones*, "Epílogo" (OC II: 153): "Dos tendencias he descubierto, al corregir las pruebas, en los misceláneos trabajos de este volumen. Una, a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso..."

⁴⁸ OC I: 324 et s. Si le personnage rappelle les contes de Marcel Schwob, en particulier *Le Roi au masque d'or*, et si sa cosmogonie n'est rien d'autre que la gnose du "fallacieux Basilide", cette dernière rappelle aussi Bloy par ce qu'elle tient pour la principale vertu: la nausée. Toute la phrase sent d'ailleurs sa décadence (OC I: 327): "El asco es la virtud fundamental. Dos disciplinas [...] pueden conducirnos a ella: la abstinencia y el desenfreno, el ejercicio de la carne o su castidad".

current, qui semble aimer la fascination: celle de Bloy dans *Le Salut par les Juifs*,⁴⁹ *Celle qui pleure* ou *Le Symbolisme de l'Apparition*; celle de Borges dans des nouvelles comme "El milagro secreto",⁵⁰ par exemple, et toutes celles consacrées au thème de la trahison ("Tema del traidor y del héroe" et l'histoire du délateur Vincent Moon dans "La forma de la espada",⁵¹ ou encore "El Indigno"⁵² dans *El Informe de Brodiè*). La nouvelle de *Fictions* offre en tout état de cause une rencontre en forme d'hommage avéré, qui amène à se demander jusqu'à quel point Bloy ne serait pas reconnaissable, pour une part,⁵³ sous les traits de Nils Runeberg, que son nom semble présenter comme un déchiffreur du mystère et le dépositaire d'un secret.⁵⁴ Certes son état de membre de l'Union évangélique nationale, et donc de protestant, ne plaide pas en faveur d'une telle assimilation, mais Borges ne se souvient-il pas, lorsqu'il choisit la nationalité de son personnage, du séjour de Bloy au Danemark,⁵⁵ et surtout n'ajoute-t-il pas, comme pour rendre l'identification possible (OC I: 514):

En un cenáculo de París o aun de Buenos Aires, un literato podría muy bien redescubrir las tesis de Runeberg; esas tesis, propuestas en un cenáculo, serían ligeros ejercicios inútiles de la negligencia o de la blasfemia.

Mais l'argument décisif se trouve ailleurs, dans l'exposé desdites thèses de Runeberg, qui prennent plus d'une fois l'apparence de celles de Bloy, et tout d'abord lorsque Borges expose le rôle qu'elles jouèrent dans la vie de son héros (OC I: 514):

Para Runeberg, fueron la clave que descifra un misterio central de la teología; fueron materia de meditación y de análisis, de controversia histórica, de soberbia, de júbilo y de terror. Justificaron y desbarataron su vida.

⁴⁹ Judas y est défini et présenté comme l'archétype des Juifs et de toute judéité: "Judas est leur type, leur prototype et leur surtype, ou, si l'on veut, le paradigme certain des ignobles et sempiternelles conjugaisons de leur avarice, à ce point qu'on les croirait tous sortis, en même temps que les intestins, du ventre crevé de ce brocanteur de Dieu" (chap. XIV, Bloy 1983: 38). Il est aussi celui qui peut faire appel du jugement de Dieu (chap. XXVIII), lors même qu'il est le Maudit par excellence: "Enfin, un homme se présente, un être horrible, noir de blasphèmes et d'iniquités. C'est le seul qui n'ait pas eu peur. C'est celui-là et non pas un autre qui fut maudit des malédictions du ciel..." (1983: 61).

⁵⁰ La destinée de Jaromir Hladik ("Busco a Dios", dit-il) n'est-elle pas la même que celle de Bloy, lui aussi prisonnier du temps, celui de l'Attente, devant la Porte des humbles, au seuil de l'Apocalypse?

⁵¹ La nouvelle dénote d'ailleurs l'assimilation (OC I: 494): "Cobró los dineros de Judas y huyó al Brasil".

⁵² Il semble bien que la motivation du traître à livrer son ami Ferrari à la police soit celle qu'on attribue parfois à Judas – De Quincey et Renan, par exemple – (OC II: 409): "Días después, me dijeron que Ferrari trató de huir, pero que un balazo bastó. Los diarios, por supuesto, lo convirtieron en el héroe que acaso nunca fue y que yo había soñado".

⁵³ L'autre et peut-être la principale source de la nouvelle étant le *Judas* de Thomas De Quincey.

⁵⁴ Après tout, les "runes", lisibles seulement par un petit nombre de personnes, n'étaient-elles pas censées posséder un pouvoir magique, d'où leur nom (*run*: mystère, secret)?

⁵⁵ Le premier séjour de Bloy au Danemark eut lieu en 1891, le second en 1899-1900.

Des termes comme *clave*, *descifra*, *misterio*, *meditación*, *controversia*, *soberbia*, *justificación*, sont autant de mots empruntés au vocabulaire de Bloy qu'on reconnaît facilement en transparence. Certes, on pourrait faire ici deux objections, c'est que, pour commencer, dans le *Journal*, par exemple, Judas, chez Bloy, est systématiquement assimilé à la figure du traître, du Juif amoureux de l'argent ou du mauvais prêtre,⁵⁶ loin donc de ce qu'en fait Runeberg, voire à l'opposé. Il y a cependant une exception saisissante, qu'on trouve dans la reproduction d'une interview accordée par Bloy à Georges Le Cardonnel et Charles Vellay dans *L'Invendable* (1999: I, 591):

Dans mes livres, vous trouverez cette préoccupation constante de la réalité divine exprimée par un symbole, n'importe où. C'est ainsi que je considère l'Argent comme le symbole de Dieu.

Jésus a promis à ses apôtres qu'ils seront les juges de la terre. Mais, parmi ces apôtres, il y avait Judas. Judas n'a pas cessé d'être un apôtre. Il est devenu le mauvais apôtre, mais il est resté un apôtre. Il est donc de ceux qui jugeront la terre. Et alors, de qui Judas sera-t-il le juge? Voilà la question.

Il sera le juge de ceux qui n'auront pas rendu l'argent, parce que lui, Judas, a rendu l'argent. Il sera donc le juge de ceux qui crèvent sur leurs rentes.⁵⁷

L'association à l'argent et à la prêtrise dénaturée demeure, mais déjà point l'idée d'une certaine ambivalence de Judas, confirmée dans un texte plus tardif qu'on trouve dans le *Journal*, à la date du 20 avril 1914 (1999: II, 393):

Judas, qui fut très calomnié, même par saint Jean, qui l'accuse d'avoir été un voleur, Judas était simplement une victime de l'Absolu et c'est pour cela qu'il alla rendre si sottement l'argent aux Princes des Prêtres, au lieu de le placer en viager, comme l'eût fait un honnête bourgeois catholique d'Amsterdam ou de Rotterdam.

Cette fois le retournement est total, ainsi que l'indique la tournure restrictive, et Bloy réinterprète le personnage de Judas contre le texte biblique et l'autorité johannique. On en arrive alors à la seconde objection, qui consisterait à rappeler que la croyance bloyenne est davantage réputée être une hérésie luciférienne qui fait de

⁵⁶ Voir par exemple le titre du texte consacré au R. P. Didon: "Le Révérend Père Judas" dans *Les Dernières Colonnes de l'Église* ou, dans *Quatre ans de captivité à Cochons-sur-Marne*, l'anecdote du 19 août 1904: "L'idée me vient d'une bourgeoise pieuse de roman ou de conte, laquelle aurait une vocation exaltée pour Judas, parce qu'il fut prêtre et même évêque, ne parvenant pas à le distinguer de l'apôtre saint Jude" (1999: I, 523).

⁵⁷ 2 janvier 1906. Voir Matthieu XIX, 28 et Luc XXII, 30 pour les références bibliques.

Satan le double inversé du Christ, de Lucifer le double inversé de l'Esprit,⁵⁸ qu'une hérésie centrée sur Judas. Mais précisément, l'idée de Bloy est celle de l'ambivalence des personnages bibliques et de l'identité des contraires. Et dans cette perspective, Jésus et Judas fonctionnent évidemment comme un couple. Nulle part cela n'apparaît plus clairement que dans les derniers chapitres du *Symbolisme de l'Apparition*, dont on est du coup amené à se demander si Borges, qui prétend avoir lu toutes les œuvres de Bloy,⁵⁹ n'y a pas trouvé une bonne part du matériau de sa nouvelle. C'est là en effet que sont évoquées les figures de Marie, de Jésus et de Judas, dans leur relation et qu'est opéré le rapprochement entre les deux derniers (1969: 160):

Marie voyait l'ombre de la potence de Judas se prolonger sur tous les siècles à venir comme une immense déchirure ténébreuse à la robe sans couture de l'Église de Jésus-Christ [...]. La parfaite Espérance qui est Marie, vaincue par la mort volontaire de Judas, rencontre en s'enfuyant d'épouvante vers la Montagne, une autre mort volontaire qui lui rendra la victoire, mais il faut qu'elle contemple ces deux morts dans le présent et dans l'avenir! Il faut qu'Elle contraigne Sa pensée à supporter cette sacrilège confrontation. Judas et Jésus meurent tous deux volontairement; mais le second va fixer au pied de Sa Croix l'Espérance que l'autre vient de mettre en fuite. Judas crève par le milieu du ventre et ses entrailles se répandent sur la terre; Jésus ne s'est incarné que pour donner ses entrailles à la terre, mais il faut qu'Il meure et qu'on lui perce le Cœur pour que les hommes comprennent l'énormité de la parodie sacrilège que le suicide de Judas avait pour but de réaliser.⁶⁰

S'il ne va pas jusqu'à poser l'équivalence de Runeberg entre Judas et Jésus (OC I: 515): "Judas refleja de algún modo a Jesús"), Bloy souligne en tout cas le parallélisme de leur mort volontaire, dans une page qui n'est pas sans évoquer le *Biathanatos*.⁶¹ Enfin, un certain nombre d'autres détails, sous forme de clins d'œil, semblent renvoyer à Bloy. Ainsi de l'affirmation selon laquelle "Limitar lo que pa-

⁵⁸ On cite toujours, pour le montrer, la fin du *Salut par les Juifs*, au chapitre XXXIII, où il est dit du Paraclét: "Il est tellement l'Ennemi, tellement l'identique de ce LUCIFER qui fut nommé *Prince des Ténèbres*, qu'il est à peu près impossible –fût-ce dans l'extase béatifique– de les séparer..." (1983: 75).

⁵⁹ Voir l'entretien avec Napoléon Murat (Roux, 1981: 473): "Je crois que j'ai lu tous ses livres..." et *Le Magazine littéraire* (1988: 45): "J'ai lu beaucoup de vos écrivains [...], et surtout Gyp! J'ai relu Flaubert un très grand nombre de fois. Bloy tout entier."

⁶⁰ L'identification trouve son comble un peu plus loin: "Marie tient sur ses genoux la Tête du Maudit, la Tête infiniment adorable du péché" (1969: 184).

⁶¹ *Otras Inquisiciones*, "El *Biathanatos*" (OC II: 80): "Cristo murió de muerte voluntaria, sugiere Donne, y ello quiere decir que los elementos y el orbe y las generaciones de los hombres y Egipto y Roma y Babilonia y Judá fueron sacados de la nada para destruirlo. Quizá el hierro fue creado para los clavos y las espinas para la corona de escarnio y la sangre y el agua para la herida. Esa idea barroca se entrevé detrás del *Biathanatos*. La de un dios que fabrica el universo para fabricar su patíbulo".

decidió a la agonía de una tarde en la cruz es blasfematorio” (OC I: 516), qui paraît reformuler une célèbre phrase de Pascal souvent commentée par Bloy, et encore de la citation d’Isaïe LIII, 2-3 sur l’homme de douleur,⁶² ainsi encore de l’indifférence dans laquelle est tenu Runeberg, qui rappelle la conspiration du silence contre laquelle dut lutter le Mendiant ingrat, ainsi enfin de l’accusation finale contre Dieu (OC I: 517): “¿No era él, acaso, culpable de ese crimen oscuro?” qui rappelle les imprécations du pèlerin de l’Absolu contre l’abandon et l’oubli de Dieu ne tenant pas ses promesses, et ce blasphème contre l’Esprit auquel il a même consacré un texte.⁶³ Enfin la conclusion pourrait servir d’épithète à un Bloy mal compris: “Los heresiólogos tal vez lo recordarán; agregó al concepto del Hijo, que parecía agotado, las complejidades del mal y del infortunio” (OC I: 517).

Après Judas, le second exemple qui vient éclairer le précédent en livrant l’explication de l’identité des contraires, à présent, se trouve dans *El Aleph*: il s’agit de la nouvelle “Los teólogos”, où se retrouve en abyme, sous le nom de cosmologie des histrions,⁶⁴ toute la doctrine bloyenne, contenue dans un livre à valeur d’Évangiles et au titre évocateur, *Las Injurias* (OC I: 553):

En los *Libros Herméticos* está escrito que lo que hay abajo es igual a lo que hay arriba, y lo que hay arriba, igual a lo que hay abajo; en el Zohar, que el mundo inferior es reflejo del superior. Los histriones fundaron su doctrina sobre una pervisión de esa idea. Invocaron a Mateo 6, 12 [“perdonamos nuestras deudas, como nosotros perdonamos a nuestros deudores”] y 11, 12 [“el reino de los cielos padece fuerza”] para demostrar que la tierra influye en el cielo, y a 1 Corintios 13, 12 [“vemos ahora por espejo, en oscuridad”] para demostrar que todo lo que vemos es falso. Quizá contaminados por los monótonos imaginaron que todo hombre es dos hombres y que el verdadero es el otro, el que está en el cielo. También imaginaron que nuestros actos

⁶² OC I: 517: “El famoso texto [...] es para muchos una previsión del crucificado, en la hora de su muerte; para algunos [verbigracia, Hans Larsen Martensen], una refutación de la hermosura que el consenso vulgar atribuye a Cristo; para Runeberg, la puntual profecía no de un momento sino de todo el atroz porvenir, en el tiempo y en la eternidad, del Verbo hecho carne”. La pensée de Pascal: “Jésus sera en agonie jusqu’à la fin du monde; il ne faut pas dormir pendant ce temps-là” (Lafuma, 919) est longuement commentée par Bloy, notamment, au chapitre XVIII du *Salut par les Juifs*, ainsi qu’au chapitre XXIX du *Désespéré*. Mais c’est surtout la note rapportant le commentaire du dénommé Erfjord (“Anota que la crucifixión de Dios no ha cesado, porque lo acontecido una sola vez en el tiempo se repite sin tregua en la eternidad. Judas, ahora, sigue arrojando las monedas de plata...”) qui semble faire écho aux théories bloyennes de la contemporanéité et de l’actualité des souffrances de la croix.

⁶³ Voir *Le Désespéré*, in fine.

⁶⁴ OC I: 552: “El espejo y el óbolo eran emblemas de los nuevos cismáticos. La historia los conoce por muchos nombres (*especulares, abismales, cainitas*), pero de todos el más recibido es *histriones*...” Le miroir et l’obole sont aussi bien faits pour emblématiser le *Mendiant ingrat*. Quant à l’accusation de cainisme, on sait qu’il en fut l’objet (sur cette question, voir Husserr 2005) et que le héros du *Désespéré*, Marchenoir, se prénomme justement Caïn. Dans ses *Ultimes Dialogues avec Osvaldo Ferrari* (1988: 31), Borges montre qu’il a lu les textes de Bloy sur Caïn: “Léon Bloy le dit dans une très jolie phrase: lorsque Adam est expulsé du paradis, il ne ressemble plus à un feu mais à une braise qui s’éteint.”

proyectan un reflejo invertido, de suerte que si velamos, el otro duerme, si fornicamos, el otro es casto, si robamos, el otro es generoso. Muertos, nos uniremos a él y seremos él. (Algún eco de esas doctrinas perduró en Bloy).⁶⁵

Cette idée toute aurevillienne des infinis qui se touchent et de l'Enfer comme Paradis vu à l'envers dans un miroir, c'est l'idée qui sert de pierre de touche à toute l'exégèse bloyenne, comme l'a bien vu Borges dans "El espejo de los enigmas".⁶⁶ Empruntée à saint Paul, elle est effectivement un *leitmotiv* du *Journal*, dans lequel le commentateur en relève presque exhaustivement les occurrences: "No creo haberlas agotado: espero que algún especialista en Léon Bloy (yo no lo soy) las complete y las rectifique", écrit-il (*OC* II: 99). Or force est de constater qu'il en a laissé quelques unes de côté, tant dans l'œuvre du diariste que dans celle du romancier et de l'essayiste. Certes les cinq retenues dans le *Journal*, et plus encore celle de *L'Âme de Napoléon*, sont les plus expressives, mais quelques autres complètent la litanie. Le 17 mai 1899, par exemple, Bloy rappelle qu'il est "un de ces fous clairsemés pour qui le Saint Livre est un MIROIR, le miroir aux énigmes de saint Paul, miroir immense, infini où se précipitent leurs âmes, aussitôt qu'une Parole les éveille, pour y vérifier leur identité" (1999: I, 263), notation pourtant bien propre à séduire le défenseur de la Kabbale.⁶⁷ Mieux encore le 3 juin de la même année, dans une lettre à un ami (1999: I, 267):

Tu as remarqué, bien des fois, et tu as fait remarquer le Texte de saint Paul disant que nous voyons tout "dans un miroir", à l'envers par conséquent. Il faut aller à l'extrémité de cette parole nécessairement absolue, puisqu'elle est donnée par l'Esprit-Saint. *Donc nous voyons exactement l'INVERSE de ce qui est.* Quand nous croyons voir notre main droite, c'est notre main gauche que nous voyons, quand nous croyons recevoir nous donnons et quand nous croyons donner, nous recevons.

Même chose encore le 29 décembre 1907 (1999: II, 21): "Nous voyons tout à l'envers, dans un miroir, *per speculum*. Voici un voleur et un volé. N'est-ce pas ce

⁶⁵ Déjà dans "Tres versiones de Judas" (*OC* I: 515): "El orden inferior es un espejo del orden superior; las formas de la tierra corresponden a las formas del cielo; las manchas de la piel son un mapa de los incorruptibles constelaciones; Judas refleja de algún modo a Jesús".

⁶⁶ *Otras Inquisiciones* (*OC* II: 98): "De ahí a pensar que la historia del universo –y en ella nuestras vidas y el más tenue detalle de nuestras vidas– tiene un valor inconjeturable, simbólico, no hay un trecho infinito. Muchos deben haberlo recorrido; nadie, tan asombrosamente como Léon Bloy [...]. Que yo sepa, Bloy no imprimió a su conjetura una forma definitiva. A lo largo de su obra *fragmentaria*..." C'est nous qui soulignons, pour des raisons exposées plus loin. Où l'on voit en tout cas que pour Borges, cette théorie est restée fragmentaire, ce qui invite à se reposer la question de sa lecture du *Symbolisme de l'Apparition*, qui ne fut publié qu'en 1925.

⁶⁷ Auteur d'une "Défense de la Cabale", Borges écrit pourtant dans son article sur Bloy (*OC* II: 100): "Bloy (lo repito) no hizo otra cosa que aplicar a la Creación entera el método que los cabalistas judíos aplicaron a la Escritura".

dernier qu'il faudrait arrêter?" Ce qui est intéressant, pour Bloy, c'est le renversement herméneutique provoqué par cette idée, dont les conséquences morales ont pu expliquer les accusations d'hérésie que laissent transparaître "Los teólogos" lorsque la nouvelle fait allusion au retournement de la chasteté en luxure:⁶⁸ la relativité de notre perception de la Vérité. Ce qu'en retient Borges, en revanche, ce sont les possibilités esthétiques de cette même incertitude.

On le voit donc, le rapport à Bloy envisagé seulement à travers un personnage commun à leurs œuvres, permet de mesurer la réalité d'une relation à un auteur français de la fin du dix-neuvième siècle que Borges a toujours présentée comme capitale. De même pour Gourmont. La comparaison entre ces deux "décadents" invite d'ailleurs à approfondir encore la question: tout d'abord parce que se dessine une trame commune de l'un à l'autre, celle d'une certaine érudition et d'un genre, celui de la nouvelle fantastique, nourri d'idées religieuses et de concepts philosophiques. Ensuite parce que ces deux noms sont loin d'être les seuls que Borges mentionne de loin en loin: on peut citer aussi, outre Schwob, Villiers, Claudel... Mais finalement, le plus intéressant demeure l'ambivalence du rapport de Borges à la décadence, dont il sauve certains auteurs malgré leur appartenance à cette esthétique que bien souvent il dénigre: ce qu'il dit de Huysmans, incarnation même de cette "école", en est l'illustration parfaite. Il n'est jamais mentionné qu'en référence à *La-bas*, et l'adjectif qui l'accompagne est "poussiéreux".⁶⁹

Derrière l'attachement à tel ou tel auteur, c'est bien la question du style qu'il faudrait poser: du style de décadence et du style de Borges.

⁶⁸ Cela rappelle les pratiques de Vintras (Pierre-Eugène, 1807-1875, fondateur de l'Œuvre de la miséricorde, secte jugée hérétique par Rome; voir Bloy, 1999, I: 55-56), ou de son successeur, l'abbé Boullan, qui eut une grande influence sur Huysmans, et que Bloy a pu connaître par l'intermédiaire de l'abbé Tardif de Moidrey.

⁶⁹ C'est le cas notamment dans la correspondance à Maurice Abramowitz (*Pl.* II: 1064): "Mon coiffeur, homme versé immensément en Tauromachie, m'a prêté *La-bas* de Huysmans. Cette lecture jointe à l'atmosphère du départ me laisse l'âme poussiéreuse. Je me traîne dans les coins des crépuscules comme un vieux meuble."

BIBLIOGRAPHIE

- BLOY, Léon, 1927, *Celle qui pleure* [1908], Paris, Mercure de France.
- , 1964, *Le Désespéré* [1886], Jacques Petit (éd.), *Œuvres*, t. III, Paris, Mercure de France.
- , 1970, *Le Symbolisme de l'Apparition* [1925], Jacques Petit (éd.), *Œuvres*, t. X, Paris, Mercure de France.
- , 1983, *Le Salut par les Juifs* [1892], Jacques Petit (éd.), *Œuvres*, t. IX, Paris, Mercure de France.
- , 1999, *Journal* [1892-1917], éd. Pierre Glaudes, Paris, Laffont, 2 tomes.
- BORGES, Jorge Luis, 1988, *Ultimes dialogues avec Osvaldo Ferrari*, trad. Claude Couffon, Carouge, Éditions Zoé - La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube.
- , 1990, *Nouveaux Dialogues avec Osvaldo Ferrari*, trad. Claude Couffon, Carouge, Éditions Zoé - La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube.
- , 1992, *Borges en dialogue*, trad. René Pons, Carouge, Éditions Zoé - La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube.
- , OCAMPO, Silvina et BIOY CASARES, Adolfo, 1976, *Antología de la literatura fantástica* [1940], Buenos Aires, Sudamericana.
- BOYER, Anne, 2002, *Remy de Gourmont. L'écriture et ses masques*, Paris, Champion.
- GOURMONT, Remy de, 1912, *Promenades littéraires*, Paris, Mercure de France.
- , 2007, *Le Livre des masques*, Daniel Grojnowski (éd.), Paris, Éditions Manucius.
- , 2008, *La Culture des idées*, Charles Dantzig (éd.), Paris, Laffont, "Bouquins".
- HUSHERR, Cécile, 2005, "Conversion et subversion chez Léon Bloy: du rôle du caïnisme dans l'apologétique", *La Conversion. Expérience spirituelle, expérience littéraire*, Nicolas Brucker (dir.), Berne, Peter Lang.
- Magazine littéraire*, 1988, no 259.
- MILLERET, Jean de, 1967, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, Paris, Belfond.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, 1983, *Jorge Luis Borges. Biographie littéraire*, Paris, Gallimard.
- ROUX, Dominique de et MILLERET, Jean de, 1981, *Cahier de l'Herne: Borges*, Paris, L'Herne.

Borges, un “devoto” de Marcel Schwob

BRUNO FABRE

Université d'Angers

CERIEC

Traducción de Mariano García

*En todas partes del mundo hay devotos de Marcel Schwob
que constituyen pequeñas sociedades secretas.*

Jorge Luis Borges, Prólogo de *Vidas imaginarias*

Marcel Schwob es presentado ya como un “Borges francés”, ya como uno de los maestros del escritor argentino, en razón de la influencia que *Vidas imaginarias* (1896) tuvo sobre las ficciones recogidas en *Historia universal de la infamia* (1935). Numerosas reediciones recientes de *Vidas imaginarias* insisten en su paratexto acerca de esta doble relación, especular y genealógica, sin duda con el fin de acrecentar la notoriedad de Schwob, todavía desconocido en Francia a pesar de su actual renacimiento.¹

Las bibliotecas y la erudición, el tema del doble y de los marginales, el arte del relato breve, de la reescritura y de la ficción biográfica, acercan en efecto a Schwob y Borges. Otros parentescos menos conocidos tejen lazos entre estos dos autores: su precocidad literaria, a partir de la edad de seis o siete años (Schwob publica la reseña de una novela de Verne a la edad de once años y Borges una traducción de “The Happy Prince” de Wilde a los nueve años), su conocimiento del inglés desde la primera infancia gracias al entorno familiar (la abuela paterna de Borges, Fanny Haslam, y la institutriz de Schwob, que le ofreció su primer libro, eran británicas); su atracción por la literatura en lengua inglesa; los viajes siguiendo el rastro de sus maestros (Schwob llega a Samoa donde está enterrado Stevenson, Borges hace su peregrinaje a Nueva Inglaterra, a los lugares frecuentados por Hawthorne, Emer-

¹ Desde hace una década, se publicaron una biografía por Sylvain Goudemare, un número especial de la revista *Europe* (mayo de 2006), un catálogo de exposición (*Marcel Schwob, L'homme au masque d'or*, Gallimard, 2006), un coloquio en Cerisy-la-Salle (*Retours à Marcel Schwob*, PUR, 2007), varias reediciones de la obra y una revista en línea (*Spicilège - Cahiers Marcel Schwob*) publicada por la Société Marcel Schwob (<http://www.marcel-schwob.org/>).

son, Melville, y a Gran Bretaña, en busca de los recuerdos literarios de Johnson, De Quincey, James, Bennett, de los poetas románticos y de Stevenson); su manera parecida de manipular las literaturas, de acercar textos de culturas diferentes; sus escritores preferidos (Dante, Shakespeare, Poe, Twain, De Quincey, Wilde, Whitman, Verlaine) y sus mayores deleites literarios (*Las Mil y una Noches* y Stevenson).

Roger Caillois subrayó la influencia del cuento más conocido de Schwob, “El rey de la máscara de oro”, en “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”. Otros dos relatos de Borges recogidos en *El libro de arena* (1975) manifiestan igualmente, a mi parecer, recuerdos de la obra del escritor francés.

“El espejo y la máscara”, cuento que remite al imaginario simbolista por su estructura formal y por su título, presenta diversas imágenes que encontramos también en “El rey de la máscara de oro”: la lepra, el deseo de contemplar el rostro del rey, la máscara de oro, la pérdida de la vista (la del poeta, en Borges, provocada por el descubrimiento de la palabra única; la del rey, en Schwob, por automutilación provocada por el descubrimiento de sus orígenes), el acceso a un conocimiento superior y la expiación que de ello resulta, la mendicidad final del rey. Varias décadas después de la escritura de “Hákim de Merv”, el destino y el atributo principal del “Rey de la máscara de oro” resurgen en este cuento inspirado sólo en parte por las leyendas escandinavas.

En “Ulrica”, Borges refiere un encuentro imaginario entre el narrador y una joven mujer, acercándolos a la pareja formada por De Quincey y Ann. El comienzo del *Libro de Monelle* propone una situación equivalente: el narrador conoce a Monelle y la compara con la mísera joven que el autor de las *Confesiones de un opiófago inglés* perdió y buscó en vano por las calles de Londres. En Borges, ciertamente, el marco espacio-temporal está determinado, la joven mujer descrita no es una prostituta y los nombres y nacionalidades de los personajes son revelados, lo cual no ocurre en el caso de Schwob. No obstante, las profecías plenas de misterio de Ulrica tienen el tono de las “palabras de Monelle”, la ignorancia del patronímico de la heroína recuerda a aquella “que no tiene nombre” (*El libro de Monelle*), y el anuncio de su propia muerte así como la atmósfera onírica son comunes a ambos textos. El relato de Borges multiplica las referencias literarias: Javier y Ulrica, De Quincey y Ann, Sigurd y Brynhild. Podríamos agregar los nombres de Schwob y de Monelle.

A diferencia de muchos otros escritores franceses (Flaubert, Bloy, Valéry...), el nombre de Schwob jamás fue mencionado en las ficciones de Borges y muy raramente en su obra crítica. La ausencia de *inquisición* es compensada con dos prefacios, uno a *La cruzada de los niños* (1949), en una edición ilustrada por su hermana Norah, y otro a *Vidas imaginarias* (1988), que se presenta como una biografía sintética. En este prefacio, Borges señala el libro de Schwob como una de las numerosas fuentes de *Historia universal de la infamia*.² En realidad, *Vidas imaginarias* no constituye solo

²“Hacia 1935 escribí un libro candoroso que se llamaba *Historia universal de la infamia*. Una de sus muchas fuentes, no señalada aún por la crítica, fue este libro de Schwob” (Borges, 1996: 486).

una fuente de inspiración (de carácter informativo) sino un modelo, a la vez genérico y narrativo. En *An Autobiographical Essay* (1970) Borges ya había evocado la relación intertextual entre las dos colecciones procurando distanciarse de su predecesor. Según él, Schwob habría reinventado la vida de seres oscuros reemplazando las lagunas de sus existencias en tanto que él mismo habría propuesto otra versión de la vida de individuos más conocidos. Llamando la atención sobre el tema de la notoriedad de sus personajes, Borges mantiene el silencio acerca de uno de los parentescos fundamentales entre estos dos escritores, a saber, el trabajo de reescritura que está en el corazón de sus desempeños artísticos, en particular en su colección de biografías ficcionales.

Numerosos comentaristas ya han sugerido acercamientos entre estas dos series de vidas breves, sobre todo la elección de ciertos protagonistas comunes (piratas y asesinos), en ruptura con la tradición de hombres ilustres, la evocación de detalles circunstanciales, la ausencia de una perspectiva edificante, el rechazo al realismo y a la narración psicológica. Yo agregaría que estas biografías mezcladas con ficción, donde domina la escritura en palimpsesto, tienen también en común la apropiación de los mismos modelos literarios (Defoe, De Quincey, Stevenson) y la explotación de fuentes muy a menudo en inglés: la lista de fuentes que ofrece Borges como anexo da testimonio de ello y los modelos e hipotextos de *Vidas imaginarias* están principalmente constituidos por obras o traducciones de lengua inglesa, aun cuando se trate de las vidas de pintores de Vasari y de la poesía de Angiolieri.³ Sin embargo, los juegos de reescritura son mucho más diversos y complejos en Schwob, que propone toda una gama de procedimientos para reinventar la existencia de sus protagonistas, en tanto que Borges utiliza sobre todo una fuente principal, de naturaleza documental, a veces amalgamada a una obra artística, literaria o cinematográfica.

Historia universal de la infamia se presenta como una obra heterogénea en tanto que *Vidas imaginarias* muestra una fuerte unidad que rompe con la diversidad de las colecciones anteriores del autor (como *El libro de Monelle*). Las diferencias mayores atañen sobre todo al *paratexto* de ambos libros, siendo la aparición de intertítulos en la colección de Borges lo más visible. El prefacio de Schwob se presenta como un manifiesto sobre el arte de la biografía, mientras que los dos prólogos de Borges, donde el autor pretende minimizar la calidad y el interés de sus textos, no tienen ni el mismo estatuto ni el mismo alcance. El título de las colecciones anuncia además dos proyectos aparentemente opuestos: con sus *Vidas*, Schwob pone el acento en la narración circunstanciada de lo vivido por una serie de individuos, en tanto que Borges promete una *Historia universal*, es decir un fresco totalizador en el cual la indivi-

³ El hilo conductor de mi tesis fue evidenciar la importancia del libro inglés en la creación de las *Vidas imaginarias*. Véase Bruno Fabre, *Récriture et création dans Vies imaginaires de Marcel Schwob*, Universidad de Paris IV-Sorbonne, 2007, publicado con el título *L'Art de la biographie dans Vies imaginaires de Marcel Schwob*, en las ediciones Honoré Champion, París, 2010.

dualidad cuenta menos. Sin embargo, no es cierto: la voluntad de Borges de pintar una serie ilimitada se manifiesta mediante una reducción de lo infinito a ciertos casos particulares.⁴ Entre las innovaciones de Borges, se destaca también la enunciación en primera persona más frecuente (limitada a la vida de “MM. Burke y Hare” en Schwob), la referencia al título en el relato inaugural, las alusiones a la cultura hispanoamericana y al cine, la ausencia de cronología de las biografías. Finalmente, el período que cubren estas dos colecciones es diferente: Schwob da mucha más importancia a la Antigüedad y a la Edad Media, sobre todo al siglo XV del que es especialista, que al período moderno, mientras que Borges privilegia a los infames del siglo XIX. Sólo “MM. Burke y Hare”, última vida imaginaria, pertenece a este período, como si Borges prosiguiera la obra comenzada por Schwob.

Más allá del elenco de estas vidas, impostores, malhechores y criminales (a los cuales tampoco puede reducirse a los protagonistas de *Vidas imaginarias* entre los que figuran también marginales inofensivos), el interés por el nombre parece constituir un elemento común crucial en el imaginario de ambos escritores. La colección de Schwob muestra tanto una incompletud del nombre del protagonista, como una multiplicidad, signos de una crisis onomástica: en los dos casos, la desposesión o la proliferación patronímica traduce una dificultad del protagonista para adherir a su nombre y poner a prueba su identidad personal. La transformación patronímica aparece menos disfórica en Borges pues sus infames personajes tienen interés en ocultar voluntariamente su identidad. La pérdida del nombre es en efecto actualizada por los cambios de estado civil a los cuales los malhechores recurren a fin de disimular o enmascarar su impostura. Ciertos seudónimos no carecen de humor, como en “La viuda Ching”, donde la heroína es revestida con un nombre antifrástico, cómico en tanto que vacío de sentido: ella se convierte en “Brillo de la Verdadera Instrucción” (1935: 50) cuando se especializa en el contrabando de opio. Una cierta opacidad del nombre aparece no obstante en los relatos de Borges, ya sea porque el autor oculta el verdadero nombre del protagonista (Lazarus Morell se llama en realidad John A. Morell), ya sea que prefiera destacar el nombre auténtico en detrimento del seudónimo más conocido (Bill Harrigan/Billy the Kid), ya sea que multiplique los nombres falsos (Monk Eastman no es sino un seudónimo entre otros: “Estas fintas graduales (penosas como un juego de caretas que no se sabe bien cuál es cuál) omiten su nombre verdadero”, 1935: 56), ya sea que cree una confusión del nombre en razón de su parecido con el de otro personaje (la proximidad formal de Kira Kot-suké no Suké con Kuranosuké propicia la confusión para un occidental). En “Hákim de Merv”, el protagonista es apodado el Profeta Velado pero Borges introduce una vacilación entre el Velado y el Enmascarado: poseedor de un topónimo a guisa de

⁴ Véase así lo que expresa al final del texto titulado “Historia de la eternidad”: “El propósito de dar interés dramático a esta biografía de la eternidad, me ha obligado a ciertas deformaciones: verbigracia, a resumir en cinco o seis nombres una gestación secular.”

patronímico, Hákim permanece misterioso y sin nombre estable, a imagen del dios de su cosmogonía herética: “Esa divinidad carece majestuosamente de origen, así como de nombre y de cara” (1935: 90). Esta divinidad presenta plenamente las características del protagonista schwobiano, de nombre ausente o múltiple, origen incierto o desconocido, de rostro misterioso o cuerpo inhallable. En Borges, el patronímico del héroe no es menos opaco pero el infame gana al perder su nombre auténtico. El fenómeno de despersonalización afecta sobre todo a Bill Harrigan: “fue el hombre más temido (y quizá más nadie y más solo) de esa frontera” (1935: 71). Sin embargo, es bajo su nombre legendario que permanece en la memoria. En Borges, el anónimo es más a menudo víctima de los infames (esclavos negros engañados por Morell, pescadores costeros arruinados por la Viuda Ching, mexicanos asesinados por Bill Harrigan) o bien un hombre de honor como “el hombre de Satsuma”, jamás nombrado. El digno Takumi no Kami, por su parte, pierde literalmente su nombre al conocer un destino digno del de Eróstrato: “su nombre [fue] vinculado a la execración” (1935: 76). En contrapartida, no hay *damnatio nominis* para el infame Kotsuké no Suké, cuyo nombre aparece en múltiples conmemoraciones evocadas al comienzo de su vida. Kotsuké no Suké es un anti-Eróstrato. La inversión de los valores que subyace en *Historia universal de la infamia* conduce a poner de relieve el nombre de los personajes más viles en detrimento de los hombres de bien.

En apariencia las últimas vidas de la colección de Schwob ofrecen más parentescos con las de Borges: el extracto del reglamento de los piratas en “La Viuda Ching” recuerda al que es citado en “Walter Kennedy”; la exposición pública del cadáver de Billy the Kid aparece como un eco del fin de la vida de su homónimo, “El Capitán Kid”. Menos manifiesta que en *Historia universal de la infamia*, la dimensión humorística e irónica de ciertas *Vidas imaginarias* es ya sensible sobre todo en las vidas de piratas. El anticlericalismo de Schwob en “Walter Kennedy” prefigura la ironía de Borges sobre la religión en “Lazarus Morell” y la crítica a los jesuitas en “Tom Castro”. Este último relato, que recuerda al mismo tiempo a “The Purloined Letter” (“La carta robada”) de Poe y a *Dr Jekyll y Mr Hyde*, no deja de remitir a la última vida escrita por Schwob, que también pone en escena un dúo de malhechores. Borges establece una relación entre la escena de reconocimiento de Castro por parte de lady Tichborne con “una tradición de las tragedias clásicas” (1935: 37), exactamente como lo hace Schwob con Burke y Hare, llevados “hors des normes et règles d’une tragédie où il y avait toujours un récit et un confident”. Ambos textos ofrecen igualmente una puesta en abismo del arte del que cuenta: los asesinos de Schwob ponen en práctica su estética de la elipsis narrativa al reducir al silencio a sus víctimas, mientras que Castro se vuelve creador a la manera de Borges, que juega con las variaciones del relato de su propia vida.⁵ Sin duda no es fortuito que

⁵ La noción de variante del relato (en el sentido en que otras versiones de estas vidas eran posibles) aparece en la cláusula de “Lazarus Morell”, de “Tom Castro” y de “La Viuda Ching”.

“MM. Burke y Hare”, donde prima la evocación de un *método* criminal y de un arte poética, sea el primer texto de Schwob publicado por Borges en la *Revista multicolor de los sábados*.⁶

La comparación entre estos dos libros choca con su gran diversidad intrínseca respectiva: no menos que para los relatos de Borges, tampoco existe un *patrón* único de las *Vidas imaginarias*, existencias elaboradas de una manera en cada caso original, lo que vuelve no pertinente cualquier generalización. Entre los numerosos puntos de contacto entre estas colecciones, dejaré de lado los aspectos de la reescritura, de la ficción y de la implicación del narrador⁷ con el objeto de examinar cómo Borges se apropió de ciertos aspectos de la poética de la biografía schwobiana: la inversión de la perspectiva jerárquica entre personajes mayores y menores, el tratamiento de la historia y la composición de esas vidas.

En su prefacio a *Vidas imaginarias*, Schwob declara que “l’art du biographe serait de donner autant de prix à la vie d’un pauvre acteur qu’à la vie de Shakespeare”, proyecto puesto en ejecución en “Gabriel Spenser”. Los protagonistas del libro son sistemáticamente preferidos a una figura más ilustre de su tiempo o de su ámbito (Stede Bonnet antes que el gran Teach, Nicolás Loyseleur antes que Juana de Arco), siendo evocada esta última a menudo en forma sesgada (Cicerón en “Clodia”, Dante en “Cecco Angiolieri”) o mencionada discretamente (san Francisco en “Frate Dolcino”) o implícitamente (Sócrates en “Crates”) en el texto. Borges retoma este dispositivo al presentar la soledad de Billy Harrigan como contrapunto para el “numeroso lecho de Brigham Young” (1935: 67) y al expresar su admiración por Lazarus Morell –cabeza de una organización más impresionante y menos “vulgar” (1935: 23) que aquella de Al Capone– tanto como por Eastman, cuyo físico “monumental” (1935: 57) es opuesto al “epiceno y fofo Capone” (1935: 57). Borges adapta esta práctica introduciendo “La viuda Ching” a través de la microbiografía de una mujer pirata más célebre (Mary Read) y mencionando los nombres de la famosa pareja de filibusteros que formaron Ann Bonney y John Rackam. Asimismo sugiere la relatividad del renombre de los grandes hombres al interesarse más en destinos marcados por la infamia, condenados al fracaso frente a figuras de poder, de la justicia o de hombres de honor. No menos que Schwob intenta Borges rehabilitar a los “menores”. Allí donde el primero crea una suerte de internacional de desclasados de la memoria colectiva, el segundo acumula maleantes inscribiéndose en la línea de la biografía criminal inglesa del siglo XVIII, ilustrada sobre todo por Defoe, que se permitió relativizar la virtud de altos dignatarios creando una suerte de equivalencia entre malhechores y poderosos.

⁶ Entre 1933-1934, Borges publica cinco de las veintidós *Vidas imaginarias* en esta revista del periódico *Crítica*, antes de escribir los siete relatos que conforman la primera sección de *Historia universal de la infamia*.

⁷ Véase Annick Louis (1997: 131-141).

La preeminencia de lo oscuro sobre lo ilustre engendra una inversión entre papeles protagónicos y figurantes de la Historia: para Schwob, Eróstrato vale tanto como Alejandro y la vida de Clodia es más interesante de contar que la de César o Pompeyo; Borges, por su parte, arriesga un paralelo incoherente entre Tom Castro y el emperador de Alemania para explicitar el método del impostor. En *Historia universal de la infamia*, la relatividad del criminal y del gran hombre desemboca en una acumulación de acontecimientos donde lo accesorio y lo contingente van junto a lo notable y lo célebre. El íncipit de “Lazarus Morell” presenta las consecuencias de la trata de negros enumerando un diluvio de acontecimientos no jerarquizados donde sobrenadan figuras célebres (Abraham Lincoln, Toussaint Louverture) y acontecimientos mayores (los quinientos mil muertos de la guerra de Secesión), al lado de individuos oscuros (el pintor uruguayo don Pedro Figari), anónimos (“la señorita de Tal”) y ficticios (el negro asesinado por Martín Fierro). Junto con la crítica de la causalidad se conjuga una nivelación de hechos históricos y una equivalencia entre grandes hombres (Las Casas, Carlos V) y el más temible de los criminales (Morell). Allí donde lo particular cobra ventaja, el acontecimiento histórico pierde todo valor y toda primacía: “muchos bailecitos del Bowery eran más bravos que la guerra europea” (1935: 62), escribe Borges en “Monk Eastman”. Reducida a una sucesión de anécdotas particulares o relegada a un plano secundario del relato, cuando no suprimida completamente, la Historia es ficcionalizada y deja lugar a la narración de lo íntimo, de lo ínfimo y de lo infame.

La biografía schwobiana se caracteriza ante todo por la brevedad, la incompletud y la discontinuidad, la concentración de la temporalidad que reduce cada vida a algunos momentos fuertes, yuxtapuestos en una trama agujereada por elipsis narrativas. Los relatos de Borges ilustran este aspecto de la poética schwobiana al acentuar “la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas”, como si en efecto estos relatos constituyeran “ejercicios de prosa narrativa” a la manera de Schwob (1935: 7).

La existencia de Lazarus Morell comienza verdaderamente con “La catástrofe”, penúltimo intertítulo del texto. Previamente, la exposición de su método prevalece sobre la evocación del hombre. Esta vida concentrada al final del texto que no relata sino los últimos meses del protagonista, desde el comienzo de 1834 hasta el 2 de enero de 1835, fecha de su muerte, toma como modelo las biografías que conceden mayor importancia a los últimos momentos de una existencia, al estilo de *The Last Days of Immanuel Kant*, de De Quincey. Este libro, significativamente traducido por Schwob, influenció su propia poética de la vida imaginaria, tanto en el nivel de la primacía del detalle insignificante como en el de la composición del relato, que desarrolla particularmente la última escena de la existencia del protagonista (Empédocles, Eróstrato, Séptima, Lucrecio, Sufrah). “La viuda Ching” casi no ofrece información sobre la existencia de la heroína, reducida a tres biografemas (su elección por parte de los

piratas, su lucha contra el emperador, su rendición). El lector no puede conocer nada de su vida antes de su viudez, y sobre su “lenta vejez” (1935: 50) no se informa nada. En contrapartida, Borges cita largamente el reglamento de los piratas que ella instauro y el edicto del Emperador. Resulta de ello una primacía del verbo sobre el acontecimiento, del estilo sobre la acción, lo que no deja de recordar cierta tendencia de Schwob a incluir discursos en la narración. Así, en “Séptima”, el conjuro ocupa la mayor parte del texto, reducido en sí mismo al relato de dos noches consecutivas, sin referencia a las etapas tradicionales de una biografía. “Bill Harrigan” es igualmente una vida resumida a dos momentos fuertes, la noche de 1873 en la que se impone como Billy the Kid y la noche de 1880 en la que muere. Esta importancia concedida a la noche recuerda a *Vidas imaginarias* en la medida en que los acontecimientos nocturnos se corresponden siempre con un biografema esencial de la existencia de los protagonistas de Schwob. “Kotsuké no Suké” se limita asimismo a dos momentos de la existencia del infame. Como en “Séptima” y “Sufrah”, este texto no es una biografía propiamente dicha. Por un lado, el relato cubre una duración total de “casi dos años”, entre “la desvanecida primavera de 1702”, fecha de la *villégiature* (veraneo) del protagonista en casa del señor de la Torre de Ako y “una de las noches atroces del invierno de 1703” (1935: 74, 77 y 80), fecha de la toma de su palacio y de su muerte. En el caso de este relato, Borges indica haber contado la aventura de un grupo más bien que la existencia de un individuo: “Éste es el final de la historia de los cuarenta y siete hombres leales” (1935: 81), lo que rompe con el proyecto de Schwob de no tomar en cuenta más que individuos únicos.

La pertenencia de ciertas ficciones de *Historia universal de la infamia* a la narración biográfica es pues problemática en más de la mitad de los casos, en tanto que las infracciones a las normas del relato de vida están más limitadas en *Vidas imaginarias*. Biografías hechas de restos y fragmentos, los textos de Schwob y de Borges conceden una gran importancia a los silencios del relato o disponen rupturas narrativas que amenazan con dislocar el texto. Schwob remedia este riesgo de dispersión confiriendo a estos textos el rigor de las formas cerradas, a menudo reforzadas por simetrías y por diversos procedimientos que apuntan a limitar el carácter centrífugo de la narración. Borges recurre también a estructuras especulares, repeticiones y paralelos, a fin de reforzar la cohesión de sus relatos: las ideas de genio de Bogle en “Tom Castro”, la imagen del gato en “Monk Eastman”, las alusiones a los mexicanos en “Bill Harrigan”, la cicatriz y el espejo, así como el discurso directo del hombre de Satsuma en “Kotsuké no Suké”, sólo por dar algunos ejemplos. Pero parece que el hecho de retomar los procedimientos schwobianos va acompañado de un aumento ostentoso que lo confina en la parodia. La referencia explícita a la “simetría poética” en la cláusula de “Lazarus Morell” y a las “imágenes discontinuas” (1935: 68) en “Bill Harrigan” traduce un distanciamiento del modelo literario (Schwob) o cinematográfico (von Sternberg) no desprovisto de humor.

En su “Prólogo de prólogos” (1975: 12), Borges escribe que “fuera de la sangre y del lenguaje, que asimismo son tradiciones, Francia influyó sobre nosotros más que ninguna otra nación”. Entre los escritores franceses que han *marcado* a Borges, Marcel Schwob tiene un peso particular por haber ejercido un papel mayor en los comienzos de su carrera como cuentista. De todos los epígonos de Schwob en el siglo XX (Wilcock, Tabucchi, Bolaño), Borges es el que menos se apartó de su modelo, creando un puñado de relatos directamente inspirados por la poética schwobiana de la biografía. En el plano formal, no obstante, los intertítulos que fragmentan el relato, el enmudecimiento de los biografemas, la cita de documentos alogenos no integrados en la trama del relato, la implicación del autor pero también del lector en la narración, la distancia irónica y el espíritu paródico del autor, así como los procedimientos prestados del cine, diferencian claramente la colección de Borges de la de Schwob. En la biblioteca de Babel, no cabe duda de que estos dos autores se encuentran en el mismo hexágono, por haber admirado a los mismos escritores, compartido el gusto por el hampa, exaltado a los marginales, y por haber desviado textos en biografías deliberadamente ficcionales, eruditas y lúdicas.

BIBLIOGRAFÍA

BORGES, Jorge Luis, 1935, *Historia universal de la infamia*, Buenos Aires, Tor.

—, 1975, *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero.

FABRE, Bruno, 2010, *L'Art de la biographie dans Vies imaginaires de Marcel Schwob*, París, Champion.

LOUIS, Annick, 1997, *Jorge Luis Borges: œuvre et manœuvres*, París, L'Harmattan.

Schwob y Borges, entre la biografía y el plagio

MARIANO GARCÍA

Universidad Católica Argentina

CONICET

Se sabe que la obra narrativa de Borges comienza con una reflexión característica sobre la forma biográfica, *Evaristo Carriego* (1930), poeta considerado menor y sentimental pero que a Borges le sirve de excusa para ejercitarse en la descripción de una atmósfera, así como en sus acostumbradas digresiones, para terminar rescatando a Carriego como emblema de la poesía popular argentina. En palabras de Daniel Madelénat, que estudió el tema de la biografía en Borges y a quien seguimos en nuestras primeras consideraciones, *Evaristo Carriego* surge como “el apogeo de una escritura que acompaña y parodia el avance y el retroceso de la moda biográfica de entreguerras” y que según Jean-Pierre Bernès, Borges compone al precio de diversas infracciones y anomalías (Madelénat, 2006: 359). Otro tanto podría decirse de sus primeras “ficciones”, aquellas de *Historia universal de la infamia* (1935), donde retoma el procedimiento de Marcel Schwob, que consiste en imaginar un momento significativo en la vida poco documentada de algunos hombres reales, para describir por su parte a ciertos delincuentes en la línea de las muy numerosas biografías de criminales que brindó Inglaterra en el siglo XVIII, a las que sin embargo Borges desrealiza con una bibliografía adulterada al incluir la inexistente *Die Vernichtung der Rose*. Borges, además, reelabora el programa de Schwob: para este se trata de rescatar aquello que la historia deja de lado y que solo el arte puede poner de relieve, es decir el individuo, ya que el arte, opuesto a las ideas generales, no describe más que lo individual y único. Borges, en cambio, concederá a lo individual el nombre de Historia: “son los rasgos individuales y los rasgos circunstanciales los que constituyen para él un material histórico” (Louis, 1997: 140). Lo que en Schwob es una reivindicación artística de lo que la Historia deja de lado, en Borges se constituye en la materia misma de la Historia.

Más allá de los textos si se quiere juveniles de *HUI*, aunque ya de un notable control expresivo frente a los “excesos barrocos” de los tres libros de ensayos que condenó al purgatorio de la no reedición, toda la obra de Borges aparece cruzada

por este subgénero de la Historia. Los artículos publicados en la *Revista Multicolor* del diario *Crítica*, así como la sección de “biografías sintéticas” para la revista *El Hogar*, mantuvieron a Borges casi desde sus inicios vinculado con la forma biográfica y le sirvieron de plataforma para lo que él mismo consideró el verdadero comienzo de su carrera como cuentista (Borges, 1970: 101).

Más tarde, en su período de esplendor, integró a sus textos “biografías” críticas como la de Pierre Menard o la de Nathaniel Hawthorne, pues como reconoce Madelénat, la “biografía sintética” es un marco flexible que no implica el esfuerzo documental de una biografía convencional, lo que posibilita que en Borges sean biografiadas figuras míticas como Judas (“Tres versiones de Judas”), Homero y el Judío errante (“El inmortal”); personajes literarios como los de *Martín Fierro* (“El fin”, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”); o fabricaciones específicamente borgeanas como Pedro Damián en “La otra muerte”, “que ilustra las especulaciones del teólogo medieval Piero Damiani sobre el tiempo y las incertidumbres de la investigación biográfica” (Madelénat, 2006: 360-1).

Por muy singulares que parezcan, las biografías históricas o imaginarias de Borges se inscriben en una tradición canónica: las vidas breves serializadas y compiladas en antologías; noticias o prefacios que amontonan biografemas curiosos a la manera de John Aubrey, o que se limitan a una narración sobria, incluso a un simple retrato; folletos críticos —como los *Lundis* de Sainte-Beuve—, biografías segundas o metabiografías que resumen, comentan y evalúan otras “vidas” más desarrolladas. Asimismo participan de las “pulsiones heréticas que agitan los márgenes del género” (Madelénat, 2006: 361), pues es en parte desde los márgenes donde se despliega la reflexión sobre el género.

La biografía imaginaria, que se emancipa en el siglo XIX de su carácter de falsificación destinada a verosimilizar la novela, accede a su autoconciencia con las *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob hasta degenerar en productos donde la verdad va de la mano de la ficción por razones jurídicas (prevenir demandas) o mercantiles, pero Borges, a pesar del barroquismo de que se acusa, resignifica el género llevándolo hacia una interrogación muy característica sobre el destino individual. Los investigadores o detectives que Borges suele poner en escena manifiestan su trayectoria epistemológica cuando elaboran una biografía, ya que se enfrentan a una infinidad de hechos cuya disparidad los desconcierta: tradiciones, recuerdos, documentos oscuros o contradictorios. A la complicidad de los hechos filtrados por tantos signos y discursos deberá corresponder la complejidad del texto biográfico: al enigma del mundo corresponde el enigma textual. Esta equiparación entre mundo y texto dada por la biografía ya se encuentra en un autor, para variar escocés, que a Borges no pasó inadvertido.¹ En su ensayo “Biography” (1831), Thomas

¹ La idea de reseñar un libro y un autor inexistentes a la manera del *Sartor resartus* es aplicada y sintetizada por Borges en “El acercamiento a Almotásim” pero volverá a ella en otras ocasiones, notablemente en “Pierre Menard,

Carlyle argumenta que incluso en las mayores obras de arte el interés del receptor es fuertemente, o incluso exclusivamente, de índole biográfica, y esto vale según él para todo lo que llamamos literatura, aunque también la historia obtiene su fuerza de este género. El recelo de Carlyle hacia la ficción, además de verse alimentado por su escaso talento como novelista, provenía del hecho de que, por inmensa que fuera la ficción (asociada por su educación calvinista a la mentira), no podría competir jamás con el menor *hecho* histórico: “qué incalculable fuerza reside para nosotros en esta consideración: lo que ahora represento en mi mente ocurrió de verdad” (1987: xii). Entre la ironía enciclopédica de un Carlyle que bebe en la fuente del Romanticismo alemán concentrada en Jean-Paul Richter y el registro diverso y poético de Marcel Schwob se metamorfosea de un extremo al otro del siglo XIX el género biográfico, dejando abiertas sus puertas a la reflexión que suscita su naturaleza genérica, problemático híbrido entre historia y literatura que puede hacer tambalear las categorías de verdad y ficción.

Hoy se sabe gracias al propio Borges, aunque en las tardías aclaraciones de su “ensayo autobiográfico” (Borges, 1999: 70),² que muchos aspectos novedosos en la presentación de sus “biografías” de criminales en *HUI* se basaron en las *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob, que al igual que los relatos de Borges aparecieron primero como serie en el periódico *Le journal* de Fernand Xau del 29 de julio de 1894 al 18 de abril de 1896, sin el orden cronológico que le daría el autor para su publicación en libro en la editorial Charpentier en 1896. Resulta bastante curiosa la omisión que hace Borges del nombre de Schwob en los dos prólogos a *HUI* (1935 y 1954), aunque no menos curiosa que el tardío reconocimiento de este hipotexto fundamental, que permite pensar en una apuesta estética e ideológica por lo marginal, que el joven Borges habría asimilado como parte de su propio proyecto vanguardista y renovador.

A simple vista hay una vaga afinidad de personalidades; en virtud de los conocidos dictámenes peyorativos de Borges contra grandes nombres de la literatura francesa, o contra la literatura francesa en general, se destaca su simpatía o al menos su respeto por Schwob, “que representa en parte a la figura mítica del creador semirrecluido, apasionado por los dialectos y vidas de otro tiempo, artífice de la bre-

autor del *Quijote*”. Carlyle fue una presencia permanente en el “panteón” borgeano, como lo atestiguan las numerosas alusiones a él en el diario de Bioy Casares, *Borges*, así como el prólogo a *El jardín de senderos que se bifurcan* o la primera frase de “Sobre el ‘Vathek’ de William Beckford”: “Wilde atribuye la siguiente broma a Carlyle: una biografía de Miguel Ángel que omitiera toda mención de las obras de Miguel Ángel” (OC: 729). Curiosamente esta supuesta broma es la que pone en práctica constantemente John Aubrey, que aborda a Shakespeare o a Erasmo sin detenerse en sus obras.

² El *Ensayo autobiográfico* apareció por primera vez junto con la traducción al inglés de *El Aleph* en 1970, y su versión en castellano, con el título de “Memorias”, fue publicada en *La Opinión* el 17 de septiembre de 1974. En 1978, Emir Rodríguez Monegal reprodujo varios fragmentos en su *Borges, una biografía literaria* (primera edición en castellano: 1987) y por último la editorial El Ateneo lo publicó completo en una edición de 1999, en la que nos basamos.

vedad y del detalle significativo y, sobre todas las cosas, lector infatigable” (García, 1997: 87-8). No es un detalle menor que Schwob haya basado su peculiar registro biográfico y parte de su concepción de la literatura en autores ingleses, escapando así al microclima de cenáculos y movimientos en el que Borges encontraba uno de los principales defectos de esta literatura y que fuera parodiado oportunamente por André Gide en su todavía juvenil *Paludes* (1895).

Las *Vidas imaginarias* de Schwob son una apuesta estética que sigue los pasos de John Aubrey y Daniel Defoe en cuanto al uso del detalle circunstancial, elemento sobre el que Borges teorizará en “El escritor argentino y la tradición”.³ Para Schwob, que en esto sigue a Aubrey, es mucho más importante consignar algún defecto físico o determinada manía en sus personajes que todos aquellos aspectos de “público conocimiento”, si bien es asimismo notable en su procedimiento el hecho de tomar para sus biografías personajes relativamente oscuros de la historia, sobre los que existe poca o ninguna documentación. La presentación que hace Schwob de lo marginal es por lo tanto doble: personajes al margen de la Historia –Cecco Angiolieri eclipsado por Dante, Nicolás Loyseleur frente a Juana de Arco, el Mayor Stede Bonnet frente al pirata Barba Negra (De Meyer, 2007: 188)– y personajes al margen de la ley –cualquiera de los pintorescos criminales que pueblan sus páginas, desde la oscura Séptima, cuyo relato compone Schwob a partir de una fábula de defixión romana, hasta los singulares Burke y Hare, tomados de un texto de George Mac Gregor de 1884 así como *Del asesinato considerado como una de las bellas artes* de Thomas De Quincey, y alabado por Borges como lo mejor de la colección de Schwob. En ambos casos se trata de una marginalidad original, de tendencias narrativas más que documentales, como las que proclama De Quincey, y cuyo tono más acabado lo da el texto schwobiano sobre Eróstrato. Son pues criminales carismáticos, vanguardistas *ante litteram* que pretenden hacer de su vida una obra o que en todo caso elevan sus vidas oscuras a un nivel de creatividad que en cierto modo las redime estéticamente.

Schwob organiza el macrotexto en una cronología lineal y mantiene además cierta unidad de lugar al recurrir sobre todo a personajes de la cultura occidental agrupables en conjuntos: el mundo griego de Empédocles, Eróstrato y Crates, el mundo latino de Séptima, Lucrecio, Clodia y Petronio, la Edad Media italiana de Frate Dolcino, Cecco Angiolieri y Paolo Uccello, la Edad Media francesa de Nicolas Loyseleur, Katherine la encajera, Alain le Gentil, el renacimiento inglés de Gabriel Spenser y Cyril Tourneur, y por último, el grupo de piratas ingleses representado

³ El método de Aubrey no surge empero de una meditada ponderación sobre el género como de su singular personalidad, ella misma digna de una de sus “vidas breves”: “Habiendo decidido escribir una vida, Aubrey seleccionaba una página en uno de sus cuadernos y apuntaba tan rápido como fuera posible todo lo que pudiera recordar sobre el personaje en cuestión: sus amigos, su aspecto, sus acciones, sus libros, y sus dichos. Cualquier hecho o fecha que no le viniera a la mente en ese momento lo dejaba en blanco, y como Aubrey era tan extremadamente sociable que normalmente sufría de resaca cuando llegaba la hora de escribir, el número de estas omisiones era a menudo muy grande” (Lawson Dick, 1949: 17).

por William Phips, el capitán Kid, Walter Kennedy, el mayor Stede Bonnet, con la coda guiñolesca de los mencionados Burke y Hare. Sólo dos son los textos que se alejan de esta unidad para desconcertar cualquier sentimiento previsible y a modo de transición entre conjuntos temáticos: el texto de inspiración miliunanochesca “Sufrah”, insertado entre el mundo latino y la Edad Media italiana, y la epopeya americana de la princesa Pocahontas, de la que Schwob sin embargo omite el tratamiento histórico conocido: su papel de aliada de los colonos y su relación con John Smith, y que cae de manera un tanto desconcertante entre el actor Spenser y el dramaturgo Tourneur. Un texto final que fue omitido por el autor para su edición en libro, “Morphiel”, asocia implícitamente las cualidades del demiurgo a aquellas del biógrafo, según lo razonado con pinceladas leibnizianas por el propio Schwob en su prefacio-manifiesto a estas vidas: “El biógrafo, como una divinidad inferior, sabe elegir entre los posibles humanos aquel que es único. [...] Pacientes demiurgos han establecido para el biógrafo ciertas ideas, ciertos movimientos de fisionomía, ciertos acontecimientos” (Schwob, 2004: 59).⁴

La característica de lo “único” puesta en escena mediante detalles curiosos del físico o la personalidad aparece condensada en un elemento recurrente a lo largo de estas vidas: el cambio de nombre. Ese momento significativo de la vida en el que un hombre actualiza su potencia, ese solo momento en el que “el hombre sabe para siempre quién es” (“Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, *OC*: 562) se da a mi juicio en las significativas correcciones del nombre propio: de ser una relación arbitraria entre significante y significado, el nombre busca una motivación mimética, un equilibrio más profundo entre ese texto sin palabras que es el texto de la vida y el otro texto susceptible de discurso (y por eso biografiable) que será el texto de la obra. Matoaka oculta su nombre con el de Pocahontas a fin de prevenir hechizos sobre su persona, Katherine la encajera es conocida como Museau (“hocico” o, en porteño, “trompa”) pues según el narrador las prostitutas reciben un nombre que se ajusta a su apariencia, Paolo di Dono será rebautizado Paolo Uccello por su afición a pintar aves, y para todos los piratas la iniciación en la cofradía implica un nuevo bautismo. El cambio de nombre responde a un giro existencial profundo y definitivo: aquel precisamente en el que Schwob habrá de detenerse, el acontecimiento que marca y a veces desvía inexorablemente una vida, la revolución personal cuya afirmación queda sellada por ese cambio de vida. No en vano los textos de la colección llevan por título el nombre de cada uno de los personajes, con un subtítulo lacónico o irónico a modo de aposición para reforzar esta identidad nominal; en cierto sentido, estas aposiciones pueden leerse como el apellido de los personajes, esa parte más genérica del nombre que sin embargo queda resignificada por la aventura personal que termina de establecer el carácter de dicho personaje.

⁴El texto de “Morphiel” preanuncia, en tal sentido, “Las ruinas circulares” de Borges, aunque recién vería la luz en forma de libro en 1985 como *Vie de Morphiel, demiurge* (Éditions des Cendres).

Al igual que su ilustre predecesor, *Historia universal de la infamia* apareció publicada como libro en 1935 tras su aparición seriada en la *Revista Multicolor de los sábados* del popular diario *Crítica* de Natalio Botana, suplemento que Borges dirigió en colaboración con Ulises Petit de Murat entre 1933 y 1934.⁵ Los textos de Borges aparecieron mezclados con sus propias traducciones de cinco textos de Schwob, y puede decirse que las vidas “imaginadas” por Borges son un inteligente pastiche a partir de Schwob.

Por empezar, Borges deja de lado el laconismo schwobiano al elegir títulos más irónicos, barrocos y sorprendentes para cada vida, aun cuando esa aparente sobreadjetivación sintetiza perfectamente la historia que ha de desarrollar: no hay disonancia ni antífrasis entre título y relato.⁶ Aquí la ironía y la nota cómica están mucho más presentes que en las melancólicas vidas que narra Schwob, tal como lo demuestran las primeras oraciones del primer texto, “El proveedor de iniquidades Monk Eastman”. Borges elige además otras coordenadas: la América bárbara y criminal (particularmente los Estados Unidos) y un Oriente, próximo y lejano, que no condesciende al abuso de color local. El tiempo en el que se desarrollan estas primeras historias corresponde aproximadamente a fines del siglo XVIII y todo el XIX. Luego la cronología se invierte y retrocede para terminar en el Oriente Medio del siglo VIII. Y así como Schwob explora la época de François Villon, de la que había estudiado las particularidades lingüísticas del argot, Borges elabora su difundido ejercicio de “entonación orillera”, “Hombre de la esquina rosada”, que rompe con la forma del resto de los textos al pasar a un narrador en primera persona, aunque utilizando el recurso de novela policial por el que el narrador es el asesino. A pesar de su notable elaboración verbal, los textos de Borges parecen acercarse más al *fait-divers* o la crónica policial pasada por el tamiz de los truculentos folletines de Eduardo Gutiérrez⁷ y del cine que los de Schwob, como lo demuestran los resonantes títulos con los que Borges ofrece los cinco textos traducidos de las *Vidas imaginarias*, acaso como guiño al carácter sensacionalista del diario de Botana. En cualquier caso es convincente la sugerencia de Annick Louis, que ve en los textos

⁵ Sobre esta etapa crucial en la carrera de Borges, véase Annick Louis, *Borges: œuvre et manœuvres*, pp. 69-71.

⁶ Salvo por el epíteto perifrástico del último relato, “Hombre de la esquina rosada”, los títulos de todos los otros textos de Borges mantienen, como en Schwob, el nombre de sus protagonistas.

⁷ Eduardo Gutiérrez (1851-1889) pasó de la crónica o *fait-divers* que escribía para el diario de su hermano a escribir folletines sensacionales que cautivaron al público con su mezcla de violencia y un realismo filtrado por dispositivos de cuño romántico, siguiendo una estructura de biografía. Borges lo menciona con afecto por haberle dedicado Gutiérrez una semblanza a su abuelo el coronel Borges en *Croquis y siluetas militares*, pero es notable también el ejercicio de síntesis que lleva a cabo Borges en “Pedro Salvadores” (*Elogio de la sombra*) a partir de una larga novela de Gutiérrez, *Una tragedia de veinte años*, suerte de “biografía” sobre un famoso episodio real que se prolongó a lo largo de los dos gobiernos de Rosas. Las amplificaciones y redundancias llevadas al límite por Gutiérrez según la lógica del folletín se ven condensadas así en los siete párrafos de Borges, que además *le cambia el nombre al protagonista*. Véase Alejandra Laera, *El tiempo vacío de la ficción*, Buenos Aires, FCE, 2004 y Mariano García, “Eduardo Gutiérrez y sus ‘dramas del terror’”, en *Letras*, 54, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina, julio-diciembre de 2006, pp. 77-79.

de Borges una tensión deliberadamente irresuelta entre estos géneros, una reflexión sobre la relación entre la crónica y la biografía que lo lleva a desarticular la colección de Schwob que toma como modelo narrativo (Louis, 1997: 131).

Si bien las vidas de Schwob manifiestan, como dijimos, una tonalidad algo más melancólica salvo para sus piratas, este rasgo es algo que Borges no mantiene en su colección; en cambio sí mantiene ese otro rasgo fundamental que ya mencionamos: el cambio de nombre. La viuda Ching, Lazarus Morell, Monk Eastman, casi todos los infames borgeanos acuden a este recurso por la necesidad de sostener alguna clase de impostura, cuyo paradigma cristaliza en todo el episodio de Arthur Orton, que adopta primero el nombre de Tom Castro y luego el de Roger Charles Tichborne con la intención de apropiarse de la vida de un militar inglés desaparecido en un naufragio y así poder engañar a la esperanzada y aristocrática madre del náufrago. Bogle, el astuto negro que acompaña a Tom Castro,

Sabía que un facsímil perfecto del anhelado Roger Charles Tichborne era de imposible obtención. Sabía también que todas las similitudes logradas no harían otra cosa que destacar ciertas diferencias inevitables. Renunció, pues, a todo parecido. Intuyó que la enorme ineptitud de la pretensión sería una convincente prueba de que no se trataba de un fraude, que nunca hubiera descubierto de ese modo flagrante los rasgos más sencillos de convicción (OC: 303).

De este modo Borges lleva a su límite personal la apuesta ya comenzada por Schwob: no buscar las similitudes previsibles para la forma biográfica sino por el contrario concentrarse en lo imprevisible que pueden aportar las diferencias, los rasgos desconocidos o directamente inventados; en gran medida se puede afirmar aquí que “no son las semejanzas sino las diferencias las que se parecen”.⁸ A su vez este procedimiento aparece reforzado por el plagio. Así como Tom Castro plagia a Tichborne con elementos ajenos al verdadero Tichborne para sostener la verosimilitud por una vía no mimética, del mismo modo Schwob y Borges elevaron a categoría estética una singular manera de plagiar que se confunde en la forma biográfica: Schwob por ejemplo intercalando frases traducidas al inglés de las notas de Dante Gabriel Rossetti a los poemas de Cecco Angiolieri (Fabre, 2007: 165-9) y Borges escamoteando el título de una de sus fuentes (la de Herbert Asbury -Louis, 1997: 143), enunciándolas vagamente (“La viuda Ching” -Louis, 1997: 145), o no reconociendo

⁸Tomo esta frase tal como la presenta Claude Lévi-Strauss para resolver el problema de la “ilusión totémica” en *El totemismo en la actualidad*, México, FCE, 1965, p. 115. Para el antropólogo francés no hay una identificación entre la tribu y su tótem, sino que el animal totémico es elegido por la relación sintagmática que mantiene con otros animales y con su entorno. La elección de un animal se da por las diferencias que mantiene con respecto a otros animales totémicos. Traer aquí a colación el totemismo puede parecer fuera de lugar, salvo que se piense que tanto en el caso del totemismo como en la impostura del relato de Borges lo que se está llevando a cabo es un proceso de simbolización.

sino mucho tiempo más tarde la fuente principal de su colección de relatos, fuente que es origen, aunque desplazado, del procedimiento mismo. En palabras de Louis, se puede constatar un doble movimiento: el narrador de *HUI* propone fuentes históricas de las que se presenta como transcriptor, pero pone en duda la autenticidad de estas rehusándose a dar referencias precisas: en esta tensión en la que se presenta como simulador de historiador, como historiador que afirma tener fuentes de las que no da referencias y a las que no sigue, se establece la impostura del narrador (Louis, 1997: 146).

De manera voluntaria o involuntaria, tanto Schwob como Borges parecen haber llegado a una clave posible y algo misteriosa que une la forma de la biografía con el plagio: la apropiación no confesada de identidades. En cierto modo la biografía exigiría de manera oscura esa necesidad de plagio que consiste en crear diferencias a partir de las similitudes, en crear un texto necesariamente distinto al de la vida del biografiado, por el solo hecho, aunque las divergencias fuesen minúsculas, de que en la mayoría de los casos ese texto se crea sin el concurso del biografiado y a partir de ese momento comienza a generar una serie de diferencias verosímiles como las que pone en práctica Tom Castro. El propio Borges desarrollará más adelante parte de esta idea en el comienzo de su ensayo sobre el *Vathek* de Beckford:

Tan compleja es la realidad, tan fragmentaria y tan simplificada la historia, que un observador omnisciente podría redactar un número indefinido, y casi infinito, de biografías de un hombre, que destacan hechos independientes y de las que tendríamos que leer muchas antes de comprender que el protagonista es el mismo (*OC*: 729).

No resulta caprichoso entonces que estas biografías traten de criminales o marginales en tanto reflejan un procedimiento considerado criminal, y que la tematización de ese procedimiento pase precisamente por el cambio de nombre como signo que se desplaza, si consideramos que la operación básica del plagio consiste en cambiar un nombre por otro. El cambio de significante para un mismo significado, que Borges haría estallar más tarde en forma espectacular con su “Pierre Menard”,⁹ reúne así una red paratemática que deconstruyendo la forma de la biografía se proyecta sobre la literatura. Del motivo de lo marginal en Schwob pasamos a la intensificación “criminal” en Borges, tal como también se vuelven más ostensibles los procedimientos.

Lo que sin dudas queda establecido en ambos autores es que no se trata en ningún caso, a pesar de la exaltación de la marginalidad y del crimen, de un vulgar plagio (para

⁹En “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, está claro que cambia el significado de un mismo significante: el sentido del *Quijote* cambia al ser reescrito en el siglo XX por un simbolista, etc., pero también vemos la operación de cambio de nombre, de significante para un mismo significado, ya que el autor del *Quijote* no es más Cervantes sino Menard.

serlo deberían haber copiado sustancialmente una obra ajena, cuando en realidad sólo mantienen una acepción etimológica del término: trampa o red *–plaga–* del mismo modo que tampoco son vulgares sus respectivas intervenciones sobre el género biográfico. La apropiación no confesada de identidades en última instancia termina por señalar su diferencia formal en el texto borgeano cuando, al contrario de las imposturas de los malhechores, comprendemos que Borges siembra pistas que permiten al lector *–aunque quizás sólo al lector académico–* desarmar la pequeña trampa, desenredar la red en un plazo diferido muy distinto del beneficio inmediato al que apuntan las imposturas de sus infames personajes. Si Borges leyó con espíritu crítico el prefacio de Schwob a *Vidas imaginarias*, habrá notado que la mención que hace este de sus inspiradores era tal vez excesiva, que los ejemplos de detalles circunstanciales en Aubrey ocupan casi la mitad del prefacio, y habrá optado, como es característico en él, por alusiones más sesgadas. Revelarlo todo hubiera equivalido a explicar un pase de magia, y por eso tal vez Borges aclaró tan tarde la deuda con Schwob, cuando los lectores más competentes ya habían tenido suficiente tiempo para descifrar el acertijo por su cuenta. Pero si a fin de cuentas no barajamos aquí más que conjeturas, siempre queda abierta otra posibilidad, que es la renuencia inicial de Borges para reconocer a un francés como intermediario de su amada y transitada literatura inglesa.

BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, Jorge Luis, 1974, *Obras completas (OC)*, Buenos Aires, Emecé.
- , 1986, *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en El Hogar (1936-1939)*, Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal (eds.), Barcelona, Tusquets.
- , 1999, *Autobiografía*, Buenos Aires, El Ateneo.
- CARLYLE, Thomas, 1987, *Sartor Resartus*, Oxford University Press.
- DE MEYER, Bernard, 2007, “*Vies imaginaires* ou chronique d’une morte annoncée”, en *Retours à Marcel Schwob. D’un siècle à l’autre (1905-2005)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 187-202.
- FABRE, Bruno, 2007, “Révéler l’obscur, inventer la vie: trois *Vies imaginaires*”, en *Retours à Marcel Schwob. D’un siècle à l’autre (1905-2005)*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 157-170.
- GARCÍA, Mariano, 1997, “Presencia de Marcel Schwob en *Historia universal de la infamia*”, *Letras*, 35, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina, pp. 87-95.
- LAWSON DICK, Oliver, 1949, “The life and times of John Aubrey”, en Aubrey, John, *Brief lives*, London, Penguin, 1972.
- LOUIS, Annick, 1997, *Jorge Luis Borges: œuvre et manœuvres*, París, L’Harmattan, 1997.
- MADELÉNAT, Daniel, 2006, “Borges biographe”, en Pierre Brunel (ed.), *Borges. Souvenirs d’avenir*, París, Gallimard, pp. 355-374.
- SCHWOB, Marcel, 2004, *Vies imaginaires*, París, Flammarion.

*Schwob-Borges-Pitol: convergencias ficticias**

ALEJANDRO HERMOSILLA SÁNCHEZ

Universidad de Murcia

Aun a riesgo de equivocarme, me gustaría proponer una lectura de una vertiente –la biografía o historia imaginaria– de la vasta obra borgeana así como de las conexiones que los flujos y reflujos de su literatura poseen con la del escritor francés Marcel Schwob y el mexicano Sergio Pitol, teniendo en cuenta las particularidades que unen y diferencian culturas aparentemente tan distintas como la argentina, la francesa o la mexicana y las producciones culturales antirracionalistas generadas en su seno.

En concreto, me parece que muchos de los méritos de la literatura borgeana, como el haber refundado nuestra visión de la historia al considerarla como una vía y rama alterna de la literatura fantástica o nuestra forma de acercarnos a la realidad que ya es prácticamente indistinguible de nuestra manera de enfrentarnos a la ficción, se pueden llegar a explicar y entender mucho mejor a partir de una mirada que, aun soslayada, permita entender sus textos literarios como respuesta a las condiciones de la cultura del país, Argentina, en que surgen. De la misma forma es inevitable, teniendo en cuenta los patrones históricos y sociales que vinculan indirectamente el desarrollo último de países como, en este caso, Argentina y Francia, observar la existencia de una serie de razones que podrían explicarnos por qué existieron amplios canales, intereses y puntos de confluencia que posibilitaron la gran acogida y recepción que tuvo la obra de Borges en el país de Diderot.

En primer lugar, por supuesto, en lo que se refiere a razones históricas, es inevitable insistir en el hecho de que la Independencia del país argentino, como por otra parte la de otros tantos países americanos, le debe tanto o más a la Revolución de 1789 o a la invasión napoleónica de España que a las Cortes de Cádiz o los impulsos republicanos de gran parte de la España decimonónica. Es decir, desde su nacimiento como nación independiente, Argentina se encuentra, directa o indi-

* Este texto fue realizado gracias a la concesión de una beca posdoctoral por parte de la Fundación Séneca (Agencia regional de Ciencia y Tecnología de Murcia).

rectamente, indivisiblemente unida a Francia. Pero si bien es cierto que esta deuda histórica podría ser entendida como una mera providencia circunstancial, revisando otras muchas características sociales e históricas entenderemos que los vínculos y lazos entre Argentina y Francia son muchos más de lo que podría parecer en primera instancia por más que procedan de razones y causas diferentes.

Por ejemplo, tal y como nos mostraran Rodolfo Kusch, Héctor Murena o Ezequiel Martínez Estrada en sus nutridos y famosos ensayos *América profunda*, *El pecado original de América* o *Radiografía de la Pampa*, en Argentina –seguramente por la escasa existencia de cultura autóctona en sus territorios y la voluntad posesiva de los primeros conquistadores– se forjó un país unificado en torno a un sola raza –la sociedad blanca descrita por Eduardo Mallea¹ e idioma que, enfrentada al trauma de habitar en una tierra hostil y extraña, se refugió en la imaginación,² intentó racionalizar al máximo su desarraigo americano y forjó una conceptualización del “otro” como “ajeno” y de la “otredad” como el ámbito de lo “desconocido, opuesto y disímil” no muy distinta de la que se había gestado en Francia –revítese de nuevo *El extranjero* de Albert Camus– durante siglos aun, en este caso, por diversas causas y motivos. Frente a la “oralidad” –América, la madre tierra, la naturaleza– los argentinos se refugiaron en la cultura de la escritura –Europa, la historia, la *Enciclopedia* y el proyecto ilustrado francés– y ante el miedo que el nuevo hábitat despoblado o habitado por indígenas les produjo,³ encontraron una defensa sutil a estos estímulos en la racionalización superlativa e imaginativa de su situación e instintos que desembocó en esa especie de cartesianismo mágico que es el pensamiento cotidiano porteño.

Gran parte, por tanto, de la conflictiva relación que Borges tuviera con su país de origen y con la cultura francesa, seguramente proceda de este hecho: saberse descendiente directo, sin poder evitarlo, de una de las vertientes más racionalistas del pensamiento occidental capaz de proponer tanto la negación de uno de los prismas de la realidad (el cuerpo, América, el tiempo mítico o múltiple y oral) como de imponer, igualmente, su propios dictados considerados como “veraces” a esta misma realidad, contribuyendo, consecuentemente, al descrédito de lo mítico, lo

¹ Véase su célebre *La vida blanca*, Buenos Aires, Sur, 1960.

² Recordemos aquí las famosas palabras de Héctor A. Murena sobre las sociedades americanas, incluida, por supuesto, la argentina: “Si se observa con cierto candor una sociedad americana cualquiera, simple o compleja, próspera o mísera, se descubrirá un código negativo total, que desde el principio ha regido las vidas imponiéndoles mutilaciones y deformaciones, como si ello constituyera la única alternativa respecto a la extinción. Encubierto por mil disfraces variables de sociedad en sociedad, irreconocible en muchas de sus transformaciones, a veces incluso con apariencia positiva en algunos de sus aspectos: delata su incapacidad de tales hombres para afrontar en forma veraz la cruda realidad que los circunda. [...] Lo que surge allí es un sistema cuyo objeto consiste en encubrir la realidad que se vive, en disimularla, en procurar olvidarla mediante la desmedida apología o el desprecio suicida respecto a lo dado” (Murena, 2002: 245).

³ Véase el ensayo de Ezequiel Martínez Estrada *Radiografía de la pampa* [1933], Buenos Aires, Losada, 1983.

imaginario o lo fantástico dentro de las corrientes de estudio filosófico-literarias de su época. De hecho, intuyo que lo que nunca terminó de satisfacer del todo al escritor argentino es toda la hojarasca crítico-interpretativa que generaron sus propuestas.⁴ Aunque, bien es cierto, puede que, gracias a su aguda ironía, contemplara todo el aparato crítico de artículos y libros que se fueron construyendo para analizar su obra literaria desde los más diversos puntos de vista, como otra más de sus contribuciones ocultas para dibujar los mapas de ese universo “que algunos llaman biblioteca” (Borges, 1991: 89). De todas maneras, lo que parece claro es que Borges hubiera disfrutado mucho más de que se considerara a todos esos ensayos consagrados a descifrar las claves de su literatura como ficciones que venían a completarla o a discurrir por algunos de los caminos abiertos por ella, que como trabajos críticos. Pues, en última instancia, para el escritor porteño, la crítica literaria –en cuanto a sus proyecciones e intenciones– no se encontraba demasiado alejada del “acto literario” ya que, en definitiva, al ser un trabajo derivado de una ficción, funcionaría como una variable simbólica a través de la que interpretar los “signos culturales”.

En tal sentido, si lo sabemos entender desde este punto de vista, no sería errado considerar “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” al mismo nivel que las obras de Thomas Pynchon, la serie televisiva *La dimensión desconocida* o las novelas de Kurt Vonnegut –textos todos ellos contruidos en el ámbito americano– como una de las críticas más sutiles e inteligentes que se hayan realizado jamás contra las corrientes racionalistas y positivistas las cuales son, de alguna manera, utilizadas, parodiadas y travestidas para construir el marco de este incomparable relato de *Ficciones*. Y, desde luego, las relaciones peliagudas de Borges tanto con la cultura francesa como con la argentina pueden ser revisitadas desde esta perspectiva, teniendo en cuenta que el escritor porteño, como indican, por ejemplo, los géneros literarios que practicara –cuento y poesía– fue un verdadero apasionado de las culturas míticas y orales tal y como muestran su *Libro de los seres imaginarios* –escrito en colaboración con Margarita Guerrero– o su ejemplar *Antiguas literaturas germánicas* –escrito, en este caso, con la colaboración de Delia Ingenieros–; por más que, en realidad –y de ahí las constantes y enjundiosas contradicciones a las que el corpus literario borgeano nos aboca irremediadamente– la literatura del escritor de *El Aleph* podría visualizarse, seguramente, con la de Bioy Casares, como la máxima estilización de esta tendencia que he querido denominar cartesianismo mágico y que, posiblemente, toda ella es una de las más apasionadas defensas realizadas jamás de la cultura del libro así como una exaltación de ese misterioso, asombroso acto que es la lectura.

⁴ Por más que su “Pierre Menard, lector del *Quijote*” ofreciendo una vuelta de tuerca a las propuestas del *Monsieur Teste* de Paul Valéry y sintetizando los logros de Shakespeare y Cervantes terminara por precipitar el advenimiento de una teoría crítica tan jugosa como la sostenida por Roman Ingarden y más tarde ampliada, entre otros, por Hans Robert Jauss o Wolfgang Iser: la estética de la recepción.

En todo caso, lo que Borges planteó narrativamente fue una alternancia de tiempos en espiral que fluían como si se tratara de bucles o nudos que se enredaban y desenredaban respetando su propia lógica interna que, forzosamente, debió fascinar a una cultura como la francesa que, por motivos diferentes a la argentina, estaba necesitada de huir de la dictadura de “lo real”. Pues lo cierto es que, de manera más o menos estentórea, tras los poros, en apariencia, cóncavos y cerrados de la obra literaria borgeana y seguramente, entre otros muchos motivos, gracias al influjo del “tiempo americano” —negado y elidido en Argentina pero subyacente por todo el país—⁵ existe una concepción del tiempo cíclico en espiral y en zigzag que, de alguna forma, pervierte y reacomoda las nociones racionales espaciales y temporales procedentes de Occidente que podría explicar en buena parte por qué su literatura fue acogida con benevolencia en Francia.

Al fin y al cabo, la tendencia racional había provocado en Francia reacciones y réplicas tan intensas como la obra de Villon —a quien Marcel Schwob profesaba verdadera admiración—,⁶ la del Marqués de Sade, Rimbaud o el surrealismo. Y la literatura borgeana, introducida en Francia tras los fastos de ese suicidio ontológico, producto directo de la “crisis de la razón”, que significara la Segunda Guerra Mundial, vino a acomodarse perfectamente a la necesidad de nuevos referentes míticos y ficticios que abrieran conductos y vías de escape “libres” por las que esquivar el tiempo mecánico y unidireccional del progreso racional que toda la sociedad francesa y occidental reclamaba; de lo que son una prueba tanto los experimentos temporales-narrativos del cine de Alain Resnais y Robbe-Grillet así como de muchos de los abanderados de la Nouvelle Vague o el Nouveau Roman y la obra de gran parte de los antropólogos o semiólogos franceses, como es el caso de Claude Lévi-Strauss, Roger Caillois o Roland Barthes, deseosos de ir más allá de los postulados de Montaigne, con el objeto de reivindicar un pensamiento salvaje y mítico en expansión “total”. Como, igualmente, es bastante comprensible que filósofos obsesionados con la idea de examinar o deconstruir el “logos” cartesiano desde sus raíces como Michel Foucault, Gilles Deleuze o Jacques Derrida no dudaran en reivindicar la literatura borgeana en una época en que Francia además se veía obligada, por el trauma de la guerra de Argelia, a reelaborar las clásicas nociones —igualdad, fraternidad, libertad— que, hasta entonces, habían constituido sus señas de identidad.

⁵ Véanse a este respecto los ensayos *Eurindia* de Ricardo Rojas, e *Indios, porteños y Dioses*, de Rodolfo Kusch.

⁶ Véase su nutrido ensayo “François Villon” en *Ensayos y perfiles*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006. A este respecto habría que precisar, como ha destacado Berta Kleingut de Anber, el radical interés de Schwob —como más tarde Foucault y antes Jean Genet— hacia todo tipo de personajes marginales, lo que viene a incidir en una lectura antirracionalista de los porqués de su obra. Señala Berta Kleingut, que para el escritor francés “estos grupos sociales han tomado conciencia de su pertenencia a los sectores excluidos de la sociedad regular, a una vida no regida por las normas de la sociedad. [...] establecen un contrapeso respecto de la burguesía agrupada en torno a la realeza” (2006: 36). De hecho, Sylvain Goudemare considera que las *Vidas imaginarias* de Schwob “ofrecen un bello ejemplo de la ciencia de las soluciones imaginarias inventada por el ‘gran artista irracional’ Alfred Jarry: la patafísica” (2000: 203).

En cualquier caso, valga todo lo dicho anteriormente para comprender por qué fue Francia —un país en cierto sentido sometido a una dictadura de lo “real”, probablemente tanto por su laicismo como por su cartesianismo— el país que acogiera a Borges como autor adoptivo intelectual y de donde surgiera, como si se tratara de una espora antirracional, esa obra de referencia —seguramente influenciada por el famoso libro de Vasari, *Vida de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos*— que es *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob⁷ que fuera, más tarde, uno de los puntos detonantes no sólo para el surgimiento de *Historia universal de la infamia* de Jorge Luis Borges sino, igualmente, de esas obras de orfebrería que son *El libro negro* y *Gog* de Giovanni Papini, *El gabinete de una aficionado: Historia de un cuadro* de Georges Perec o, más recientemente, la excepcional *Vidas minúsculas* de Pierre Michon. En definitiva, se entenderá mejor por qué Marcel Schwob —sometido a las presiones de esta “dictadura racional de la realidad”— fue capaz de crear un nuevo género —la historia o biografía-ficción— y anticipar otros —el documental ficticio— deconstruyendo el tradicional relato histórico y biográfico al tiempo que se adelantaba a lo que hoy en día en que el aparato catódico, la televisión, o la cámara oculta ya ejercen como biógrafos de nuestra vida cotidiana, es, seguramente, nuestro hábitat estético natural: el relato fragmentado e imaginario identitario posmoderno.

Como, posiblemente, se entenderá mejor que sean Mario Bellatin —véase su imprescindible *El gran vidrio*— y Sergio Pitol, escritores nacidos en México —un país alejado de toda racionalidad y que fascinara, como es sabido, tanto a Borges como a André Breton gracias a que en él todavía se siente latir y vivir en el presente cotidiano el aliento mítico de los Dioses prehispánicos y el tiempo “total y plural” en que estos habitaban— quienes hayan aportado algunas de las últimas variantes concedidas al género de la biografía o historia ficticia que desarrollaran Marcel Schwob o Jorge Luis Borges y que sería más tarde continuado a su vez por el galés Ryan Hughes.⁸ En el caso de Sergio Pitol —que es el escritor que, ahora en concreto, me interesa destacar— proponiendo una vuelta de tuerca más, al hacer que su propio “yo” personal sea el protagonista de esos artefactos narrativos que componen su *Trilogía de la memoria* que son *El arte de la fuga*, *El viaje* o *El mago de Viena* que, en muchos aspectos, podríamos llegar a considerar como novelas dándonos pie a pensar, por tanto, que en todas sus narraciones restantes se encuentra, a su vez, su biografía enmascarada.

En este sentido, es justo decir —profundizando ya en esta cuestión— que, al conformar sus textos autobiográficos como posibles ficciones y, por tanto, sus ficciones como autobiografías enmascaradas, Pitol ha contribuido a vincular aún más los dos ríos —ficción y realidad— que en Borges y Schwob devenían simétricos al

⁷ Cuya obra de referencia, *Mimos*, puede leerse, asimismo, al trasluz de los acontecimientos bélicos acaecidos en el siglo XX como una auténtica oda elegíaca al sentimiento dionisiaco.

⁸ Autor de una *Nueva historia universal de la infamia*.

enmascarar, en gran manera, su personalidad, amurallándose, en palabras de Humberto Guerra, tras su “desacreditación del género autobiográfico” (Guerra, 2007: 319); sobre todo por su inclusión del “yo” no ya como transcriptor de una realidad lógicamente subjetiva o una ficción, sino como catalizador, transmisor de posibilidades e incertidumbres que no sabemos y ni tan siquiera nos interesa ya conocer en qué envés de la moneda se encuentran; pues, en suma, todo lo ficticio puede o podría ser considerado como “real”, “verdadero” e, inversamente, podríamos afirmar lo mismo de lo “real” o lo “verdadero” y ello no invalidaría, empero, disfrutar con lo narrado sino todo lo contrario, una vez que, como sostiene Juan Villoro, Pitol posee “la certeza de que la novela no depende de la mentira sino de lo inverificable” (Pitol, 2007: 23).

Si a Schwob y a Borges les interesa el enigma de cada vida retratada en cuanto inalcanzable y para ello el escritor debe ser “asimismo, un lector que interpreta la vida del personaje elegido y le da una intencionalidad vital” (Abner, 2006: 50); para Pitol —como para Mario Bellatin— el retrato biográfico es, en cierto modo, ya una imposibilidad. El escritor no puede ya interpretar la vida del personaje retratado y no tiene más remedio que referirse a sí mismo para ir en busca de un enigma que lejos de solucionarse, se disgrega aún más, se multiplica continuamente. Por tanto, si Schwob o Borges —este con mayor ambigüedad que el francés— intentaron sugestivamente entrelazar los caminos de la crítica literaria, la historia, el ensayo, la biografía y la literatura —abriendo vías de interpretación del “hecho literario” que serían muy valiosas para los estudios realizados por Foucault, Deleuze o Paul De Man— Pitol, disolviendo ya totalmente la vía racionalista, en realidad, ha conseguido ahondar un poco más en este camino gracias a la forma a través de la que ha concebido muchas de sus narraciones así como por el discurso implícito que estas contienen,⁹ al poner de manifiesto el azar irremediable que existe tras la transmutación de las experiencias vitales en literarias. En palabras de Masoliver Ródenas:

El ensayo y la autobiografía conforman la sustancia que alimenta la trilogía viajera, pero lo prodigioso es cómo todo se transforma en maravillosa y desgarradora y divertida creación, de modo que la invención no está al servicio de la realidad ni viceversa para alcanzar la verosimilitud a la que aspira toda obra de arte [...] sino que ambas se identifican y son absolutamente inseparables e imprescindibles. [...] Y gracias a esta fusión, hay una seductora na-

⁹ Por ejemplo, baste citar aquí el irónico juego realizado en *El mago de Viena* con la imaginaria novela de homónimo nombre que se cita en este ensayo novelado y las relecturas que de ella realiza la famosa crítica Maruja La noche-Harris, las distintas opiniones que los integrantes de Cuadernos de Orión en *Juegos Florales* emiten sobre las creaciones de Billie Upward o Raúl, así como la propias exégesis críticas —repletas también, en muchos casos, de referentes ficticios— vertidas por Pitol sobre su literatura a lo largo de todo el desarrollo de su corpus literario, para constatar este hecho.

turalidad, donde los hechos inventados [...] si no han ocurrido podrían y sobre todo deberían haber ocurrido. Y han ocurrido en el momento mismo de la escritura (Masoliver Ródenas, en Pitol, 2007: 9-10).

Consiguientemente, es partiendo de estas aseveraciones que hay que considerar que lo que nos propone y muestra Pitol a lo largo de toda su literatura —y es aquí donde, justamente, advertimos los años de cuitas y aventuras literarias que han transcurrido desde la muerte de Borges hasta la eclosión definitiva y con una tremenda fuerza expansiva de la obra del escritor mexicano— es que la fórmula del condicional se encuentra detrás no únicamente de la ficción sino que, internamente, es la que sostiene la estructura de toda construcción lingüística, sea este ensayo, discurso histórico, biográfico, crítico o científico. Que el “como si” es requisito indispensable para acceder a la lectura de cualquier libro una vez que el símbolo lingüístico o la palabra literaria, como comprendiera Friedrich Nietzsche, nunca puede ni, en realidad, debe ajustarse a lo “real” y que, por lo tanto, no debería existir libro creíble que no sostuviese, aun elidido, implícito a lo largo de todo el discurso referido, fórmulas como “creo” o “pienso que aquello que refiero podría ser esto que digo o ajustarse a la realidad por más que conozco que, seguramente, no podrá hacerlo jamás”. Y si bien es cierto que estas formas discursivas ya se encontraban exteriormente referidas y presentes en la obra de Schwob o Borges hasta el punto de llegar a condicionar de manera decisiva a escritores como Ray Bradbury o Philip K. Dick que, gracias a una sabia utilización de las mismas, pudieron llevar la ciencia-ficción a “nuevos terrenos” durante todo el siglo XX y que, igualmente, no podríamos entender la anómala existencia de *El arcoiris de la gravedad* de Thomas Pynchon sin estos libérrimos tránsitos condicionales que han afectado, a su vez, al discurso científico, la aportación de Pitol opera —aun desde el mismo ámbito— en otros términos. Porque si en Borges, las reverberaciones de toda palabra y su “incondicional” destino mágico son las que proporcionan el carácter ficcional a todo nuestro articulado mundo cultural, en Pitol —donde las palabras funcionan como una especie de asidero al tiempo que como una maligna telaraña— este hecho es impulsado por la subjetividad emocional del individuo. Es el prisma particular a través del que la persona realiza su privada transacción con el discurso hablado o escrito, interno o externo y sus recuerdos y olvidos, lo que acaba delimitando —con su extrema opacidad, por consiguiente— el carácter condicional de todo discurso emitido por el ser humano. Y si es cierto, de nuevo, que estas aseveraciones ya habían sido desarrolladas, de alguna forma, tanto por Schwob como por Borges como por William Faulkner o Marcel Proust entre otros, lo que, sin embargo, propone literariamente Pitol no es opacar, negar o relativizar estas influencias sino ahondar más en ellas, aclimatar el ritmo de la visión, la mirada, la escritura y el corazón aún más en el camino abierto por los autores de *Vidas imaginarias* e *Historia universal de la infamia* o

Mientras agonizo e incluso llegar a copiarlos –en el sentido manierista del término– si esto es necesario en la medida en que, aunando y no desterrando todos los influjos posibles –como enseñaban las porosas culturas pre-hispánicas presentes en México– siempre se abrirá una nueva visión caleidoscópica de la realidad que, filtrada por nuestra subjetividad, pueda conducirnos a un nuevo horizonte de conocimiento personal y colectivo.

En definitiva, lo que sugiere Pitol –tanto dentro como fuera del género de la biografía ficticia acaso caminando un poco más allá de los postulados del Menard borgeano– pienso que es un hecho tan seductor como lo siguiente: la necesidad que poseemos de ser los “otros” absoluta, totalmente para, finalmente, ser irremediablemente nosotros mismos; que todos somos, en alguna medida, siempre esos “otros” hasta tal punto que toda biografía carece de sentido si no tenemos en cuenta antes que lo que es imaginario, probablemente, es nuestra vida; y que nuestra vida, por tanto, seguramente es más, mucho más o, al menos, tan imaginaria como las narradas por Schwob o Borges en sus célebres libros como demuestra esa autobiografía enmascarada que realizara Pitol de sí mismo, la *Trilogía de la memoria*, en que apenas nos dice nada exacto sobre él mismo a no ser palabras, palabras y palabras, “palabras de otros”, esa “pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos” (Borges, 1998: 87) a Joseph Carthapilus, el anticuario inmortal del famoso cuento de Borges.

Concluyendo ya, se me ocurre que si Borges sugería leer la *Odisea* o la *Imitación de Cristo* como si la hubiese escrito Céline, Pitol propondría leer su *Trilogía de la memoria* como si la hubiera escrito él mismo. En realidad, si he entendido bien su literatura, no hay treta más ingeniosa para seguir siendo eternamente un “otro” que poseer una vida imaginaria y huir de las infamias de la ¿racional? realidad. En cualquier caso –vistas las reflexiones y precedentes referidos con anterioridad–, desde luego, estamos en nuestro derecho de considerar a Pitol –de la misma forma que Borges imaginaba a Menard autor del *Quijote* o Schwob transformaba a su antojo pasajes de las vidas de Paolo Uccello, Crates o Cyril Tourneur– como el verdadero urdidor de *Historia universal de la infamia* o *Vidas imaginarias* teniendo en cuenta que, sin necesidad de reelaborar ninguna de estas dos obras o citarlas expresamente, la literatura del escritor mexicano ha contribuido a reescribirlas sin para ello modificar una sola de sus comas, aserciones, indicaciones y seductoras sugerencias. Al fin y al cabo, algo parecido realizó Borges anteriormente con la obra de Schwob y este con la de Vasari cuyas famosas biografías sobre pintores, escultores y arquitectos del Renacimiento probablemente posea su más lejano precedente en Tácito y su *Sobre la vida de Julio Agrícola*. Y, en última instancia, como destaca Berta de Abner, la facultad de narrar otra vida permite a todo narrador “crearse, enmascararse, contradecirse, cifrarse, mediante la invención, la ‘composición’ de una vida que es, asimismo –dialógicamente– construcción de su propia identidad” (2006: 51). Por lo que, para Pitol, narrar los hechos de su propia biografía, como dijimos anterior-

mente –se entenderá– es la mejor manera de ser “todos aquellos hombres o escritores que no podrá jamás ser”. Entre otros, aquellos Bill Harrigan, Cecco Angioleri, Tom Castro, Nicolas Loyseleur o Monk Eastman de quienes nos dieran cuenta Marcel Schwob y Jorge Luis Borges.

BIBLIOGRAFÍA

- ABNER, Berta de, 2006, *Marcel Schwob-Jorge Luis Borges: marginalidad y trascendencia*, San Juan, Universidad Nacional de San Juan.
- BERG, Christian y VADÉ, Yves (eds.), 2002, *Marcel Schwob d'hier et d'aujourd'hui*, Bordeaux, Champ Vallon.
- BORGES, Jorge Luis, 1991, *Ficciones*, México, Alianza Editorial.
- , 1998, *El Aleph*, Madrid, Alianza Editorial.
- , 2004, *Historia universal de la infamia*, Madrid, Destino.
- GOUDEMARE, Sylvain, 2000, *Marcel Schwob ou les vies imaginaires*, París, Le Cherche Midi éditeur.
- GUERRA, Humberto, 2007, “La estructuración espacial de la *Autobiografía* de Sergio Pitol”, en *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, México, Universidad Veracruzana, pp. 315-328.
- KUSCH, Rodolfo, 2000, *Indios, porteños y dioses*, en *Obras Completas*, t. I, Rosario, Fundación Ross.
- MALLEA, Eduardo, 1983, *La vida blanca*, Buenos Aires, Sudamericana.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, 1983, *Radiografía de la pampa* [1933], Buenos Aires, Losada.
- MURENA, Héctor, 2002, *Visiones de Babel*, México, Fondo de Cultura Económica.
- PITOL, Sergio, 2007, *Trilogía de la memoria*, Barcelona, Anagrama.
- ROJAS, Ricardo, 1951, *Eurindia*, Buenos Aires, Losada.
- SCHWOB, Marcel, 2001, *Vidas imaginarias*, México, ediciones Coyoacán.
- , 2006, *Ensayos y perfiles*, México, Fondo de Cultura Económica.

Borges / Borgès:

apropiaciones críticas

Genette, el otro de Borges

JULIEN ROGER

Université Paris-Sorbonne Paris IV

Así, todo descubrimiento implica una repetición y es estrictamente un redescubrimiento. (Ese prefijo modesto dicta toda la ley de la razón borgeana: no se trata tanto de ver como de rever, de pensar como de repensar, de escribir como de reescribir, de leer como de releer, de hacer como de rehacer).

Alan Pauls, *El factor Borges*

La productividad de la obra de Borges y de su figura de autor en la crítica literaria francesa es innegable. Recordemos primero a Blanchot, en *Le Livre à venir* (“L’infini littéraire: l’Aleph”), quien subraya que “le livre est en principe le monde pour lui, et le monde est un livre” (Blanchot, 1986: 131). No olvidemos tampoco la primera página de *Les mots et les choses*, en que Foucault reconoce que “Ce livre a son lieu de naissance dans un texte de Borges, [qui cite] ‘une certaine encyclopédie chinoise’” (Foucault, 2001: 7), el *Emporio celestial de conocimientos benévolos*, en “El idioma analítico de John Wilkins”, en *Otras inquisiciones*. Compagnon, también, que confiesa en *La seconde main ou le travail de la citation*:

En vérité, ce sont peut-être —faut-il l’avouer— les perversions de la citation, celles entre autres explorées par Borges, qui m’ont non seulement incité à chercher une structure de la citation “normale”, mais qui ont encore établi cette structure, en révélant des cas qui, sur un mot caricatural, la mettaient en œuvre (Compagnon, 1979: 364).

Différence et répétition, además, cuya introducción alude a “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, en que “la répétition la plus exacte, la plus stricte, a pour corrélat le maximum de différence” (Deleuze, 1968: 5). Y, sin pretensión de exhaustividad, de Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*, de clara inspiración borgeana, o, mejor dicho,

menardiana: “Borges, comme on le sait, envisageait même le cas d’un auteur, Pierre Ménard, qui aurait écrit exactement le même livre que Cervantès sans s’en rendre compte et ne se sentirait pas pour autant, à juste titre, responsable de plagiat” (Bayard, 2009: 35-36).

Por último, destaca la instancia llamada “el editor” de *Une vie de Pierre Ménard*, de Michel Lafon, la siguiente anécdota:

On rapporte que, lors de son séminaire sur “la préparation du roman”, Roland Barthes, interrogé par l’un de ses disciples sur son absence totale d’intérêt pour l’œuvre de Borges, et sur les liens éventuels de cette incuriosité spectaculaire avec celle de Borges pour Proust, se contenta d’un lapidaire “Ne me parlez pas de Ménard”, qui plonge les présents dans la perplexité (Lafon, 2008: 18).

Podríamos admitir que esta anécdota sea apócrifa. Pero, dado el interés de este misterioso discípulo por Proust y Borges, sugerimos que este discípulo se llama Gérard Genette: ésta es la hipótesis que va a contemplar el presente artículo. El objeto del mismo es mostrar cómo la obra de Borges se encuentra en el centro de la de Genette: no sólo en términos afectivos, sino también teóricos, poéticos y, sobre todo, en el sentido de una práctica de escritura.

La admiración que siente Genette por Borges va más allá de la mera inspiración, o de la simple confesión de fuentes literarias. Algunos ejemplos, para empezar. En *Fiction et diction*, Genette califica a Borges de “prix Nobel d’honneur” (Genette, 1991: 85). Y el relato del primer encuentro –literario– entre Genette y Borges viene marcado con el sello de la emoción, según lo cuenta Genette en *Figures IV*:

On ne peut dénier, au moins à Valéry, le rôle de fondateur moderne de la poétique, ni à Borges une vision panoptique de la Bibliothèque universelle, vision à quoi je dois peut-être encore l’essentiel de ma conception de la littérature, et un peu au-delà. J’ai toujours le souvenir de cette matinée du printemps 1959 où, “découverte” somme toute tardive, j’achetai dans une librairie du Quartier latin *Fictions* et *Enquêtes*, et commençai aussitôt de les lire pour ainsi dire ensemble, en oubliant de déjeuner, avec un “transport” analogue, toutes choses égales d’ailleurs, à celui de Malebranche découvrant le *Traité de l’homme* de Descartes (Genette, 1999: 9-10).

Antes de pasar a “la concepción de la literatura”, vamos a examinar el enigmático “más allá” del cual habla Genette. En efecto, así como Borges inventó a sus precursores, Genette se inventó un padre literario en la persona de Borges, na-

rando o fabricando autobiografemas que son reescrituras de autobiografemas de Borges. El primero de ellos es la relación de Genette con la biblioteca de sus padres (Genette, 2006: 38-42), que recuerda nítidamente la de Borges (Borges, 1999: 24-25 y Pauls, 2004: 87-94), y el segundo es la pasión infantil y muy borgeana de Genette por las enciclopedias (Genette: 2006, 361).

Además, en la entrada “Milonga” de *Bardadrac*, Genette evoca sus distintos encuentros con Borges y termina con este episodio:

Je le vis s’avancer, au bras de María Kodama, rue Florida, fragile Homère en costume sable, très droit sur une canne au bras de son Antigone (je sais), dans la scintillation de la nuit portègne. Double silhouette de grâce et d’élégance, saluée par le murmure d’une foule respectueuse [...]. Mais il n’était, ce soir-là, vraiment pas question d’aborder cette apparition, aussi impalpable qu’une image d’hologramme, plus inaccessible que les fantômes virtuels de *L’Invention de Morel* (Genette, 2006: 283-284).

Genette se sitúa pues en la misma posición que el narrador de la novela de Bioy con respecto a Faustine. Los vínculos que lo unen a Borges son vínculos afectivos, amorosos: sugerimos pues que Genette también modificó las máquinas de Morel para vivir eternamente al lado de Faustine –de Borges, pues– repitiendo los mismos gestos que él, para vivir eternamente a su lado.

En un marco teórico, uno de los primeros textos de Genette sobre Borges, “L’utopie littéraire”, en *Figures I*, es fundacional por lo que anuncia y delimita, ya que contiene en ciernes toda la obra teórica de Genette; dicho de otra manera, “L’utopie littéraire” ocupa en la obra de Genette el mismo lugar que “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “Pierre Menard, autor del *Quijote*” en la de Borges, ya que Genette comenta abundantemente estos dos textos que armarán sus libros venideros (Genette, 1976: 131).

“Pierre Menard, autor del *Quijote*” es un texto central en la obra de Genette (este llama al nimés en *Palimpsestes* “notre ami, et confrère”, Genette, 1982: 452), en el sentido en que es el que más cita y que más utiliza en sus textos teóricos, en particular en *Palimpsestes*, por ejemplo a propósito de lo que llama Genette el *pseudo-résumé* o la *métatextualité fictive*:

Cette pratique d’hypertextualité fictive est, il faut le noter, symétrique et inverse de la performance attribuée par Borges à son héros Pierre Ménard. Ecrivain de son propre fonds un *Quichotte* rigoureusement littéral, Ménard allégorise la lecture considérée comme, ou déguisée en écriture. Attribuant à d’autres l’invention de ses contes, Borges présente au contraire son écriture comme une lecture, déguise en lecture son écriture. Ces deux conduites,

faut-il le dire, sont complémentaires, elles s'unissent en une métaphore des relations, complexes et ambiguës, de l'écriture et de la lecture: relations qui sont bien évidemment [...] l'âme même de l'activité hypertextuelle (Genette, 1982: 296).

Incluso podríamos sugerir que el título mismo de *Palimpsestes* vendría de esta frase de “Pierre Menard, autor del *Quijote*”: “He reflexionado que es lícito ver en el *Quijote* ‘final’ una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los astros –tenues pero no indescifrables– de la ‘previa’ escritura de nuestro amigo”.

“Pierre Menard” es la piedra angular de *Palimpsestes*, una fuente inagotable para ilustrar las distintas categorías de operaciones hipertextuales. Citemos entre muchas la posibilidad contemplada por Genette de que el *Quijote* de Menard sería la reescritura arcaizante de el de Unamuno (Genette, 1982: 425). O el ejercicio muy estimulador propuesto por Genette, a propósito de las imitaciones de “La Parure” de Maupassant por Reboux y Muller:

A titre de contre-épreuve et pour rester dans les paris stupides, j’imagine un bel exercice pour quelque Pierre Ménard désœuvré et docile: (1) oublier le texte de *La Parure*; (2) s’imprégner, sur le reste de son œuvre, du style de Maupassant; (3) ainsi armé, et à partir des quatre transcriptions forgées par Reboux et Muller, reconstituer l’original (Genette, 1982: 133).

De manera paralela, podemos decir que Borges cumplió con los sueños de Genette, o que Genette cumplió con los sueños de Borges, como es el caso con *Senils* (Borges es el primer autor citado en este ensayo). Recordemos esta frase del “Prólogo de prólogos”, de *Prólogos con un prólogo de prólogos*: “El prólogo, cuando son propicios los astros, no es una forma subalterna del brindis; es una especie lateral de la crítica” (OC IV: 13-14). *Senils* es pues una glosa dilatada de esta frase, como lo analiza el propio Genette citándola con ironía y terminando por decir: “ces deux fonctions, de valorisation et de commentaire critique, ne sont nullement incompatibles, et même [...] la seconde peut être plus efficace que la première parce qu’indirecte, le commentaire mettant à jour des significations ‘profondes’, et par là même gratifiantes” (Genette, 1987: 248).

Otro ejemplo de que Genette es el ‘doble teorizante’ de Borges se sitúa en sus análisis sobre la metalepsis, en *Figures III* y *Métalepse*, valiéndose de la misma cita de “Magias parciales del *Quijote*”. En *Figures III*, la cita es:

[...] frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes: celui où l’on raconte, celui que l’on raconte. D’où l’inquiétude si justement désignée par

Borges: “De telles inventions suggèrent que si les personnages d’une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou spectateurs, pouvons être des personnages fictifs” (Genette, 1972: 245).

Y al final de *Métalepse*:

La leçon que proposent tous ces labyrinthes narratifs [...] a été obliquement tirée voici déjà quelques décennies par un de leurs plus subtils architectes, et l’on ne peut ici que la réciter une fois de plus: “Pourquoi sommes-nous inquiets que la carte soit incluse dans la carte et les mille et une nuits dans le livre des *Mille et Une Nuits*? Que don Quichotte soit lecteur du *Quichotte* et Hamlet spectateur de *Hamlet*? Je crois en avoir trouvé la cause: de telles inversions suggèrent que si les personnages d’une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou leurs spectateurs, pouvons être des personnages fictifs” (Genette, 2004: 131-132).

Lo más destacable es que, entre *Figures III*, de 1972, y *Métalepse*, de 2004, Genette se vale de la misma cita. Y más: *Métalepse* es la reescritura (más precisamente: una continuación ampliada) de unas páginas de *Figures III*. Y al reescribirse a sí mismo, Genette reescribe a Borges, citando la misma frase. De ahí la conclusión que sacamos: Borges no sólo figura en los orígenes del proyecto teórico de Genette, como acabamos de esbozarlo, sino que se encuentra en la práctica misma de su escritura; o mejor dicho, como vamos a verlo ahora, de su reescritura. En otros términos: Genette, al igual que Borges, se reescribe, mediante la reescritura de otros autores, la reescritura de sí mismo, y la reescritura del propio Borges. Genette, después de haber partido de la obra de Borges para armar sus teorías, se convirtió poco a poco en un doble de Pierre Menard: un reescritor.

Después de estudiar las distintas posibilidades de reescrituras hipertextuales, Genette pasó de la teoría a la práctica, reescribiéndose a sí mismo y reescribiendo a otros autores. El ejemplo más significativo de autoreescritura masiva en la obra de Genette es, sin lugar a dudas, la relación que une *Nouveau discours du récit* y la última parte de *Figures III*, “Discours du récit”. El hipertexto es, claramente, según el vocabulario de *Palimpsestes*, una “suite autographe”, una prolongación (Genette, 1982: 182). En la misma lógica, el primer capítulo de *Figures IV*, “Du texte à l’œuvre”, es un ejercicio de autoreescritura masiva, o, como lo señala Genette, “exercice d’autodiction préposthume” (Genette, 1999: 7).

Sin embargo, los ejemplos más pertinentes de autoreescritura son reescrituras de secuencias, de frases, o incluso de autocitas: se encuentran entre *Bardadrac* y *Codicille*, como lo anuncia la primera entrada de este último libro: “Again”, entrada que es, también, una reescritura del capítulo “Play it again, Sam”, de *Palimpsestes*

(Genette, 1982: 175-177). Tomemos el caso de la entrada “Discrétion” de *Codicille*, comparándola con la entrada “Postérité”, de *Bardadrac*. El hipotexto dice:

La vraie guigne, c’est de mourir le même jour qu’un autre dont la disparition plus notable éclipse la vôtre: voyez Cocteau sous Piaf ou Prokofiev sous Staline. J’aimerais citer d’autres exemples, mais je m’avise que le cas ne s’applique qu’aux défunts déjà un peu connus: mourir en même temps qu’un illustre est à la portée de tout anonyme, et ne suffit pas à vous conférer une gloire silencieuse: ce sera tout juste un point de repère pour vos héritiers (Genette, 2006: 348).

Y el hipertexto reza así:

La plus sûre façon de jouir d’une mort discrète est de mourir le même jour qu’un autre, plus célèbre, dont la disparition éclipse la vôtre : voyez Cocteau (sous Piaf), Prokofief (sous Staline), Reggiani (sous Distel). “Jouir” est peut-être une hyperbole : la jouissance est furtive. J’aimerais citer d’autres exemples, mais je m’aperçois que le principe ne s’applique qu’aux défunts déjà un peu (quoique moins) célèbres. Mourir en même temps qu’un illustre est à la portée de tout anonyme, et ne suffit pas à conférer à celui-ci une gloire silencieuse: ce sera tout juste un point de repère pour ses héritiers. Tout de même, je commence à chercher, parmi mes contemporains, qui pourrait bien faire un peu d’ombre à mon absence de sépulture.

Pour les coïncidences de naissance, je manque d’exemples, mais Borges, toujours serviable, m’en fournit un, qui se plaint en ces termes: “Moi, par exemple, je suis né le même jour que Jorge Luis Borges.” Ce qui tombe à la fois bien et mal (Genette, 2009: 90-91).

En el mismo instante en que Genette se reescribe mediante una autocita, cita a Borges, es decir que confiesa su deuda para con él, el autoreescribirse se hace bajo la invocación del autor de “Pierre Menard”. De tal manera que no podemos decir a quién reescribe Genette, si se reescribe a sí mismo, o si se reescribe a sí mismo reescribiendo a Borges.

El ejemplo que acabamos de dar sólo concierne a dos, o, mejor dicho, tres textos: el de Borges, y dos de Genette. Sin embargo, en la obra de Genette existen varios ejemplos que muestran de qué manera llevó la práctica de reescritura hacia límites experimentales.

Uno de los ejemplos más significativos es el de Flaubert: Genette reescribió en “Silences de Flaubert”, de *Figures I*, una de las conclusiones de Borges en “Vindicación de *Bouvard et Pécuchet*”, en *Discusión*. Escribe Borges: “Las negligencias o desdenes

o libertades del último Flaubert han desconcertado a los críticos; yo creo ver en ellas un símbolo. El hombre que con *Madame Bovary* forjó la novela realista fue también el primero en romperla” (OC I: 262). Después de haber estudiado cómo Flaubert, en particular en los silencios de *Madame Bovary*, “s’absorbe (et avec lui, son roman), dans l’accessoire” (Genette, 1976: 241), Genette concluye, glosando a Borges:

De *Bovary* à *Pécuchet*, Flaubert n’a cessé d’écrire des romans tout en refusant –sans le savoir, mais de tout son être– les exigences du discours romanesque. C’est ce refus qui nous importe, et la trace involontaire, presque imperceptible, d’ennui, d’indifférence, d’inattention, d’oubli, qu’il laisse sur une œuvre apparemment tendue vers une inutile perfection, et qui nous reste admirablement imparfaite, et comme absente d’elle-même (Genette, 1976: 243).

Si bien la glosa es una forma de reescritura teorizante, Genette va a reescribirse en su obra posterior, a partir de este texto central. En otros términos, Genette va a pasar de la teoría a la práctica, de la poética a la creación, reescribiéndose y, sobre todo, reescribiendo a Flaubert glosado por Borges. Los últimos dos capítulos de *Figures IV*, “Trois traitements de texte” y “Capriccio” proponen varios ejercicios de reescritura. “Trois traitements de texte” propone tres “productions pseudo-génétiques”, a partir de Chateaubriand, Flaubert y Proust (Genette, 1999: 347-348).

La reescritura ampliada de un párrafo de Flaubert ocupa, en *Figures IV*, más de dos páginas, de manera tal que el ejercicio operado por Genette podría ser considerado como un ejemplo del proceso de escritura –o mejor dicho: de uno de los borradores– del ilustre colega Menard. Y, dicho sea de paso, este ejercicio lleva a cabo de manera extrema la conclusión de Borges en *Discusión* y de Genette en *Figures I*, rompiendo las exigencias del discurso novelesco tradicional, haciendo del texto una concreción casi ilegible, ya que una frase de Flaubert tiene al menos cinco variantes en el texto de Genette. Literatura experimental, pues.

La productividad de la obra de Flaubert en la de Genette, bajo la autoridad de su maestro Menard, se nota en su último libro, *Codicille*, en la entrada “Charles”. Leemos en ella una página forjada por Genette, que, partiendo del postulado de que Charles también tuvo una amante, relata dicha aventura amorosa, con una ironía muy flaubertiana, borgeana y, por tanto, genettiana, en particular en las metáforas:

Le cœur plein des félicités de la matinée, l’esprit tranquille, la chair contente, il s’en allait ruminant son bonheur, comme ceux qui mâchent encore, après dîner, le goût des truffes qu’ils digèrent. Quoique médecin, il ne savait pas que, sur les terrasses des maisons, la pluie fait des lacs quand les gouttières sont bouchées, et il fût ainsi demeuré en sa sécurité, lorsqu’il découvrit subitement, un jeudi de septembre, que la Geffosses était enceinte de quatre

mois. Il prononça alors un grand mot, le seul qu'il ait jamais dit: "C'est la faute à Walter Scott!" (Genette, 1999: 56).

Otro autor reescrito por Borges-Menard y Genette es Valéry, y, más precisamente, *Le Cimetière marin*. En *Palimpsestes*, Genette da un ejemplo posible de la transmetrización de Menard, añadiendo dos pies a los cuatro primeros de cada verso para dar con un hemistiquio clásico:

*Ce vaste toit tranquille où marchent des colombes
Entre les sveltes pins palpète, entre les tombes,
Voyez, Midi le juste y compose de feux
La mer, la mer, la mer, toujours recommencée!
O pleine récompense après une pensée
Qu'un immense regard sur le calme des dieux!* (Genette, 1982: 254)

Dicho de otra manera, Genette *compone* (en el sentido en que Menard “no quería componer otro *Quijote* –lo cual es fácil– sino el *Quijote*”) y *produce* parte de la obra visible de Menard. Y más: en *Codicille*, en la entrada “Cimetière”, Genette señala: “on peut aussi supposer (on l’a fait) que c’est en réalité Valéry qui a réduit en décasyllabes le célèbre poème de son confrère nîmois” (Genette, 2009: 60). Esta hipótesis fue contemplada por Lafon en *Une vie de Pierre Ménard*. Pero añade Genette que en realidad Valéry hizo una *transmetrización* de un texto (que venía archivado con los borradores de *Un cœur simple*) hallado por un misterioso amigo de Genette en la Biblioteca Nacional de París. Valéry añadió dos pies a cada verso de este enigmático hipotexto que era una versión en octosílabos. La primera estrofa de este supuesto texto original reza así:

*Ce toit où marchent des colombes
Entre les pins, entre les tombes,
Midi y compose de feux
La mer toujours recommencée
Récompense d'une pensée
Qu'un regard au calme des dieux!* (Genette, 2009: 61)

Aparte de la dimensión sumamente lúdica de tales operaciones hipertextuales, el cuarto verso (“La mer, la mer, toujours recommencée”) podría ser una metáfora de las relaciones que unen las distintas versiones del texto, la del misterioso amigo apócrifo de Genette, la de Menard y la de Valéry: le texte, *le texte, toujours recommencé...*

En resumidas cuentas, Genette hizo lo mismo que Barthes y que Lafon: pasó de la teoría a la práctica, de la poética a la escritura. Este credo literario, Genette lo expuso así al final de *Nouveau discours du récit*: “Les critiques n’ont fait jusqu’ici qu’interpréter la littérature, il s’agit maintenant de la transformer. Ce n’est certes pas l’affaire des seuls poéticiens, leur part sans doute y est infime, mais que vaudrait la théorie, si elle ne servait aussi à *inventer la pratique?*” (Genette, 1983: 109). Interrogación que se encuentra de nuevo en el apartado “Transfocalisations” de *Codicille*, en la continuación evidente de *Palimpsestes*, en que se propone Genette, al revés de Pierre Bayard, mejorar las obras logradas. Concluye así:

Je ne sais plus qui a écrit: “Les critiques n’ont fait jusqu’ici qu’interpréter la littérature, il s’agit maintenant de la transformer: que vaudrait la théorie, si elle ne servait aussi à *inventer la pratique?*” Pas grand-chose, à ce que je vois : on propose, on propose, et pendant ce temps les œuvres ratées, et même les autres, font leur petit bonhomme de chemin (Genette, 2009: 299).

La influencia de Borges sobre Genette no se limita en absoluto a una reescritura ensayística de sus ficciones: Genette no deja de reescribirse, como Menard y Borges e incluso a veces, como intentamos demostrarlo con Flaubert y Valéry, explorando posibilidades de reescritura propuestas por el mismo Borges. Existe, pues, una relación no solamente teórica sino también creativa o, mejor dicho, recreativa de Genette con Borges.

BIBLIOGRAFÍA

- BAYARD, Pierre, 2000, *Comment améliorer les œuvres ratées?*, París, Minuit.
 —, 2009, *Le plagiat par anticipation*, París, Minuit.
 BIOY CASARES, Adolfo, 2003, *La invención de Morel*, Madrid, Cátedra.
 BLANCHOT, Maurice, 1986, *Le Livre à venir*, París, Gallimard.
 BORGES, Jorge Luis, 1996, *Obras completas (OC I-IV)*, Barcelona, Emecé.
 —, 1999, *Autobiografía (1899-1970)*, Buenos Aires, El Ateneo.
 COMPAGNON, Antoine, 1979, *La seconde main ou le travail de la citation*, París, Seuil.
 DELEUZE, Gilles, 1968, *Différence et répétition*, París, PUF.
 FOUCAULT, Michel, 2001, *Les Mots et les choses*, París, Gallimard.
 GENETTE, Gérard, 1964, “La littérature selon Borges”, *Jorge Luis Borges*, Dominique de Roux et Jean de Milleret (eds.), París, Editions de l’Herne, pp. 323-327.

- GENETTE, Gérard, 1976, *Figures I*, [1966], Paris, Seuil, Col. Points Essais.
——, 1979, *Figures II*, [1969], Paris, Seuil, Col. Points Essais.
——, 1972, *Figures III*, Paris, Seuil, Col. Poétique.
——, 1982, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, Col. Poétique.
——, 1983, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, Col. Poétique.
——, 1987, *Seuils*, Paris, Seuil, Col. Poétique.
——, 1991, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, Col. Poétique.
——, 1999, *Figures IV*, Paris, Seuil, Col. Poétique.
——, 2004, *Métalepse*, Paris, Seuil, Col. Poétique.
——, 2006, *Bardadrac*, Paris, Seuil, Col. Fiction & Cie.
——, 2009, *Codicille*, Paris, Seuil, Col. Fiction & Cie.
LAFON, Michel, 1990, *Borges ou la réécriture*, Paris, Seuil, Col. Poétique.
——, 2008, *Une vie de Pierre Ménard*, Paris, Gallimard, Col. Blanche.
PAULS, Alan, 2004, *El factor Borges* [2000], Buenos Aires, Anagrama.

Magias parciales de Macedonio o del Borges de Blanchot al Borges de Genette¹

DANIEL ATTALA

Université européenne de Bretagne

Yo todo lo voy diciendo para matar la muerte en 'Ella'

Macedonio Fernández

En 1949 se publicó en *La Nación* “Magias parciales del *Quijote*”, que tres años después, en 1952, pasó a formar parte de *Otras inquisiciones*. Tanto por el plan que preside su argumento como por el tema, este ensayo recuerda de cerca otro diez años anterior y titulado “Cuando la ficción vive en la ficción”. Su esquema es simple: el escrutinio de un puñado de fenómenos literarios cuya superposición revela cierta afinidad entre ellos, un sentido ligeramente único, enfáticamente ambiguo e inquietante. El tema es la reflexión efectuada por algunas obras de arte, esa forma especular que empezó a conocerse en la teoría literaria de aquel entonces como *mise en abyme* y que a partir de los años sesenta no pocos estudiosos ilustran con fragmentos escogidos de aquel ensayo. Este último avatar es justamente uno de los motivos de la presente reflexión, quiero decir el que, junto a la denominación francesa de la figura (debidamente, dicho sea entre paréntesis, a un pasaje de la primera parte del *Journal* de André Gide, publicada en mayo de 1939, es decir dos o tres meses antes de la aparición de “Cuando en la ficción vive en la ficción”),² se volviera casi obligatoria la cita de “Magias parciales del *Quijote*”, acompañada a veces con el nombre de Julio Cortázar y siempre, sin excepción, con la flagrante, triste, cómica y finalmente tal vez intrascendente, omisión del de Macedonio Fernández, no obstante

¹ Me permito enviar al lector a mi *Macedonio Fernández, lector del Quijote*, del que el presente artículo viene a ser un apéndice con algunos datos que allí no tuve presentes.

² En un libro reciente Jean-Pierre Bernès escribe de Borges: “Il apprécia fort *Le Journal* de Gide en soulignant la présence de pages pleines de cadeaux et de surprises qui lui faisaient dire que l’auteur, pour une fois, était un Nobel convenable” (Bernès, 2010: 182).

haber sido, me refiero a Macedonio, reconocido por Cortázar y por Borges como maestro, y por Borges, además, como uno de los más exaltados lectores de la novela de Cervantes.

“Magias parciales del *Quijote*” es entonces una refundición de “Cuando la ficción vive en la ficción”, con una gran diferencia sin embargo en lo tocante al papel y al peso reservados al *Quijote*, así como al sentido aprehendido en los fenómenos literarios sometidos a examen.³ Mientras que en “Cuando la ficción vive en la ficción” el mérito de la novela de Cervantes es la “banal”, escribe Borges, intercalación de una novela en la novela, en “Magias parciales” es la manera “sutil” en que el autor, vedado como tiene por el plan de su obra el admitir en ella lo sobrenatural, se contenta, o mejor dicho se las ingenia para introducirlo nuevamente mediante pequeñas dosis de una magia que posee la virtud de sembrar la confusión entre “lo objetivo y lo subjetivo”, entre “el mundo del lector y el mundo del libro”. La enumeración de estos trucos empieza con el más explícito de todos, la disputa sobre si la bacía es yelmo y la albarda jaez; sigue con la *asombrosa* aparición de una *Galatea* en la biblioteca del hidalgo y el anuncio *sorprendente* de que la novela que el lector está leyendo en castellano sería traducción de otro libro escrito en árabe; y concluye con el clímax y quintaesencia de todas estas “extrañas ambigüedades”: el que los protagonistas del *Quijote* son, en la segunda parte, al mismo tiempo sus lectores. Este último truco sirve a Borges, en efecto, de clave, al concluir el artículo, para formular una conjetura sobre los precedentes. De manera que mientras según el artículo de 1939 el “propósito esencial” que explicaba todos esos trucos era un tímido “hacer que la realidad nos parezca irreal”, diez años después, en “Magias parciales del *Quijote*”, es el decidido socavar ya no la vaga *realidad* sino, con toda precisión, al lector, la realidad del lector. Las frases con que Borges declara esta conjetura, consagradas en la teoría literaria por Gérard Genette en una obra de 1972 y desde entonces repetidas como una letanía por los estudiosos de la narración en el capítulo ritual sobre esas supuestas rupturas del orden narrativo denominadas *metalepsis*, rezan como sigue:

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las Mil y Una Noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios (Borges, *OC II*: 47).

³ En la refundición también entraron otros textos, según se advierte por ejemplo en la similitud entre la última frase de “Magias parciales del *Quijote*” y otra que se lee en la reseña de una obra de Thomas Carlyle (1949).

En rigor de verdad, dicha causa le fue dada mucho antes a Macedonio Fernández, como se puede colegir por ejemplo en su “Nota autobiográfica” publicada en el n° 84 de la revista *Sur*, de 1941, y que Borges no pudo ignorar. También se puede leer en diversos papeles, públicos y privados, donde expone su teoría de la novela. Sin embargo, la virtud exultante que Macedonio había advertido en esa clase de teje-manaje literario –hacer caer al lector en la cuenta bienaventurada de la inmortalidad– no es subrayada por Borges sino apenas y ambiguamente, y tan apenas y ambiguamente como para que pasase inadvertida o incluso fuera asimilada por cierta crítica a la capacidad contraria, a la capacidad deprimente de hacer que el lector desespere de toda vida, descrea de toda historia y de toda realidad. Hasta el punto de que por no advertir esa virtud exultante, terminan viendo en la literatura de Borges el retrato fiel del nihilismo, de la desazón, del desaliento que afectaría con gravedad excepcional a la época contemporánea. Yo me propongo restituir a Macedonio en la autoría de aquella idea. Y no, empero, para quitar méritos, a quién se le ocurriría, a Borges, sino para indirectamente realzar un aspecto de su propia obra obliterado con demasiada frecuencia por la crítica. No es precisamente el caso de quien se podría decir el iniciador de la crítica sobre Borges en Francia, quiero decir Maurice Blanchot (Néstor Ibarra, Valery Larbaud, por citar a “iniciadores” anteriores, no hicieron escuela). Y si bien tampoco es por entero el caso de Gérard Genette, sea por las ambigüedades de este crítico o más probablemente por las reticencias de su racionalismo y aun de su positivismo, esta obliteración del lado exultante y entusiasta de la obra de Borges se percibe ya plena y claramente en acción en la pléyade de sus divulgadores.

Deseo aclarar, antes de terminar esta introducción, que no me ocupo de la crítica francesa que se ha especializado en la obra de Borges y que conoce bien la literatura argentina. Hablo del uso que hizo de Borges, tan influyente en su recepción para bien o para mal, cierta teoría literaria no muy estudiosa de la literatura rioplatense –pero que en la Argentina ha recibido su cuota de veneración, como todo lo de esa marca. En suma, mi tema es ahora Maurice Blanchot y Gérard Genette, no Michel Lafon.

En el mes de julio de 1955 aparece la traducción francesa de “Magias parciales del *Quijote*” (*Les Temps modernes*, n° 114-115). La de *Otras inquisiciones* en su conjunto no lo hace hasta 1957. Poco a poco, durante los años sesenta, la crítica francesa fue dando cuenta del ensayo, siempre por supuesto en la cámara de resonancia de la recepción de otras partes de la obra de Borges. Yo creo, con Emir Rodríguez Monegal y Sylvia Molloy, que la corriente central de esa recepción proviene en buena medida de un ensayo de Maurice Blanchot que en su forma más conocida, que no es la de su primera publicación, lleva por título “L’Infini: L’Aleph” y figura en *Le livre à venir*, obra de entre mayo y junio de 1959.⁴ Todos los elementos de lo que

⁴ El texto había aparecido el año anterior bajo otro título y no se ocupaba únicamente de Borges sino también de Henri Michaux (de hecho fue recogido en el número de *Cahiers de L’Herne* consagrado a este último en 1966). Privado de los párrafos sobre el autor belga-francés, después el texto fue incluido en *Le livre à venir*. Es bajo esta

con un poco de exageración se podría denominar la *vulgata* francesa sobre la obra de Borges, están en el ensayo de Blanchot, aunque, como trataré de mostrar, no todos los elementos cardinales de este ensayo pasaron a dicha *vulgata*. El argumento principal se puede desglosar en las siguientes ideas: la literatura de Borges es un juego con el error, en particular con el error que proviene de la introducción del concepto de *infinitud* entendida como negación crasa de determinaciones; para explicar esto, Blanchot acude a la distinción hegeliana entre infinito *malo* y *bueno*. No obstante lo cual Borges no sería un filósofo, no, sino un literato, y todo su saber brotaría de la literatura: un saber negativo, resultante precisamente de la negación del saber acerca del mundo e incluso de la negación del mundo. Y ello es así hasta el punto de que la literatura de Borges, y con ella quizá toda literatura, asimila mundo a libro, ve el mundo como si fuese un libro. Esta reducción, porque para Blanchot es una reducción, arrasa con todo límite, con todo punto de referencia o asidero: lo real se esfuma en la proliferación abismal del infinito literario, y si un estado de ánimo es capaz de traducir o reflejar el tembladeral de este dudoso saber literario, es el *vértigo*. Laberinto, espejismo, fascinación, espejeo, falta de asidero, de origen, de original, de comienzo y de fin, todas formas, en suma, o metáforas, más o menos equivalentes entre sí, del saber literario, o lo que es lo mismo, de la destrucción del saber por la literatura. ¿Pero todo esto para qué? ¿Por amor al desastre? ¿O es un camino hacia algo diferente? Dicho de otro modo: esta ascesis, esta destrucción del mundo y del saber del mundo que arrojan laberintos, espejismos y abismos por los que ha de pasar el lector de Borges, el lector de literatura, ¿promueve de algún modo una experiencia de signo positivo?, ¿tiene el fin inverso de redimir, de salvar al lector que supo o fue capaz de aventurarse en el vacío, de abismarse? La referencia misma a la distinción hegeliana entre infinito malo y bueno permite insinuar una respuesta afirmativa. Y, aunque de manera sibilina, Blanchot lo deja entrever en dos o tres pasajes de su artículo pionero. Así, asegura que “la peligrosa dignidad de la literatura” es “hacernos experimentar la cercanía de un poder extraño, neutro e impersonal”; también asegura que “la literatura no es un simple engaño” sino “el peligroso poder de ir hacia lo que es, a través de la multiplicidad infinita de lo imaginario”; y además, que Borges se enfrenta en su literatura con la mala eternidad y la mala infinitud, tal vez las únicas [formas de la eternidad y de la infinitud] de que podamos hacer la experiencia” antes de que acaezca —y esto es a mi parecer esencial— “ese glorioso vuelco [*retournement*] que se llama éxtasis” (Blanchot, 1959: 131). Por fin, al concluir el artículo (me refiero ahora a la versión primitiva), Blanchot festeja a Borges por conocer muy bien “ese maravilloso

forma reducida que lo conoce la crítica, o mejor dicho lo desconoce, ya que así como de ordinario se ignora la versión primitiva más extensa, algunos como Rodríguez Monegal lo ubican de manera incomprensible en 1953 y otros, de manera no menos incomprensible, en 1955 (v. gr. Françoise Collin en “The Third Tiger; or, From Blanchot to Borges”).

poder de inversión [*renversement*] que es la literatura” (Blanchot, 1958: 109). Este pasaje no está en la versión posterior.

Abstracción hecha del envío explícito a “Magias parciales del *Quijoté*” que contiene el artículo de Blanchot, la lectura que este propone se podría aplicar sin fallas al ensayo de Borges, incluso en aquello de la salida mística o extática, la cual puede conjeturarse que existe en Borges cuanto menos entre líneas y teniendo presente el conjunto de su obra y sobre la base de una concepción de la literatura que ha faltado en críticos posteriores a Blanchot y que habría que recuperar. Para lo que habría que tener en cuenta también, por fin, la obra de aquel de quien al fin y al cabo proviene la idea capital de “Magias parciales del *Quijoté*”, Macedonio Fernández. Porque el hecho es que incluso los especialistas en la obra de Blanchot, al estudiar la de Borges se quedan como presos en esa especie de nihilismo que llamé *vulgata* y que es todo Blanchot con exclusión metódica del *glorioso vuelco del éxtasis*. O lo que es peor, rebajando ese vuelco a un nivel inimaginable tanto en Blanchot como en Borges, y más todavía en Macedonio, como ocurre por ejemplo en el siguiente pasaje del estudio de Françoise Collin, especialista en Blanchot, “The Third Tiger; or, From Blanchot to Borges”:

Elucidando a Borges no únicamente por sus comentarios sino también por la proximidad entre su propia obra y la de Borges, Blanchot descubre y tal vez enfatiza en la obra de aquél lo que se puede denominar su nihilismo en el sentido nietzscheano. Es un nihilismo peculiar, porque en Borges la *mise en abyme*, el vaciado o ahuecado de la plenitud, de la totalidad, de la biblioteca, va siempre acompañado del placer casi físico experimentado en presencia del libro, de toda su presencia —un placer que redime la ausencia (Collin, 1990: 88).

Insinuar que para Blanchot el momento negativo de la literatura es compensado o redimido por el “placer casi físico” de tener un libro entre las manos es desconocer el alcance que tiene en este autor la noción de *éxtasis*, uno de cuyos principales componentes poco tiene que ver con la psicología o la fisiología: me refiero a esa especie de superación de los desgarros del tiempo en el limbo espeso y transparente que es para Blanchot la significación literaria.

Las referencias posteriores a “Magias parciales del *Quijoté*” y a otros ensayos y textos afines realizadas por críticos franceses siguen en parte la estela trazada por Maurice Blanchot. Es el caso por ejemplo de la que creo que es la primera de todas ellas, contenida en un trabajo aparecido en el mes de julio de 1958 en la misma *Nouvelle Revue Française* en la que seis meses antes había aparecido “L’Infini et l’Infini”: “La Folie Tristan ou Une esthétique de l’infini”. Maurice-Jean Lefèbvre, el autor, condensa en este trabajo de manera prolija la mayoría de las intuiciones de

su predecesor, a quien cita de manera velada en el subtítulo.⁵ Su cometido principal es aplicar la enseñanza de “Magias parciales del *Quijote*” a un episodio *en abismo* de una versión moderna de un fragmento antiguo de *Tristán e Isolda*. Como conclusión, Lefèbve reconoce el trabajo de zapa que el procedimiento reflexivo efectúa en la significación así como en el propio lector, la disolución y pérdida del mundo, el temblor y el derrumbe del sentido, para preguntarse, al final, qué habrá por el contrario escondido en todo esto que sea capaz de arrebatarnos y elevarnos por sobre la destrucción. Y responde: “la nostalgia de una realidad más verdadera, más justa, más real que aquella que nos es dado conocer, y la esperanza que viene al encuentro de esta nostalgia: si todo es falso, todo se vuelve verdadero” (Lefèbve, 1958: 106). Al interpretar el éxtasis en los términos baldíos de la ausencia (bajo esas formas suyas que son la nostalgia y la esperanza), la respuesta da la impresión de postergar la cuestión de Blanchot al terreno contingente de la psicología y de deprimir el entusiasmo final hasta volverlo irreconocible.

Unos años más tarde esta impresión se agudiza y hasta la pregunta sobre una posible inversión apocalíptica de la depresión en éxtasis pasará al dominio privado de los efectos emocionales de lectura, quiero decir que se eclipsará, que terminará por desaparecer del horizonte de la corriente dominante de la crítica. Ello todavía no ocurre, sin embargo, sino incluso todo lo contrario, en un apretado ensayo de Michel Foucault de 1963, “Le Langage à l’infini”, publicado en el número 15 de la revista *Tel Quel*, donde se nota el influjo tanto de Borges como de Blanchot, a quien se cita desde la primera línea y aun, al igual que hacía Lefèbve en el suyo, desde el título: las magias parciales, los juegos con el infinito, son levantados por Foucault a la categoría de clave de comprensión de la esencia de la literatura desde fines del siglo XVIII (*grosso modo* desde el romanticismo), hasta nuestros días: cuando el lenguaje asume él solo la lucha cuerpo a cuerpo con la muerte que Jacob, digamos, no tiene ya con quién entablar.

El abandono de la preocupación de Blanchot, la sujeción del “vuelco glorioso” al “sentido de lo real”, a la mirada severa que lanza la ciencia contra lo sobrenatural que las magias del *Quijote*, aun cuando parciales, podían esconder, todo ello ocurre al año siguiente del ensayo de Foucault, es decir en 1964, con el aporte de Gérard Genette al volumen de *L’Herne* sobre Borges. De hecho, “La Littérature selon Borges”, el texto al que me refiero, reescrito y publicado dos años después como “L’utopie littéraire”, parece haber sido una reacción de Genette contra ciertas tendencias radicales de la crítica —en el sentido también político del término *radical*—, entre las cuales estaba la de Blanchot y sus seguidores. Es verdad que en su ensayo Genette recoge, y casi con exactitud, todos los temas de Blanchot; los recoge y sobre cada

⁵ El artículo de Lefèbve no es anterior al de Maurice Blanchot, como sostiene Sylvia Molloy (1972: 223); ella también omite mencionar la primera versión del trabajo de Blanchot.

uno de ellos en particular no parece escribir nada muy diferente de lo que el propio Blanchot escribía (en un libro reciente, Genette recuerda haber leído por primera vez a Borges “en la primavera de 1959”, es decir a pocos meses de la primera publicación de “L’Infini et l’Infini” y a días –antes o después– de que el *Livre à venir* donde aquel volvía a aparecer hubiese salido a la venta) (Genette, 2006: 282). Y sin embargo, el propósito de las interpretaciones que adelanta Genette resulta por completo distinto del de Blanchot. Para ceñirme al tema de este artículo, diré que la perversión de las figuras especulares y en particular la de aquella en que los protagonistas del *Quijote* son asimismo lectores del *Quijote*, no es ya para Genette más que una “metáfora”, y aun, dirá, una “parábola hiper-romántica” destinada, pese a ello (en la medida en que para Genette *romanticismo* parece ser aquí sinónimo de *oscurantismo*), a significar una muy “clásica verdad”, cara a ese límpido humanista que habría sido Borges, poseedor de una “imaginación abierta a las paradojas y a las especulaciones más vertiginosas” pero enemigo declarado –y no se ve por qué Genette lo iba a subrayar si no era para contradecir a quienes en la crítica francesa de entonces pretendían lo contrario–, de toda “impostura” y de toda “intimidación”, contrario incluso a todo “misticismo” y a todo “pensamiento totalitario”. Entiéndase: contrario al misticismo y al dogmatismo que otros críticos quisieran encontrar en Borges, críticos que pese a ser, recrimina Genette, admiradores del escritor argentino, son a un tiempo “grandes traficantes de misterio”, más amigos de “lo sobrenatural”, de “lo posible” y sobre todo de “lo imposible” que de aquello que hace de Borges el prototipo del ilustrado: “lo real”, y más precisamente: “el sentido de lo real”. Con lo que sus “conjeturas inquietantes” no serían felizmente sino apenas otros tantos “símbolos de un pensamiento lúcido”, de un pensamiento que, contrabalanceado por el humor, tiene la “sobriedad garantizada”. Una vez divididos uno por el otro los dos órdenes que aparentemente quedarían en pie en la literatura de Borges tras esta criba de Genette en 1964, a saber lo irreal (que sería el dividendo) y su corrección por el humor (que sería el divisor), no quedaría como cociente sino la verdad, la realidad sobria y mesurada, mientras que todo lo demás caería del lado (¿meramente literario?) del “mito” o de la “utopía” (según las dos versiones del artículo de Genette): lejos, muy lejos pues de aquel asomo de misterio que creían descubrir los críticos precedentes tras las intuiciones precursoras de Blanchot, lejos de todo éxtasis, entonces, de todo *retournement*, de todo vuelco –¿y de toda revolución?

A comienzos de los años setenta este viraje en la recepción del ensayo de Borges y probablemente también de su obra, así como la estabilización de la nueva exégesis, su divulgación y aun su normalización en ciertos ámbitos de la crítica sobre todo académica, suceden de una manera, aunque no vertiginosa, sí constante, firme y orgánica: “Magias parciales del *Quijote*” se convierte en la cantera de donde procede una de las listas más célebres de ejemplos de cierta clase de figura retó-

rico-narrativa que no dirá ya nada más acerca de la literatura que lo que dice cualquier otra figura retórico-narrativa, o mejor dicho: cuyo sentido tendrá ya poco que ver con ningún vuelco extático, maravilloso o sobrenatural, ni en general con ningún efecto trastornante de sentido cuando no sea, en todo caso, un efecto disfórico, negativo: vértigo, inquietud, decepción, relativismo, duda, pérdida. La hipótesis que soplan al oído con insistencia aquellos hechos textuales, la impresión que producen, a saber, el que los lectores podrían ser irreales, es ahora, como el propio Borges escribía en su ensayo (¡pero con un grano de sal!), sencillamente “inaceptable”. Muchos comentaristas y estudiosos, desde hace ya treinta o cuarenta años, tienden a tomar este juicio sin la sal. Y el resultado no puede ser, precisamente, más desabrido. La metalepsis, declara Genette en una entrevista, “es un juego cautivante, pero es sólo un juego”.

En un estudio de 1971 titulado *La poétique de la prose*, Tzvetan Todorov trae a colación “Magias parciales del *Quijote*” para explicar la “categoría de la auto-inclusión”. Y enseguida, en 1972, otra vez Gérard Genette, ahora en el contexto de un ensayo de título cartesiano, “Discours du récit: essai de méthode”, incluido en *Figures III*. Al tiempo que inauguraba una ciencia llamada a tener su resonancia —la Narratología—, el ensayo introducía también toda una rama de ella cuyo objeto de estudio iba a ser el desbordante conjunto de figuras enumeradas un poco al azar en el ensayo de Borges y reunidas por Genette bajo el nombre bien ceñido de *metalepsis*. “Por la intensidad de sus efectos”, escribía Genette, “todos esos juegos manifiestan la importancia del límite que se las ingenian en franquear, contra toda verosimilitud, y que es precisamente la narración [...], frontera movediza pero sagrada entre dos mundos: aquel donde se narra, aquel que se narra. De donde la inquietud”, concluía, “tan justamente señalada por Borges”. Y acto seguido se refería al pasaje final de “Magias parciales” y con él a aquel cosquilleo del lector que le surraba que él también —ignorante de las “sagradas” fronteras entre libro y mundo— podía ser un personaje (Genette, 1972: 245).

Son innumerables los artículos y monografías que reiteran, comentan, aplican o discuten estas breves pero precisas observaciones. Un ejemplo procedente de la crítica en la Argentina es el de Nicolás Rosa en “Las sombras de Borges”, de 1986.⁶ Su interés reside en que parece seguir las huellas de Genette mientras que de forma explícita sólo cita el viejo ensayo de Blanchot. El éxtasis, aunque más no fuera el desprovisto de alegría que encontraba Blanchot en la literatura (y que por raro que parezca se asemeja mucho a esa “emoción pura” sentimentalmente neutra que Ma-

⁶ Una versión más extensa de este texto fue publicada bajo el título “Texto-palimpsesto: memoria y olvido textual”, en 1995, en una obra coordinada por Karl Blüher y Alfonso de Toro. Curiosamente, los trabajos sobre Borges del segundo de estos autores suelen ser la caricatura de lo que en esta comunicación denomino la *vulgata*; véase por ejemplo “La realidad como viaje a través de los signos: Cervantes, Borges, Foucault”, en A. de Toro y S. Regazzoni (eds.), 2000, *El siglo de Borges*, Frankfurt/Madrid, Iberoamericana/Vervuert, vol. II, pp. 45-65.

cedonio llamaba “impresión”), falta por completo en la lectura de Rosa. Todo, en su Borges, es texto proliferante y vacío, texto laberíntico devorador del “mundo” y de la “historia”, mundo e historia que desaparecen bajo los pies del lector. Es verdad que al final Rosa nos alivia llamando a “olvidar a Borges”, a ese Borges del que él nos habla. El problema es saber si se trata del verdadero, si no será más bien el producto de la aplicación del modelo que se impuso en Francia alrededor de los años sesenta tras las enmiendas de Genette al breve ensayo de Maurice Blanchot.

Fuera de la Argentina cabe mencionar –aunque aquí también sólo a título de ejemplo, ya que podrían citarse decenas de otros trabajos– desde *Le récit spéculaire* del suizo Lucien Dällenbach, de 1976, hasta las muchas y variadas comunicaciones reunidas en las actas de un congreso sobre la metalepsis celebrado en París en 2002 y editadas en 2005 por John Pier y Jean-Marie Schaeffer. No es anodino anotar que aquel congreso había nacido al calor de un seminario sobre las “paradojas narrativas” dictado precisamente por un hispanista (alemán, el profesor Klaus Meyer-Minnemann, de la Universidad de Hamburgo), especialista en narrativa latinoamericana contemporánea, un dominio incomprensible sin la obra de Borges (¡y por lo tanto sin la de Macedonio!, aunque, naturalmente, nadie en aquel congreso parecía tener la menor noticia de Macedonio, tan afecto sin embargo al Borges y al Cortázar a quienes nadie tampoco se priva de citar... a través del filtro de Genette) (Pier-Schaeffer, 2005: 9). El congreso fue inaugurado con una conferencia de Genette que poco después se convirtió en capítulo de un libro que lleva el mismo título que las actas: *Métalepse*, donde Genette generaliza e ilustra con gran abundancia las fecundas tres páginas de treinta y cinco años atrás, sin modificar una coma de la vieja perspectiva estructural.

En fin, yo creo que no es exagerado afirmar que esta tradición crítica, que tiene en parte su origen en la interpretación de Borges por Genette, ha terminado conformando una especie de *vulgata*, constituida de un doble olvido: el de un aspecto clave del texto fundacional de Maurice Blanchot, y el del texto fundacional de Macedonio Fernández en relación con el cual habría que haber leído a Borges desde un principio; o si se prefiere: en relación con el cual ya es hora de que se vuelva a leer “Magias parciales del *Quijote*”. Esa *vulgata* reza más o menos como sigue: *La literatura no tiene otro objeto que ella misma y es inútil pedirle algo distinto que literatura, algo distinto que texto, algo distinto que forma sin ninguna relación esencial con la historia. El texto, el texto literario, es así una especie de laberinto: una vez que el lector entró en él, que el autor entró en él, que la realidad, en suma, entró en él, las puertas se cierran para siempre y nunca más podrán salir, autor, lector y realidad, convertidos de ahí en más en espectros condenados a errar sin reposo en un desgarrar y una disgregación definitivos hasta la intrascendencia. El texto literario tiene el mismo destino traidor de Midas, todo lo que toca se convierte en oro, o para el caso en dinero, signo de todo y de nada, de cualquier cosa y de ninguna, en función de los caprichos de la bolsa del lector. El texto literario es como un espejo. Pero no el espejo decimonónico en el que*

encontrar reflejada la realidad era posible, y ni siquiera el espejo borgeano, cargado de la misma terrible vitalidad que la vida, sino el espejo crepuscular de los vampiros, donde toda realidad se desvanece tocada de la anemia de los espejismos. Clímax de esta asimilación del texto a un espejo es aquella situación en la que dos espejos se enfrentan: y al infinito vacío que surge de la suma onanista de estas dos vacuidades responde el estado de ánimo más peculiar de este Borges posmoderno: el vértigo, la angustia, la pérdida de asidero, el desaliento, la desazón. Así es, y cualquier dirección que se tome en la encrucijada de metáforas y tesis que componen esta “vulgata”, conduce de manera indefectible a la idea de una falta. Una nota disfórica, triste, deprimente, atraviesa estas lecturas, por más voluntad que se ponga en encontrar en esa pérdida, en ese vacío vertiginoso, la piedra de toque de una nueva libertad. Ya que hablando de piedra, como escribe el crítico americano Marshall Berman (1991: 30) en un viejo libro, la libertad que confiere este postmodernismo es la libertad de los sepulcros “blanqueados”: son hermosos, pero son sepulcros.

Sylvia Molloy escribió en 1972 que una de las cosas que constituían el interés e incluso el mérito de la crítica de la obra de Borges en Francia, era la ignorancia que tenía del contexto inmediato de esa obra y en consecuencia el vínculo en que la ponía con un contexto menos local (Molloy, 1972: 219). Yo en verdad soy incapaz de ver en qué la ignorancia puede ser interesante y menos aún meritoria allí donde se trata de *saber*. Es cierto que Molloy enseguida añade que en esa misma virtud residía el peligro de aquella crítica. Lo cual no vuelve más verdadera la primera afirmación, de la que no se atina a saber si es una fórmula de *politesse* hacia la universidad francesa que acogía su libro (su tesis doctoral), o una lejana secuela de la adopción de la perspectiva que llevó a los críticos franceses en cuestión a desentenderse del contexto inmediato en que se produjo la obra de Borges y en general hasta del contexto en que se produce cualquier literatura. Sea como sea, nadie niega hoy, me imagino, que es necesario devolver a Borges a su contexto como no suelen hacerlo los estudios “narratológicos”. Y que lo mismo habría que hacer, dicho sea de paso, con ese tipo de estudios. Volver, por ejemplo, a Maurice Blanchot. Y sobre todo: volver a Macedonio Fernández. A Borges es probable que ya resulte imposible no volver. Tan ineludible se ha vuelto, precisamente.

BIBLIOGRAFÍA

- ATTALA, Daniel, 2009, *Macedonio Fernández, lector del Quijote. Con referencia constante a J. L. Borges*, Buenos Aires, Paradiso.
- BERMAN, Marshall, 1991, *All That Is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, London-New York, Verso.
- BERNÈS, Jean Pierre, 2010, *J. L. Borges: La vie commence...*, París, Le Cherche-Midi.

- BLANCHOT, Maurice, 1958, "L'Infini et l'Infini", *La Nouvelle Revue Française*, 61, pp. 98-109.
- , 1959, "L'Infini littéraire: *L'Aleph*", *Le livre à venir*, París, Gallimard.
- BORGES, Jorge Luis, 1997, "Cuando la ficción vive en la ficción" [1939], *Obras completas IV*, Buenos Aires, Emecé, pp. 433-435.
- , 1989, "Magias parciales del *Quijote*" [1949], *Obras completas II*, Buenos Aires, Emecé, pp. 45-47.
- COLLIN, Françoise, 1990, "The Third Tiger; or, From Blanchot to Borges", en Aizenberg, Edna, *Borges and His Successors: The Borgesian Impact on Literature and the Arts*, New York, Columbia University Press, pp. 80-96.
- DÄLLENBACH, Lucien, 1977, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, París, Seuil.
- FERNÁNDEZ, Macedonio, 1989, "Nota autobiográfica" [1941, *Sur*, 89], *Obras completas*, Buenos Aires, Corregidor, vol. IV, pp. 90-92.
- FOUCAULT, Michel, 2001, "Le Langage à l'infini" [1963], *Dits et écrits I (1954-1969)*, París, Gallimard, texto n° 14.
- GIDE, André, 1939, *Journal (1887-1925)*, París, Gallimard.
- GENETTE, Gérard, 1964, "La Littérature selon Borges", *Cahier de l'Herne: Jorge Luis Borges*, pp.323-327.
- , 1966, "L'utopie littéraire", *Figures I*, París, Seuil.
- , 1972, "Discours du récit", *Figures III*, París, Seuil.
- , 2004, *Métalepse. De la figure à la fiction*, París, Seuil.
- , 2006, *Bardadrac*, París, Seuil.
- LEFÈBVE, Maurice-Jean, 1958, "La Folie Tristan ou Une esthétique de l'infini", *La Nouvelle Revue Française*, 67, pp. 102-106.
- MOLLOY, Sylvia, 1972, *La diffusion de la littérature hispanoaméricaine en France au XX^{ème} siècle*, París, PUF.
- PIER, John, "La métalepse. De la figure à la fiction. Entretien avec Gérard Genette", *Vox Poetica*. En línea: <http://www.vox-poetica.org>
- PIER, John y SCHAEFFER, Jean-Marie (eds.), 2005, *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, París, EHESS.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, 1972, "Borges et la Nouvelle Critique", *Revista iberoamericana*, 80, pp. 367-390.
- ROSA, Nicolás, 1986, "Las sombras de Borges", *Los fulgores del simulacro*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, pp. 307-315.
- , 1995, "Texto-palimpsesto: memoria y olvido textual", en K. Blüher y A. de Toro (eds.), *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, Frankfurt/Madrid: Iberoamericana/Vervuert, pp. 185-192.
- TODOROV, Tzvetan, 1971, *La poétique de la prose*, París, Seuil.

Dos figures borgeanas edificadas por Blanchot y Cioran... et alia

CARLOS PAULO MARTÍNEZ PEREIRO

Universidade da Coruña

Realmente, en una (re)visión retrospectiva, nuestro conocimiento de la obra y de la persona borgeanas se ha producido, de manera progresiva y –diría– de la vista superficial a la visión reflexiva, por medio de un proceso retórico dependiente de *topoi* y *loci* ampliamente aceptados, por su rentabilidad, veracidad y contenidos abiertos, inacabados o flexibles, y fácilmente adaptables a diferentes contextos de argumentación. Siendo así, no es menos cierto que tal proceso se caracterizó también por su ambivalencia, de tal manera que algunos de estos ‘lugares’ –que acuden al *diktat* de un discutible ‘sentido común’ preconceptuoso– también han empañado la limpieza de nuestra visión y de nuestro abordaje comprensivo de la singular obra del autor de *Ficciones*.

Sirva como ejemplo de esta doble dirección cuando Ernesto Sábato en su excelente ensayo “Los dos Borges” –publicado, como “Les deux Borges”, también en 1964 en *L’Hérne*–, como no podía dejar de ser y con toda legitimidad, coloca el preconcepto de la fantasmagoría literaria propia como medida. Y así, con la consideración denigratoria de lo que podemos representar con el concepto de ‘escapismo’ de un simplificado ‘realismo’ tierra a tierra, rebaja el valor de lo que él rotula de Borges “platónico”, minusvalora tanto que privilegie el ingenio como el más alto atributo de la literatura como su pasión verbal y su ingenio retórico o (ab)usa del *argumentum ad contrarium* para, finalmente, sentenciar una concepción de lo literario *à rebours* de su visión de la obra borgeana.

Por lo tanto, esta digresión es, como ya hemos dicho, excelente sí, pero con un algo de controvertido –por notoriamente discutible– en su atrevimiento profético respecto del “Borges que quedará” y del argumentario que lo cimienta. De hecho, partiendo de la conclusiva sentencia borgeana –con que cierra su refutación del tiempo– “El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges”, Ernesto Sábato concluye su matizada y brillante digresión con estas palabras:

En esta confesión final está el Borges que queremos rescatar y que de verdad es rescatable: el poeta que alguna vez cantó cosas humildes y fugaces, pero simplemente humanas: un crepúsculo de Buenos Aires, un patio de infancia, una calle de suburbio. Este es (me atrevo a profetizar) el Borges que quedará. El Borges que después de su frívolo periplo por filosofías y teologías en las que no cree vuelve a este mundo menos brillante pero que cree; este mundo en que nacemos, sufrimos, amamos y morimos. No esa ciudad X cualquiera en que un simbólico Red Scharlach comete sus crímenes geométricos, sino esta Buenos Aires real y concreta, sucia y turbulenta, aborrecible y querida en que vivimos y sufrimos (1979: 79-80).

De todos modos, siendo paradigma este ensayo de los lugares comunes que aparecen cada vez más, en nuestra modesta opinión, como unilaterales verdades parciales, lo es también –no lo debemos obviar– de aquellos otros que el tiempo ha adjetivado de ‘iluminadores’.

Así, en esta muy inteligente digresión sabatiana, puede servir como ejemplo de los segundos aquel momento en el que, refiriéndose a la lógica geométrica de “La muerte y la brújula”, afirma su carácter de “literatura acrónica, de la que racionalistas como Borges pueden saltar a conjeturas de este género: ¿No seremos nosotros también un libro que Alguien lee? ¿Y no será nuestra vida el tiempo de la Lectura?” (Sábato, 1979: 74). Gastado lugar común y cansada verdad que ya en 1963, cuando fue concebido el ensayo que lo contiene, seguía representando una válida aproximación a la caracterización clara de uno de los puntos que conforman la cartografía de la ficción y/o de la realidad borgeana.

Para cualquier lector frecuentador de su escritura no resultará difícil reconocer este ‘lugar-verdad’ como auténtico *passé-partout* –esto es, como ‘encuadre’ o ‘llave maestra’ que nos permite acceder por y a todos los lados– o como muy pertinaz *revenance* –es decir, como ‘retornancia’ o propiedad de lo que vuelve o reaparece como un espectro–, por servirnos de estos términos franceses, usado el primero y acuñado el segundo por Jacques Derrida en su deriva teórico-comprensiva.

De hecho, la sabia confusión simbiótica de lo humano y lo escritural –y, en este segundo ámbito, también del autor y del personaje–, hace que con la creación literaria de Borges –entendiendo por tal también en parte su propia creación vital– se alarguen las formas y se trastoquen las proporciones hasta convertir su persona en aparición irreal y su obra en realidad intemporal.

Si, para el ‘provocador’ Borges, Alonso Quijano es preferible al Quijote, y Cervantes al caballero, asumiendo como plausible la *mirabilia* –a la que Blanchot se refirió como “absurdité mémorable” y “le fascinant mirage de la duplicité des possibles”– de la (re)escritura *ipsis verbis* de dos capítulos de la novela por parte de Pierre Menard, distante y distinta de la del apócrifo concebido por Avellaneda, ten-

dríamos una clara e inducida muestra de la referida confusión, que diluiría el recorrido que va del “yo sé quién soy” de *El Quijote* al “yo quienquiera que sea” de su apócrifa continuación.

Mutatis mutandis, con su carpintería literaria impecable –tan lejana de cualquier bricolage mecánico– que barre las fronteras entre vida y escritura –y lectura y libro y universo y...–, Borges y sus sucesivos (e intercambiables) dobles adquieren una dimensión múltiple y de límites movedizos, suponen un retrato que es a la vez un espejo roto en fragmentos y la disuelta unidad del individuo, del autor. Porque, como observaba Vasco Graça Moura en septiembre de 1998:

Borges aplica a sua perícia ao desdobramento, isto é, à contrafacção da presença do *duplo*, no sentido de *Doppelgänger*, por vezes enunciado numa relação autor/leitor que quereria apresentar-se como indiferente ou comutativa [...], num esbater de fronteiras e numa flutuação permanente entre o sonho, a memória, o seu apagamento e a realidade (1999: 221).

Bien es cierto que este elemento caracterizador (por característico) de la (est)ética borgeana –de esa ética de la elegancia, equivalente al “estado estético” de Kierkegaard–, aún conteniendo *in nucleo* el todo Borges, sólo alcanzará su superior y auténtica dimensión al ser contemplado, *in absentia* e *in toto*, con una óptica de gran angular. Óptica que bien utilizada, como sucede con la visión que a continuación referiremos, permite corregir la repetida miopía de muchas de las aproximaciones al mundo borgeano.

Pues bien, recientemente, Antoine Bello publicaba, en la sección “Parce que c’est lui, parce que c’est moi...” de *Le Magazine Littéraire*, un breve, lúcido, lúdico y preciso (por exacto) texto interpretativo en el que, ya de inicio, declaraba:

Il y a un avant et un après-Borges. Avant lui, la littérature découle et s’inspire de la réalité. [...] L’écrivain décrit le monde, en exalte la beauté, en souligne l’absurdité. La réalité est sa matière première. Cependant, en délimitant son inspiration, elle est aussi sa maîtresse. Borges renverse ce rapport de sujétion. L’Argentin pose que le texte est à la source et à l’origine de toutes choses. Au commencement était le Verbe. Tout ce que nous disons, pensons, écrivons, advient quelque part. Corollairement, ce que nous appelons réalité a déjà été dit, pensé, écrit par quelqu’un d’autre, au sens propre du terme. La réalité n’est qu’une fiction parmi d’autres (2009: 78).

Pero este borg(es)iano no se limita a un tal esclarecedor mapa del tesoro de y para la obra del escritor porteño, pues, a continuación, afirma el “changement complet de paradigme” que esa inteligente obra trajo consigo, en tanto el mundo, los

mundos que la constituyen están inscritos en el lenguaje, así como, en lógica consecuencia, proclama que “la littérature est supérieure à la vie”, que “l’écrivain a secoué le joug; il commande désormais à la réalité. Il est Dieu” o explicita que las ficciones narrativas, ensayísticas o poéticas de Borges –ausentes, en general, de personajes, de situaciones novelescas, de lugares o de tesis– presentan “seulement des mots qui donnent à voir tous les possibles, tel son vocable préféré, ‘labyrinthe’, qui suggère à lui seul une infinité d’itinéraires” (2009: 79).

Y si entiende que “la literatura es superior a la vida”, si como en los poemas, a la manera de autorretratos, “G. L. Bürger” y “Endimión en Latmos”, Borges respectivamente “sabía que el presente no es otra cosa / que una partícula fugaz del pasado / y que estamos hechos de olvido” (1996: 191), y manifestaba la inutilidad de repetirse “que el recuerdo / de ayer y un sueño son la misma cosa” (1996: 175), esto, acudiendo de nuevo al escritor portugués Vasco Graça Moura, “só é possível quando se pensa que a realidade não existe, a não ser como uma espécie de resíduo desolado do ser, engendrado pela mente humana. Por alguma razão Berkeley se contava entre os seus filósofos favoritos” (1999: 221).

No hay duda: con estos parámetros, resulta cada vez más natural la paulatina omnipresencia de Borges y lo borgeano en el plural y diversificado espacio de lo literario (y no sólo), así como se revelan como más relevantes las ‘explicaciones’ ensayísticas o digresivas acuñadas por creadores escriturales de mayor –como Bello– o menor –como Moura– filiación borgeana. Y no necesariamente como abordajes concebidos desde fuera de la ficción, pues, por sólo citar otro ejemplo, el escritor chileno Roberto Ampuero, en las repetidas reflexiones metaficcionales, también de base borgeana, de su novela *Los amantes de Estocolmo* (2008), nos hace saber, por medio del “Acta final” levantada por el policía Oliverio Duncan, que todo lo acontecido (o no) y narrado por el protagonista Cristobal Pasos “se inscribe desde luego en la teoría de Pasos de que la vida está ya formateada previamente en la literatura” (2008: 303).

Situados en este nuevo paradigma, vida y literatura (o literatura y vida) se confunden en un dilatado espacio de sombra en el que es posible relacionar, a distancia y de manera indirecta, los cimientos y las escrituras de Borges y de no pocos autores contemporáneos.

En este sentido, y como muestra de lo que pretendemos decir, Camilo Bogoya ha manifestado que “la herencia de Borges no necesariamente está relacionada con su nombre, sino con un conjunto de problemas”, con un algo de paradójico y “buscando una vía intermedia entre la presencia explícita y la trama de las analogías” para “relacionar dos obras: la de Borges y la de Pascal Quignard” (2008: 1). Relación que este ensayista asienta, por sólo mencionar un ejemplo *ad hoc*, en el innegable paralelismo que se produce, entre la obra del creador porteño y la del poliapto autor de *Le lecteur*, en alguna de sus obsesiones centrales: a respecto de la intercambiabi-

lidad e indistinción del papel del lector y del escritor, así como en relación a “la especulación en el lenguaje”.

Item más. En este espacio de (con)fusión y dilución de –por simplificar– ficciones y realidades (otras), en el interior de la zona sombría comandada por la literatura, el Borges escritor y el Borges hombre alcanza(n) la categoría de mito como personaje, como materia literaria. Y es aquí, evocándolos *in absentia*, donde nos contentaremos con reenviar, de entre otros muchos posibles, a los precisos mundos ficcionales, devoradores de lo (ir)real borgeano, del excelente *rompol* de Luis Fernando Veríssimo *Borges e os orangotangos eternos* (2000) y del cuento “A secretária de Borges”, incorporado a la premiada obra del mismo título (2006) de Lúcia Bettencourt.

También en esa amalgama borgeana se introduce la breve reflexión “L’infini littéraire: l’Aleph”, que, anteriormente publicada en *La Nouvelle Revue Française*, aparece como la penúltima de las nueve que constituyen la segunda parte –titulada “La question littéraire”– de *Le livre à venir* (1959) de Maurice Blanchot.

Como manifiesta el propio autor en una sucinta nota epilodal, “un peu modifiés, ces textes appartiennent à une suite de petits essais publiés à partir de 1953, dans la *N. R. F.*, sous le titre ‘Recherches’”. Realmente el volumen recoge treinta y tres de los sesenta y cuatro artículos publicados en los seis años anteriores a su aparición, en su conjunto, con un criterio de selección un tanto aleatorio, pero con un elemento unificador de todos ellos que también presenta este que nos ocupa: comandados por la reflexión filosófica, se sitúan en un espacio intermedial “que pertenece, he aquí el trazo biográfico que firma la crítica, a una experiencia del propio escritor en el proceso de la lectura-escritura” (Velasco, 2005: 13).

En verdad, antes de cualquier otra consideración, tanto este texto concreto de Blanchot como el reflexivo-epistolar de Cioran elaboran una divergente *figure* del autor de *Ficciones*, dándole y/o dándose una imagen *doublée*, esto es, imaginándolo en unos parámetros válidos tanto para la escritura y el escritor-personaje argentino como para la propia concepción de los autores que la emiten y, evidentemente, también de su obra. Una tal concepción de validez doble se desprende de los intersticios, de los intervalos, de las antítesis de lo divergente, de los efectos de redundancia y de las resonancias que, de manera intencional y sinuosa, estructuran el simulacro de lógica discursiva de las dos reflexiones. Es como si Cioran y Blanchot, a respecto de la obra y el autor abordado, asumiesen el *mot d’ordre* flaubertiano “soyons exposants et non discutants”, al mismo tiempo –y no por otra parte– que, como Montaigne, padeciesen el vértigo de verificar bajo el parecer de la continuidad de la apariencia.

Si convenimos que es este el *modus operandi* básico de los dos pensadores franceses junto con el ejercicio del *inutilia truncat* que comandó el hacer poético arcaico, podríamos concordar, con Baltasar Gracián, en que las cosas no pasan en absoluto por lo que son, sino por lo que parecen ser y, en consecuencia, aceptar

algo no banal: uno y otro texto fueron concebidos para mostrar no la realidad sino ‘una realidad esencial’ que, además de transitiva y recíproca, se quiere también dialogal y relativa.

Mas, retomando nuestra somera aproximación al pequeño ensayo blanchotiano, deberíamos resaltar el hecho significativo de que la clásica exactitud de la textualidad de Borges y la impronta filosófico-conceptual de la de Blanchot comparten, como ha argumentado Rodrigo Guimarães (2008: 97-109), su tentativa (exitosa) de alteración y desestabilización de las nociones tributarias de la metafísica occidental como realidad, tiempo, espacio, verdad y memoria.

Y esta actitud –diferente en los procesos, pero coincidente en los fines–, explica que sea el Aleph el punto de partida –y el fenómeno autorial de Pierre Menard como referencia más puntual– de la reflexión de Blanchot sobre Borges –“homme essentiellement littéraire”–; sobre la ‘mala eternidad’ –en correspondencia con la ‘mala infinitud’– como llaves del ‘sentido del devenir’; sobre ‘la cuestión literaria’ de la ‘(in)finitud’ –en la que “la vérité de la littérature serait dans l’erreur de l’infini. Le monde où nous vivons et tel que nous le vivons est heureusement borné”–; sobre las consecuencias de que “le livre est en principe le monde pour lui [para Borges], et le monde est un livre” –dado que “si le monde est un livre, tout livre est le monde, et de cette innocente tautologie, il résulte des conséquences redoutables”–; sobre el hecho de que “Borges comprend que la périlleuse dignité de la littérature” radica en “nous faire éprouver l’approche d’une étrange puissance, neutre et impersonnelle” –de tal manera que “ainsi, le monde, s’il pouvait être exactement traduit et redoublé en un livre, perdrait tout commencement et toute fin et deviendrait ce volume sphérique, fini et sans limites, que tous les hommes écrivent et où ils sont écrits: [...] l’abominable Aleph”–; y, en fin, sobre tantos otros (sub)temas y motivos de lo literario y/o de lo borgeano que, de manera implícita, se superponen y entrecruzan como armónicos a los ahora enunciados, para, sentenciosa e inmediatamente, concluir:

La littérature n’est pas une simple tromperie, elle est le dangereux pouvoir d’aller vers ce qui est, par l’infinie multiplicité de l’imaginaire. La différence entre le réel et l’irréel, l’ineffable privilège du réel, c’est qu’il y a moins de réalité dans la réalité, n’étant que l’irréalité niée, écartée par l’énergique travail de la négation et par cette négation qu’est aussi le travail. C’est ce moins, sorte d’amaigrissement, d’amincissement de l’espace, qui nous permet d’aller d’un point à un autre, selon l’heureuse façon de la ligne droite. Mais c’est le plus indéfini, essence de l’imaginaire qui empêche K. d’atteindre jamais le Château, comme il empêche pour l’éternité Achille de rejoindre lui-même en un point qui rendrait sa mort parfaitement humaine et, par conséquent, invisible (Blanchot, 1971: 142-143).

Si este (in)exacto ensayo blanchotiano nos habla, desde Borges –y *son double* Blanchot–, de más cuestiones que la de lo infinito literario en un registro filosófico, a veces paradójico y lógicamente formal, en el caso del también sucinto *essai-portrait*, escrito, pasadas dos décadas, en 1976, “Borges (Lettre à Fernando Savater)” de Emil Cioran –ya É[mile] M[Michel]–, el registro, desde un punto de partida más circunstancial, deviene diferente, instalándose en el ámbito amalgamado de la admiración, la reflexión –inducida también, como ya dijimos, por la auto y propia biografía intelectual que evidencia el yo dialogal que escribe– y la *lucidité*.

Esta epístola, publicada en el volumen *Exercices d'admiration. Essais et portraits* (1986), insiste en la “impersonalidad de lo literario” como soporte de la inconveniencia de la fama:

À quoi bon le célébrer quand les Universités elles-mêmes le font? La malchance d'être *reconnu*. Il méritait mieux. Il méritait de demeurer dans l'ombre, dans l'imperceptible, de rester aussi insaisissable et aussi impopulaire que la nuance. Là, il était chez lui. La consécration est la pire des punitions –pour un écrivain en général, et tout spécialement pour un écrivain de son genre (Cioran, 1986: 161).

Porque el sustento de ese “son genre” de escritor, que tiende a convertir a sus “admirateurs” en sus “ennemis”, cimienta paradójicamente la admiración cioriana a respecto de su “supériorité”: el hecho de considerar al argentino “un spécimen d'humanité en voie de disparition”, la peculiaridad de que encarne “le paradoxe d'un sédentaire sans patrie intellectuelle, d'un aventurier immobile, à l'aise dans plusieurs civilisations et littératures, un monstre superbe et condamné”, la rareza de que sea capaz de conciliar “profondeur et érudition”, la particularidad de su “grâce”, su “séduction” y su “esprit universel”, su capacidad para “prêter un rien d'impalpable, d'aérien, de *dentelle* à n'importe quoi, même au raisonnement le plus ardu. Car tout chez lui est transfiguré par le *jeu*, par une danse de trouvailles fulgurantes et de sophismes délicieux”.

Cioran, en la parte menos interesante de su reflexión, deriva su raciocinio, un algo ‘lirico’ y con una endeble argumentación de tenor cultural, geográfico y periférico, hacia la necesidad –una vez más suya como marginal balcánico y, transferida, también de Borges– de “Ne pas s'enraciner, n'appartenir à aucune communauté”.

Antes de concluir, retomando la reprobación de lo que implica la “approbation générale” y afirmando que “Borges pourrait devenir le symbole d'une humanité sans dogmes ni systèmes” –utopía a la que Cioran se adheriría–, cierra su texto explicando las bases prioritarias de su ‘admiración’ –“ce que j'aime le plus chez Borges”– por quien denomina, perifrástica y significativamente, “le dernier des

déliçats”: “son aisance dans les domaines les plus variés” y el hecho de que “pour lui *tout se vaut*, du moment qu’il est le centre de tout”.

En fin, con la paráfrasis insidiosa de las páginas ajenas, en el heteróclito recorrido de estas páginas propias, redactadas *ut aliena umbra latente* y sin *examiner à la loupe tous les cas*, no hacemos más que reafirmarnos en la constatación de un Borges como máximo –que, evidentemente, no único– profeta de la confusión entre una primordial literatura y una asimilada vida; no hacemos más que ratificarnos en su lugar central como un *medium* facilitador del trasvase de las realidades de la escritura y/o de la lectura y de las alternativas realidades residuales.

Las dos *figures* a las que de manera sinuosa nos hemos aproximado se muestran, pues, como grandes síntesis con un diverso grado de caracterización intempestiva en el momento en el que fueron concebidas, pero, en una visión retrospectiva, como lúcidos y complejos modos de aproximación a los universos borgeanos. Con la excepción de alguna reflexión puntual de Cioran, datada y connotada, las *figures* de los dos pensadores franceses se nos aparecen hoy como lugares comunes, a veces ya gastados por el (ab)uso, que, reuniendo la sempiterna dispersión crítica, son la clara concepción de una realidad borgeana bien delimitada.

Entre la representación y la sinuosa presencia, y admitiendo con Georges Bataille que la representación representa la alteración, es nuestra opinión que ambos textos, ‘menores’ en tamaño y ‘mayores’ en valor, por más que en diferente modo, continúan manteniendo, cual blasones o panoplias, su capacidad invocatoria y comprensiva de la obra de un autor que, parodiando a Stendhal, ‘escribió en lengua argentina, pero no escribió en literatura argentina’.

Cada uno de los dos breves y reflexivos textos, por servirnos de la conocida distinción de Borges y Guerrero en relación al centauro, constituye en diferencia “una imagen deliberada” y no “una confusión ignorante”, una especie de *adaequatio imaginis ad intellectus* (“una fórmula adecuada de la imagen a la idea”), en tanto, imaginándolo desde un diverso relativismo crítico, los dos escépticos escritores nos dan una diferente imagen parcial –y, finalmente, desfigurante– de la obra del escritor argentino y de alguno de sus más tópicos fantasmas y de sus más conocidas obsesiones.

BIBLIOGRAFÍA

- AMPUERO, Roberto, 2008, *Los amantes de Estocolmo*, Barcelona, Emecé.
- BELLO, Antoine, 2009, “Au commencement était Borges”, *Le Magazine Littéraire*, 486, pp. 78-79.
- BETTENCOURT, Lúcia, 2006, “A secretária de Borges”, en *A secretária de Borges (Contos)*, Rio de Janeiro/São Paulo, Editora Record, pp. 11-21.
- BLANCHOT, Maurice, 1971, “L’infini littéraire: l’Aleph”, en *Le livre à venir* [1959], París, NRF, pp. 139-143.
- BOGOYA, Camilo, 2008, “Borges y Quignard: lectura y tradición”, *Variaciones Borges*, 26, pp. 27-43.
- BORGES, Jorge Luis, 1996, *Historia de la noche* [1977], en *Obras completas III*, Buenos Aires, Emecé, pp. 163-203.
- CIORAN, Emil, 1986, “Borges (Lettre à Fernando Savater)”, en *Exercices d’admiration. Essais et portraits*, París, Gallimard, pp. 160-164.
- GUIMARÃES, Rodrigo, 2008, “Jorge Luis Borges e Maurice Blanchot: Os pharmakós da escritura”, *Acta Literaria*, 37, pp. 97-109.
- MOURA, Vasco Graça, 1999, “A poética de Jorge Luis Borges”, en *Contra Bernardo Soares e Outras Observações*, Porto, Campo das Letras, pp. 219-221.
- SÁBATO, Ernesto, 1979, “Los dos Borges”, en *El escritor y sus fantasmas* [1963], Barcelona/Caracas/México, Seix Barral, pp. 68-80.
- VELASCO, Emilio, 2005, “Presentación”, en Blanchot, Maurice, *El libro por venir*, Madrid, Editorial Trotta, pp. 9-18.
- VERÍSSIMO, Luis Fernando, 2002, *Borges e os orangotangos eternos* [2000], Porto, ASA Editores.

La literatura comparada
y sus precursores

De Baudelaire à Borges

PIERRE BRUNEL

Université Paris-Sorbonne Paris IV
Centre de Recherche en Littérature Comparée

J'aimerais d'abord citer un poème inséré dans *Histoire de la nuit* (*Historia de la noche*, 1977): "À la France". Il a été publié d'abord dans le journal *La Nación* le 9 janvier 1977 et traduit en français par Roger Caillois:

Le fronton du château avertissait:
Tu étais déjà ici avant d'entrer
Et quand tu sortiras tu ne sauras pas que tu restes.
Diderot contre la parabole. En elle sont mes jours,
Mes nombreux jours.
D'autres amours m'ont détourné
Et l'érudition vagabonde,
Mais je n'ai jamais cessé d'être en France
Et je serai en France quand quelque part à Buenos Aires
La bienfaisante mort m'appellera.

C'est à Genève que Borges mourra en 1986, mais il aurait souhaité finir ses jours à Paris. La citation empruntée à Diderot, extraite de *Jacques le fataliste et son maître* et déjà présente en 1975 dans *Le Livre de sable*, en épigraphe au récit intitulé "Le Congrès", ouvre une série qui, dans ce poème, se continue ainsi:

Je ne dirai pas le soir et la lune; je dirai Verlaine.
Je ne dirai pas la mer et la cosmogonie; je nommerai Hugo.
Non pas l'amitié, mais Montaigne.
Je ne dirai pas le feu; je dirai Jeanne,
Et les ombres que j'évoque n'abrègent pas
Une vérité infinie.

Avec quels vers es-tu entrée dans ma vie
 Comme ce jongleur du Bâtard
 Qui entra en chantant dans la bataille,
 Qui entra en chantant la *Chanson de Roland*
 Et ne vit pas la fin, mais pressentit la victoire?
 La ferme voix roule de siècle en siècle
 Et toutes les épées sont Durendal (*Pl. II: 625-626*).

Certes, la série pourrait être infinie. Borges, homme d'une immense culture, le reconnaît lui-même. Baudelaire en est absent, et Jeanne est Jeanne d'Arc, non Jeanne Duval. Et pourtant l'avant-dernier vers rappelle la fin des "Phares", dans *Les Fleurs du Mal*, ce quatrain qui vient à la fin d'une série de huit artistes, de Rubens à Delacroix:

Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage
 Que nous puissions donner de notre dignité
 Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge
 Et vient mourir au bord de notre éternité! (1975: 13-14)¹

L'allocution que Borges a prononcée à l'Académie des sciences morales et politiques (et non à l'Académie française) le lundi 17 janvier 1983, pour sa réception en tant que membre associé, repart de la fin de ce poème. "Je viens de recevoir un grand don aujourd'hui, y déclarait-il. Mais la France a l'habitude de dons infinis. Depuis *La Chanson de Roland* n'a cessé de monter cette limpide littérature du Grand Siècle, puis cette félicité, cette rare félicité qu'était Voltaire, et puis la voix de Hugo, la musique de Verlaine et pourquoi ne pas nommer André Gide, André Malraux?" (*Pl. II: 1033*).

Mais il n'est pas de fauteuils qu'académiques, et je soupçonne Borges d'y avoir tenu médiocrement. En revanche, dès juin 1919, dans une lettre à son compagnon d'études à Genève Maurice Abramowitz écrite en français de Palma de Majorque, il évoquait la vaste salle de lecture du Cercle des étrangers, "des fauteuils comme les divans de Baudelaire et tous les livres nouveaux" (*Pl. II: 1039*). L'allusion est transparente, mais sans intention précise. Elle renvoie à "La Mort des amants", le poème qui ouvre la dernière section "La Mort", dans *Les Fleurs du Mal*:

Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères
 Des divans profonds comme des tombeaux (1975: 126).

¹ Pièce VI dans toutes les éditions du recueil de Baudelaire *Les Fleurs du Mal*: celle de 1857, qui fut condamnée, celle de 1861 et celle, posthume, de 1868.

À cette époque, le jeune Borges fréquentait les ultraïstes qu'il présente dans une autre lettre à Abramovitz datée de Séville, 12 janvier 1920, comme de "fervents adoreurs de Baudelaire, Mallarmé, Pérez de Ayala, Apollinaire, Darío" (*Pl.* II: 1041). Mais pour lui, dit-il, "le Maître est toujours Whitman" (*Pl.* II: 1042). Mallarmé, alors du moins, ne le touche guère, et il le considère comme "un pauvre homme affublé d'une théorie pas plus merveilleuse que les théories que chacun invente dans un cénacle" (*Pl.* II: 1050). Rimbaud lui semble "très ennuyeux" dans *Une saison en enfer*, lue il est vrai dans une traduction anglaise (*Pl.* II: 1058). Baudelaire le touche-t-il davantage quand, comme il le raconte dans une autre lettre à Abramovitz, un poète poitrinaire et vivant romantiquement seul dans la montagne majorquine avec sa nourrice, un nommé Jacobo Sureda, "crie *Les Fleurs du Mal* avec un accent comparé auquel, ajoute-t-il, le mien est dans la tradition française la plus pure" (*Pl.* II: 1057). Ses lettres à Sureda ont été conservées. Il n'y est pas question explicitement de Baudelaire. Mais l'ermite de Valldemosa est désigné comme son "cher complice dans l'Ultra" (*Pl.* II: 1078). Et il lui écrit, à son arrivée à Buenos Aires, en 1921, qu'il compte sur l'ultraïsme pour rénover la poésie argentine, même si la revue *Ultra* est morte. Il présente leurs textes publiés dans *Prisma* à Don Leopoldo Lugones, "le plus grand mentor littéraire de ce pays" (*Pl.* II: 1090), et Lugones y trouve des qualités.

L'esthétique de Borges n'est nullement baudelairienne à cette époque, et avec ce titre, *Prisma*, il veut "indiquer quelque chose comme une transfiguration de la réalité comparable à la décomposition de la lumière lorsqu'elle traverse un prisme de cristal" (*Pl.* II: 1091). De là à faire de son premier recueil, *Fervor de Buenos Aires* (*Fervor de Buenos Aires*, 1923), un pendant argentin des *Fleurs du Mal*, ou du moins des "Tableaux parisiens", la section nouvelle dans l'édition de 1861, il y a un pas que je me garderai bien de franchir.

Plus tard, quand il écrira en août 1969 un "Prologue" à l'occasion de la réédition de ce recueil ancien, quand il évoquera les admirations de "l'autre", du jeune Borges (Schopenhauer, Stevenson et Whitman), ses modèles (Macedonio Fernández, Lugones), mais pour chanter un Buenos Aires "de maisons basses et, vers le couchant ou vers le sud, de propriétés avec des jardins et des grilles", il n'aura toujours, semble-t-il, nul besoin de Baudelaire (*Pl.* I: 5).

Évoquant Adrogué et la maison d'été au sud de Buenos Aires dans un poème de *L'Auteur* (*El Hacedor*, 1960), Borges pensera à Verlaine (*Pl.* II: 53), mais pas à Baudelaire et à la maison de Neuilly, dans ce poème sur lequel Yves Bonnefoy a attiré l'attention:

Je n'ai pas oublié, voisine de la ville,
Notre blanche maison, petite, mais tranquille (1975: 99).²

² Pièce XCIX des *Fleurs du Mal*, dans la section "Tableaux parisiens", en 1861.

Cette manière de déficit baudelairien chez Borges, on pourrait le constater à maintes reprises, du début à la fin de son œuvre d'écrivain.

Son premier poème imprimé fut un "Hymne à la mer" (*Himno del mar*), qui parut dans le numéro du 31 décembre 1919 de la revue *Grecia*. Il lui valut la réputation de "chantre de la mer" dans les milieux littéraires madrilènes. Mais il reconnaît pour ce poème sa dette évidente à l'égard de Whitman dans son *Essai d'autobiographie*, et Jean-Pierre Bernès signale comme autre source possible de cet hymne "Le Chant du nageur" de Marinetti, publié en 1906 (*Pl. I*: 33-34 et 1309). Borges l'a conçu comme un "hymne à la mer avec des rythmes amples comme les vagues haletantes" et il s'est montré désireux de retrouver la "cadence adamique de [l]a houle", le "souffle salin originel". S'il imagine de lutter avec la mer, comme l'homme selon Baudelaire dans un poème des *Fleurs du Mal*, c'est de toute la force de son corps tendu comme un arc luttant contre les muscles impétueux des flots: non pas un combat spirituel (si je peux reprendre cette expression rimbaldienne à propos de Baudelaire), mais un corps à corps physique. Il y aura d'autres poèmes marins chez Borges, et même tardivement, par exemple "La mer" dans *L'Autre, le même* (*Pl. II*: 122-123), ou encore dans *L'Or des tigres* (*Pl. II*: 281), mais ces évocations ne passent pas, explicitement du moins, par Baudelaire. Tout au plus peut-on observer une manière de saturation odysseenne, dont "Le Voyage" donnait un premier exemple ("La Circé tyrannique aux dangereux parfums" et, dans le même poème, vers la fin, le mélange des Sirènes et des Lotophages), et la reprise du motif du miroir:

Homme libre, toujours tu chériras la mer!
La mer est ton miroir; tu contemples ton âme
Dans le déroulement infini de sa lame,
Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer.³

s'applique, sinon à la mer, du moins à "l'eau changeante" dans un autre poème de *L'Or des tigres*.⁴ La mer de Borges est essentiellement protéenne (souvenir de *l'Odyssée*, chant IV) et n'offre guère ce "calme plat" de la mer baudelairienne, pouvant être, quand la lutte cesse, le "grand miroir / De [s]on désespoir".⁵

C'est Heine que Borges imagine en 1856 (*Pl. II*: 104), non Baudelaire —qui d'ailleurs défendit le poète allemand. S'il est, à de rares moments, un désespéré en lui, il passe non par le miroir du désespoir baudelairien, mais bien plutôt par le déshérité de Gérard de Nerval, *El Desdichado*.

³ "L'Homme et la mer", poème XIV dans toutes les éditions des *Fleurs du Mal*.

⁴ "Au miroir" (*Pl. II*: 295), texte ajouté à *El Oro de los tigres* (1972), dans *OC*.

⁵ "La Musique", pièce LXXVI dans l'édition de 1857 des *Fleurs du Mal*, LXIX dans l'édition de 1861.

À propos de la Lune, c'est Laforgue et Lugones qu'il nomme dans *L'Auteur* (*Pl.* II: 35-38), sans se référer à Baudelaire ni aux "Tristesses de la lune" qui "promène ses yeux sur les visions blanches / Qui montent dans l'azur comme des floraisons".⁶ Tout au plus peut-on observer qu'elle est ensanglantée (*Pl.* II: 39) comme sous l'action des sorcières de Thessalie dans l'un des petits poèmes en prose du *Spleen de Paris*.⁷

Quand le comparatiste envisage de possibles rapprochements, à propos de la figure de l'Étranger (le deuxième petit poème en prose du *Spleen de Paris* et la "Milonza de l'Étranger", *Pl.* II: 146), ou à propos d'Abel et Caïn (le deuxième poème de la section "Révolte" dans *Les Fleurs du Mal* et "Légende" dans *Éloge de l'ombre*, *Pl.* II: 181), c'est toujours sans référence explicite à Baudelaire de la part de Borges.

On ne peut donc dire que Borges ait parlé souvent ou beaucoup de Baudelaire. Du moins en a-t-il parlé et ne s'est-il pas contenté du silence méprisant qui, si on l'en croit, fut celui de Leopoldo Lugones. Il le rappelle dans l'un de ses entretiens avec Osvaldo Ferrari:

Parler avec lui (c'est-à-dire avec Lugones) était difficile, parce que, quelque thème que l'on proposât, il le condamnait aussitôt à mort. Je ne sais pas si nous avons parlé d'une occasion risquée où Bernardez eut l'audace de prononcer le nom de Baudelaire. Lugones dit alors: "Il ne vaut rien (point final)." Mais il ne justifia pas ce rejet; il ne donna aucune raison de son refus de Baudelaire. Comme nous le respectons beaucoup, on n'insista pas (1995: 149).⁸

C'est curieusement dans un entretien de Borges avec Osvaldo Ferrari sur Bernard Shaw qu'on trouve une allusion à ce qui est le plus attendu quand on parle de la poésie de Baudelaire d'un point de vue thématique ou, mieux, existentiel. On part d'une pièce de théâtre, une comédie de Shaw, *La Commandante Barbara*, où ladite commandante déclare fièrement: "Je me suis débarrassée de la subornation du ciel" (Borges et Bioy Casares l'avaient retenue dans le *Livre du ciel et de l'enfer*, *Libro del cielo y del infierno*, publié aux éditions Sur en 1960). On passe au roman, à Dostoïevski, à *Crime et châtiment* en particulier, ou à ce culte du mal que Borges trouve dans *Les Démons* ou *Les Possédés*. Et on en vient finalement à la poésie, à Byron et à Baudelaire, l'un et l'autre séduits, "fasciné(s) par l'idée de mal" (2003: 218).⁹

⁶ Pièce LXXV dans l'édition de 1857, LXV dans l'édition de 1861.

⁷ "Le Désir de peindre".

⁸ L'édition originale, *Borges en diálogo. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Osvaldo Ferrari* a paru chez Grijalbo en 1985. Ces trente dialogues s'étaient déroulés en 1984 au cours d'émissions retransmises par Radio Municipal de Buenos Aires avant d'être publiées dans le journal *Tiempo Argentino*.

⁹ L'édition originale, *Reencuentros - diálogos inéditos*, a paru en 1999.

Le dandysme peut paraître secondaire par rapport au thème du mal. Pourtant il lui est lié, et Borges ne l'ignore pas. Osvaldo Ferrari l'incite à le redécouvrir dans un autre de leurs entretiens retrouvés, consacré cette fois au stoïcisme.

L'exemple de Lugones est écarté au profit de Pétrone, *arbiter elegantiarum*; d'Oscar Wilde et avant lui d'Edgar Poe et de Charles Baudelaire, qui définissait le dandysme comme "le culte de soi-même dans l'amour, au point de vue de la santé, de l'hygiène, de la toilette, de la noblesse spirituelle et de l'éloquence".¹⁰ Que le dandysme importât à Poe, Borges dit qu'il ne le savait pas. Mais Ferrari lui rappelle que Baudelaire parlait de Poe comme d'un dandy, pas seulement pour son apparence, mais aussi pour son caractère. Borges enchaîne alors en disant:

Et il y a une phrase de Baudelaire, qui paraît ainsi un peu *uncanny*; à savoir que la phrase comporte une sorte d'épouvante. Mais je ne sais pas s'il sentait ceci; probablement pensait-il plutôt que tout dans la vie doit être conscient. Baudelaire dit: "Vivre et mourir devant un miroir" —ce qui semble assez terrible, non?— l'idée de cette continuelle, cristalline et silencieuse vigilance du miroir (1995: 126).

Dominique de Villepin a prêté une attention toute particulière à cette déclaration quand il a établi un parallèle entre Baudelaire et Borges dans son *Hôtel de l'insomnie* (2008: 29).

La peur des miroirs, qu'il dit avoir lui-même éprouvée dès l'enfance, Borges l'a retrouvée chez Poe, et il y fait allusion dans l'une des *Sept Nuits* (*Siete Noches*, 1980), la cinquième, "La Poésie". Il y reprend le texte d'une conférence déjà publiée trois ans plus tôt dans le journal *La Opinión*. "C'est vraiment terrible qu'il y ait des miroirs, y écrit-il, j'ai toujours eu la terreur des miroirs. Je crois qu'Edgar Allan Poe l'a également ressentie. Un de ses essais, l'un des moins connus, parle de la décoration des pièces". Il s'agit de celui que Baudelaire a traduit sous le titre "Philosophie de l'ameublement". "Une des règles qu'il donne, rappelle Borges, est de placer les miroirs de telle sorte qu'une personne ne puisse s'y refléter. Cela nous indique sa crainte de se voir dans un miroir. Nous la retrouvons dans la nouvelle *William Wilson* sur le double et dans l'histoire d'*Arthur Gordon Pym*. Il s'agit d'une tribu antarctique et d'un homme de cette tribu qui voit pour la première fois un miroir et tombe au sol, horrifié" (*Pl. II*: 705).

Borges a traité longuement des *Aventures d'Arthur Gordon Pym* dans une autre conférence de la même période de sa vie, consacrée au roman policier, dont Poe serait le pionnier (*Pl. II*: 762-771). Au cours de cette même conférence, il fait allusion au "Corbeau" et à la conférence que Poe lui-même donna à Boston et au cours

¹⁰ *Journaux intimes. - Fusées* (1975: 227).

de laquelle il expliqua la genèse de ce poème. Nulle allusion à Baudelaire dans cette présentation, alors qu'il a traduit et *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym* et "La Genèse d'un poème". Mais Borges, à qui la langue anglaise est familière, n'a nul besoin de Baudelaire pour avoir accès aux textes de Poe. Et cette priorité de l'anglais explique qu'il se réfère plus souvent à Thomas De Quincey ou à Edgar Poe, et plus directement, qu'à Baudelaire qui les a l'un et l'autre tant servis.

Poe surtout retient Borges. Il l'a découvert dans cette bibliothèque paternelle dont il explique dans son *Essai d'autobiographie* qu'au fond il n'est jamais sorti (1980: 238-239). En 1935 il publie dans *La Prensa* "La Genèse du *Corbeau* d'Edgar Poe", texte que Baudelaire avait donc traduit en français. En avril 1936 il déclare dans le premier numéro de la revue *Nosotros* qu'"il y a plus d'un siècle que la poésie lyrique française vit de Whitman et d'Edgar Allan Poe". Il lui a consacré un sonnet "Edgar Allan Poe", puis "E.A.P.", dans *L'Autre le même* (Pl. II: 103). Et encore en 1974, dans une note ajoutée aux *Préfaces avec une préface aux préfaces (Prólogos con un prólogo de prólogos)*, il écrit qu'"reli[t] avec une admiration inattendue les *Contes du grotesque et de l'arabesque* (1840) de Poe, dont l'ensemble est bien supérieur à chacun des textes qui le composent" (Pl. II: 320). C'est à partir de ces textes que Baudelaire avait publié tour à tour les *Histoires extraordinaires* (1856), les *Nouvelles Histoires extraordinaires* (1857) ou encore les *Histoires grotesques et sérieuses* (1861). "La Chute de la maison Usher", en particulier, l'avait marqué, et Borges consacre à ce conte une belle analyse dans un texte de septembre 1978 repris par Franco Maria Ricci dans *Le Livre des désastres* (Milan, 1997; Pl. II: 466-469).

L'univers de Poe, et en particulier celui de Roderick Usher, est le cauchemar (Pl. II: 467), et ce cauchemar passe par le miroir –en particulier par l'étang dans lequel la maison va s'abattre et être engloutie.

Que Poe ait été ou non un dandy, peu importe. Certes "le dandy [...] doit vivre et dormir devant un miroir", selon la formule que Borges cite d'après les *Journaux intimes* de Baudelaire.¹¹ Mais par cette attitude associée à une solitude qu'il sent native en lui, le poète des *Fleurs du Mal* est passé d'une contemplation complaisante à une contemplation terrifiée de soi. Et c'est cette peur-là qui intéresse Borges en Baudelaire. Une peur que le poète redoute, et pourtant une peur que le poète élit, vivant jusqu'au bout sa destinée d'*béautontimoroumenos*.

Si l'image des miroirs jumeaux est discrètement lumineuse dans "La Mort des amants", le miroir où se contemple l'individu seul est autrement inquiétant. Celui qui se punit lui-même, ou qui se venge sur lui-même, est en proie à l'ironie vorace, donc à l'autodérision; elle est son "poison noir", il la découvre dans sa voix, dans son sang, et il finit par se considérer comme "le sinistre miroir / Où la mégère se regarde".¹² C'est dire qu'il est lui-même Mégère, l'une des Érinyes grecques, l'une

¹¹ *Mon cœur mis à nu* (1975: 678).

¹² "L'Héautontimoroumenos" (1975: 78-79). Le poème, publié pour la première fois en 1852, était absent de

des Furies latines, figure effrayante de l'œuvre et de la vengeance. Et lui-même il se poursuit, lui-même il se torture, lui-même il est le bourreau et la victime à la fois du châtement infernal dans l'enfer de ce miroir.

Le motif parvient à son expression la plus complète dans le poème qui suit, dans l'édition de 1861 des *Fleurs du Mal*, "L'Irrémédiable". Divers emblèmes illustrant la conscience y sont réunis. Elle a pénétré en l'homme depuis la chute d'Adam et d'Ève (cette perspective est toujours présente chez Baudelaire). Elle est rendue plus insidieuse encore et plus pénétrante par la présence ironique, lucide et cruelle, qu'elle constitue. Ce n'est d'ailleurs pas tant la conscience du mal que la conscience dans le Mal, et c'est sur cette expression que s'achève le poème, dans cette seconde section succédant à celle qui évoquait une série de chutes (la chute d'un ange, mais aussi celles d'un heureux ensorcelé livré aux reptiles, d'un damné descendant sans lampe les escaliers d'un gouffre, un navire pris dans les glaces du pôle et comme tombé dans cette géôle):

Tête à tête sombre et limpide
 Qu'un cœur devenu son miroir!
 Puits de Vérité, clair et noir,
 Où tremble une étoile livide,

 Un phare ironique, infernal,
 Flambeau des grâces sataniques,
 Soulagement et gloire uniques
 La conscience dans le Mal (1975: 80).

Tout devrait être commenté dans ces vers à la métrique légère et pourtant chargée de souffrance. L'apparente valorisation de la conscience considérée comme un puits de vérité ne va pas sans retour vers l'image fondamentale du gouffre intérieur. Et cette vérité elle-même, la vérité de soi, est sans indulgence, le jugement sur soi sans circonstances atténuantes, sans acquittement, sans pardon. Certains mots fondateurs dans *Les Fleurs du Mal* sont ici comme des pivots: ils tournent du positif au négatif, de la transparence à l'opacité, de la lumière aux ténèbres, de l'apparence du Bien à l'horreur du Mal. Au fond du puits de vérité, à la fois clair et noir, une étoile apparaît sans briller, elle est étoile livide, sans vie, comme si elle était elle-même condamnée (le Caïn de Hugo, dans "La Conscience", est "livide au milieu des tempêtes"), et comme si elle était en proie à la peur. Au lieu des phares lumineux dont les lumières brillent au début du recueil, seul un phare ironique, infernal, éclaire d'une lumière empruntée, douteuse, sans grâce et sans pitié, l'enfer intérieur du damné par soi-même. Et ce phare, précisément, n'est autre que la conscience dans le Mal.

l'édition de 1857 des *Fleurs du Mal*. Il constitue la pièce LXXXIII dans l'édition de 1861, avec la dédicace énigmatique à J. G. F.

L'état de peur intime créé par le miroir, Borges l'éprouve encore passée la septantaine, comme le prouve un poème inclus dans *Histoire de la nuit* (*Historia de la noche*, 1977):

LE MIROIR

Étant enfant, j'avais peur des miroirs,
 D'y voir une autre face que la mienne,
 Ou un aveugle masque impersonnel
 Qui cacherait sans doute quelque chose
 D'atroce. D'autres fois je redoutais
 Que le temps silencieux du miroir
 Ne s'écartât du cours quotidien
 Des heures de l'homme et qu'il n'abritât,
 Vers ses vagues confins imaginaires,
 De nouveaux êtres, de nouvelles formes
 Ou couleurs. (Je ne l'ai dit à personne;
 Les enfants sont timides.) Maintenant
 Je crains que le miroir ne me réserve
 La véritable face de mon âme,
 Écorchée d'ombres et de coupes, celle
 Que Dieu voit, et que peut-être voient les hommes (*Pl. II*: 625).

Le miroir intervient dans l'"Art poétique" de Borges (à la fin de *L'Anteur*, *Pl. II*: 55):

La Nuit, parfois, j'aperçois un visage
 Qui me regarde au fond de son miroir;
 L'art a pour but d'imiter ce miroir
 Qui nous apprend notre propre visage.

Il y aurait donc comme une esthétique de la *mimèsis* indirecte, ou à peine indirecte, passant par l'intermédiaire du miroir. Poe a lui-même été un tel miroir pour Baudelaire, qui l'a reconnu. Borges n'a sans doute besoin ni de Poe ni de Baudelaire, ces "miroirs jumeaux", pour être lui-même. Mais il a été un homme d'une trop grande culture pour ignorer l'importance, dans sa création même, des truchements.

Rappelant que c'est d'Edgar Poe que "dérive le symbolisme de Baudelaire, qui fut son disciple et qui l'invoquait tous les soirs", Borges insiste aussi sur le fait que d'Edgar Poe "découlent deux faits qui semblent très éloignés l'un de l'autre et qui pourtant ne le sont pas: ils sont voisins. C'est l'idée de la littérature considérée comme un fait intellectuel et le récit policier" (*Pl. II*: 763-764).

Je laisse de côté le second aspect, qui a moins d'importance en ce qui concerne Baudelaire. Mais j'insiste sur le premier, qui oblige à reconsidérer le dandysme, sous sa forme artistique et étendu justement jusqu'à son art poétique.

Il y a pour Borges une attitude volontariste dans la poétique de Poe, et, par voie de conséquence, dans celle de Baudelaire. Ainsi dans "La Chute de la maison Usher", Poe "voulait que son rêve, ou son cauchemar, fût dès le début un rêve" (*Pl.* II: 467).

Le volontarisme baudelairien, du moins dans son œuvre poétique en vers, passe par le culte de la forme, forme régulière, ou apparemment régulière, que Rimbaud, malgré son admiration pour lui, ira jusqu'à qualifier de "mesquine". Je dirais plutôt qu'elle est comme un cadre pour le miroir.

Ce problème, inévitablement posé, mais aussi vécu par quelqu'un qui est passé par l'ultraïsme et qui a évolué vers un retour aux formes éprouvées, par quelqu'un aussi qui a vu s'affronter la "poésie pure" issue de Paul Valéry et la mise en liberté des mots par les surréalistes, était posé par l'œuvre de Poe et par celle de Baudelaire.

Avec "Le Corbeau", fait observer Borges, Edgar Poe veut nous faire croire qu'il a écrit un poème intellectuel; mais il suffit de regarder d'un peu près le sujet pour constater que c'est faux" (*Pl.* II: 788). Il a voulu faire croire à l'idée de "la littérature considérée comme un fait intellectuel". Or nul n'a été plus romantique que lui. En revanche Baudelaire, qui a observé que le style de Poe était "serré, *concaténé*", a insisté sur le fait que pour Poe comme pour lui-même l'imagination était "la reine des facultés", imagination qui, il est vrai, n'est pas un simple déploiement libre d'images, mais "une faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies"¹³.

Ce problème plus large est celui qu'a traité Borges dans un texte critique qui, à partir d'un vers d'Apollinaire, revient sur la question de la liberté et de la contrainte, pour aboutir à une position mesurée qui n'est peut-être pas éloignée de la position baudelairienne. L'article "Sur un vers d'Apollinaire" a paru dans la revue *Nosotros* (no 190) en mars 1925. Lors d'une republication, Borges lui donnera un autre titre, "L'Aventure et l'ordre", qui renverse l'ordre des termes dans le dernier poème de *Calligrammes* (1918), "La Jolie Rousse":

Entre nous et pour nous mes amis
Je juge cette longue querelle de la tradition et de l'invention
De l'Ordre et de l'Aventure (Apollinaire, 1965: 313).

¹³"Notes nouvelles sur Edgar Poe", précédant l'édition des *Nouvelles Histoires extraordinaires*.

C'est l'année où Borges publie *Lune d'en face* (*Luna de enfrente*) et *Inquisitions* aux éditions Proa, se disant persuadé, dans la préface du second de ces volumes, que la littérature est une urgence de son être. Et le plus important sans doute est là. "L'aventure et l'ordre, écrit alors Borges: J'aime chacune de ces disciplines si elles sont pratiquées avec héroïsme. Mais que l'une d'elles ne lorgne pas trop l'autre; que l'insolence nouvelle ne soit pas un arrière-goût de l'antique décorum, que l'on ne pratique pas trop d'artifices en même temps" (*Pl. I*: 887-889).

Cet équilibre est celui que promet encore en 1975 la Préface de *La Rose profonde*. Entre la conception romantique de la Muse (qui fut paradoxalement celle aussi des classiques) et la doctrine classique du poème comme une opération de l'intelligence énoncée –autre paradoxe– par un romantique comme Poe, Borges ne choisit pas. Il est évident pour lui que "ces deux doctrines ont chacune leur part de vérité, à ceci près qu'elles correspondent à des étapes différentes du processus". Pour sa part il commence à "entrevoir une forme, une sorte d'île éloignée, qui deviendra plus tard récit ou poème", quitte à faire plus d'une fois "le retour par la zone d'ombre" (*Pl. II*: 559). Il prend pour exemples tour à tour un vers de Virgile, un vers de Meredith, un vers de Lugones –aucun de Baudelaire et pas même un de Valéry. De Victor Hugo il a cité "L'hydre univers tordant son corps écaillé d'astres" dans le premier récit du *Livre de sable*, donc presque à la même époque (*Pl. II*: 486).

Borges prend encore position sur le problème de l'art et de la morale que Baudelaire avait lui aussi posé. C'est en 1959, quand il intervient dans le débat sur "Le Cas Lolita" organisé par Victoria Ocampo et la revue *Sur* (no 260). Il avoue alors n'avoir pas lu le roman de Vladimir Nabokov, et il évoque la position d'Oscar Wilde dans la préface du *Portrait de Dorian Gray*, où l'écrivain anglais niait qu'un livre pût être immoral. Mais, ajoute-t-il,

[...] dans le texte il apparaît que Dorian Gray fut empoisonné par un livre [c'est le fameux "livre jaune"], comme d'autres peuvent l'être par un éventail ou par une torche. (L'apologue, de surcroît, ne signifie rien s'il n'y a pas de lois morales). Pour la grande majorité des gens, les concepts de moralité ou d'immoralité se réduisent à l'aspect sexuel des choses. On ne pense pas qu'un livre puisse être immoral parce qu'il enseigne la cruauté (Hemingway) ou la vanité (Baudelaire) (*Pl. II*: XXIX).

Cette dernière notation, à dire vrai, me laisse plutôt perplexe. Est-ce au décorum que s'en prend Borges, à la vanité du dandy? Est-ce au sentiment baudelairien de l'usure par le temps –du rien?

À ce propos je mettrai bien davantage en valeur cette formule de Borges, riche cette fois, et décisive, quand il parle de la "propice insécurité" de Baudelaire (*Pl. II*: 443). C'est dans un texte de janvier 1932 consacré à Valéry, et plus précisément au

“Cimetière marin”. Insécurité de celui qui est perpétuellement menacé par l’Ennemi, le Temps, et dont la vie s’écoule comme un sablier. L’image baudelairienne, dans “Le Rêve d’un curieux” (vers 6: “Plus allait se vidant le fatal sablier”), a été reprise par Borges, non seulement dans *Le Livre de sable* (*El libro de arena*, 1974). Il avait paru en préoriginale dans *La Nación* le 15 mars 1959, cent ans après le séjour à Honfleur de Baudelaire, là où en 1859 il écrivit le poème suivant, qui allait devenir le dernier dans l’édition de 1861 des *Fleurs du Mal*, “Le Voyage”. Dans ce magnifique poème, véritable épilogue pour un livre achevé et peut-être encore inachevé, le Temps est présenté comme “l’ennemi vigilant et funeste”, la plongée dans la Mort apparaît comme la seule issue, la seule façon de lui échapper. “Propice insécurité”, si elle permet d’aller “Au fond de l’Inconnu pour trouver du *nouveau*”.¹⁴

Borges, plus prudemment, reste sur une interrogation:

Rien que n’entraîne et ne perde ce fil subtil
De sable infatigable qu’on ne saurait compter.
Comment donc me sauver, moi qui ne suis qu’un point
Fortuit du temps, cette matière périssable? (1999: 666).

C’est sur cette interrogation que je vous laisserai.

BIBLIOGRAPHIE

- APOLLINAIRE, Guillaume, 1965, *Œuvres poétiques complètes*, Marcel Adéma et Michel Décaudin (éd.), Paris, Gallimard, Coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- BAUDELAIRE, Charles, 1975, *Œuvres Complètes*, tome I, Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, Coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- BORGES, Jorge Luis, 1980, *Essai d’autobiographie*, [1970], trad. Michel Seymour-Tripier, Paris, Gallimard.
- , 1993, *Œuvres Complètes*, t. I, Jean-Pierre Bernès (éd.), Paris, Gallimard, Coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- et FERRARI, Osvaldo, 1995, *Borges en dialogue*, René Pons trad., Paris, Pocket.
- , 1999, *Œuvres Complètes*, tome II, Jean-Pierre Bernès (éd.), Paris, Gallimard, Coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- et FERRARI, Osvaldo, 2003, *Retrouailles. Dialogues inédits*, trad. Bertrand Fillaudeau, Paris, José Corti.
- VILLEPIN, Dominique de, 2008, *Hôtel de l’insomnie*, Paris, Plon.

¹⁴ *Les Fleurs du Mal*, poème CXXVI de l’édition de 1861 (1975: 134).

¿Borges profesor de literatura comparada?

Emergencia, flexibilidad e irradiación de la literatura francesa
en el *Curso de literatura inglesa*

ALEXANDRA IVANOVITCH

Université Paris - Sorbonne Paris IV
Centre de Recherche en Littérature Comparée

*Yo era profesor de literatura inglesa en nuestra Universidad.
¿Qué podía hacer para enseñar esa casi infinita literatura,
esa literatura que sin duda excede el término de la vida de
un hombre o de las generaciones? ¿Qué podía hacer en cuatro
meses argentinos de fechas patrias y de huelgas?*

Jorge Luis Borges, *Siete Noches*

La introducción a la literatura inglesa, que Borges ofreció a los estudiantes de la Universidad de Buenos Aires en 1966, fue filtrada por los gustos tajantes de un profesor “amateur (en el sentido favorable del que ama)”, según la fórmula de René Etiemble (1974: 18). Para el bibliotecario universal que es Borges, la literatura inglesa es donde cristaliza la *Weltliteratur*, en todas las acepciones que ese término ha revestido desde Goethe hasta los comparatistas contemporáneos, a la vez como concepción transnacional de la literatura y como *Wertliteratur*, suma de todos los clásicos de la literatura mundial.¹ Entonces, nos preguntamos: ¿qué se puede hacer en una decena de páginas? Intentar mostrar que Borges profesor inicia a sus estudiantes en la literatura inglesa con un espíritu comparatista, convocando muchas veces obras y autores de la literatura francesa.² Prologando la edición francesa de los cur-

¹ S.S. Praver recuerda que “World literature has been used to signify ‘great books’, ‘classics’, ‘the best that has been written in the world’ (1973: 4). Para un análisis semejante de la extensión de sentido que ha presentado la palabra “Weltliteratur”, v. asimismo François Jost (1974: 16): “Weltliteratur is first of all the total of valuable works, the library of masterpieces: it is the universal *Wertliteratur*.”

² Restringimos nuestros ejemplos a comparaciones donde aparecen la literatura y los autores franceses, pero una reflexión más general sobre el comparatismo de Borges profesor podría incluir cruzamientos y mestizajes con otras literaturas.

sos de literatura inglesa dados por Borges en 1966, Michel Lafon precisa que “Borges continuamente teje continuidades, que son la marca más personal de su enseñanza.”³

En el manual *¿Qué es la literatura comparada?*, escrito por Pierre Brunel, Claude Pichois y André-Michel Rousseau, la disciplina es definida así:

La literatura comparada es el arte metódico de acercar la literatura a otros campos de expresión y de conocimiento, mediante la investigación de lazos de analogía, de parentesco, de influencia, o de acercar hechos y textos literarios entre sí, distantes o no en el tiempo o en el espacio, con tal que pertenezcan a varios idiomas y que formen parte de una misma tradición, a fin de describirlos mejor, de comprenderlos, y de apreciarlos (2000: 150).

Lo que Borges dice de Wells se le puede aplicar a él mismo: es menos un literato que una literatura. Y los comparatistas podrían añadir que “el prestigio [de Borges] es lo que bien se puede llamar ya un hecho comparatista”.⁴

Los cursos son muchas veces interrumpidos casi por un deber de comparar a los autores ingleses con autores de campo lingüístico diferente, como por ejemplo cuando Borges introduce a Carlyle y su *Sartor resartus*:

Si tuviéramos que comparar a Carlyle con algún escritor de lengua española, pensaríamos por empezar de un modo casero en las más impresionantes páginas fuertes de Almafuerte. Podemos pensar también en Unamuno [...]. En Francia podríamos pensar en León Bloy (2000: 222-223).

Recorremos otra vez el *Curso de literatura inglesa* intentando ver cómo las orientaciones principales de la literatura comparada aclaran el pensamiento de Borges profesor, o por el contrario cómo hay juego, en el sentido mecánico de la palabra, entre esas categorías y el *Curso* borgeano. Recordamos esta defensa e ilustración de la literatura comparada en las *Conversaciones* de Borges con Richard Burgin: “[...] no podemos hablar de Baudelaire sin pensar en De Quincey y en Edgar Allan Poe. Y no podemos hablar de estos últimos sin pensar a la vez en alguien. Posiblemente

³“Borges ne cesse de tisser des continuités, qui sont la marque la plus personnelle de son enseignement” (Borges, 2006: 13).

⁴Sin embargo, Borges recusa ese título de profesor en *Siete noches*: “Hay personas que sienten escasamente la poesía; generalmente se dedican a enseñarla. Yo creo sentir la poesía y creo no haberla enseñado; no he enseñado el amor de tal texto, de tal otro: he enseñado a mis estudiantes a que quieran la literatura, a que vean en la literatura una forma de felicidad. Soy casi incapaz de pensamiento abstracto, ustedes habrán notado que estoy continuamente apoyándome en citas y recuerdos. Mejor que hablar abstractamente de poesía, que es una forma del tedio o de la haraganería, podríamos tomar dos textos en castellano y examinarlos” (OC III: 258).

la literatura comparativa sea la única cosa que tenga sentido”. Y Borges profesor, tal como se puede percibir en los cursos de literatura inglesa que dió en la Universidad de Buenos Aires en 1966, no contradice al Borges de las *Conversaciones*.

Tomaremos como marcas las tres leyes teorizadas por Pierre Brunel, las de emergencia, flexibilidad e irradiación, teorizadas para aprehender lo que llama “el hecho comparatista”, a saber el hecho de que un texto no es siempre puro y que acarrea elementos extraños. Y al mismo tiempo, intentaremos no romper el encanto de esas lecciones à *sauts et à gambades*, donde las referencias son a veces sólo esbozadas. Las de Borges son lecciones no sujetas a un plano analítico y a las obligaciones de un discurso teórico, pero que obedecen a los imperativos del gusto y a las exhortaciones a lo concreto y lo anecdótico.

No sin sorpresa el lector del *Curso de literatura inglesa* ve surgir en un párrafo consagrado a la poesía inglesa primitiva el título de un drama de Victor Hugo, *Les Burgraves*, lo que constituye un buen ejemplo de “emergencia” de un elemento extraño en un texto, de un autor francés en tierras extranjeras:

El poema se titula ‘Finnsburh’, ‘el castillo de Finn’. La palabra *burh* o *burg* es una palabra que ustedes conocen y que significa ‘castillo’ y que ha perdurado en los nombres de muchas ciudades: Edimburg, ‘castillo de Edin’ [...]. Luego tenemos que hablar de palabras como ‘burgués’, habitante de la ciudad, ‘burguesía’. En francés dio la palabra *burgraves*, ‘los condes de la ciudad’, el nombre de un drama de Hugo, y otros (Borges, 2000: 65).

El ejemplo de la raíz sajona “*burh*” reaparece frecuentemente bajo la pluma de Borges, unas veces como talismán genealógico, atestiguando su propia ascendencia germánica, otras veces como sintagma germánico en su traducción de los primeros versos de la *Odisea* donde Troya se vuelve “*the Holy Burh*”, y también como el emblema de esa lengua de los orígenes que ha aprendido, como nos lo explica en *Siete noches*: las primeras palabras que descifra se parecen asombrosamente a “Finnsburh”:

Esas dos palabras fueron el nombre de Londres; *Lundenburh*, *Londresburgo*, y el nombre de Roma, que nos emocionó más aún, por pensar en la luz de Roma que había caído sobre esas islas boreales perdidas, la *Romeburh*, la *Romaburgo* (OC III: 280).

Un hilo de Ariadna lexicográfico une el mundo nebuloso de los orígenes de la literatura inglesa y el drama romántico de Hugo. El comentario de Borges hace eco al prólogo de *Les Burgraves*, donde el dramaturgo francés, hablando de sí mismo en tercera persona, explica la génesis de la obra: cómo el “burg” visitado durante un

viaje más allá del Rin, y sus habitantes, los “burgraves”, le inspiraron los personajes del drama. Así Borges profesor y Hugo dramaturgo caminan uno al lado del otro desde la raíz hasta lo que ella implica desde un punto de vista morfológico, el derivado sufijal:

¡Y qué casas las de los burgs del Rin! ¡Y qué habitantes que los *burgraves*! Esos grandes caballeros tenían tres armaduras: la primera era de valor, era su corazón; la segunda, de acero, era su ropa; la tercera de granito, era su fortaleza.⁵

Para retomar la célebre fórmula de Baudelaire, es como si Hugo se hubiera comido el diccionario de la literatura inglesa, y el vocablo sajón, saliendo de su boca, se hubiera transformado en el mundo del romanticismo hugoliano. En el poema “A Francia”, el sujeto lírico dice: “No diré la tarde y la luna; diré Verlaine /No diré el mar y la cosmogonía; diré el nombre de Hugo. /No la amistad, sino Montaigne”; aquí Borges no dice “*bourg*”, ni siquiera “burgraves”, sino “Hugo”.

Ya que “comparación no es razón” para volver a tomar la fórmula de Etienne, citamos otro ejemplo de “emergencia” de un autor francés que demuestra en los cursos borgeanos la presencia de lo que se podría llamar una conciencia traductora, y que refleja un campo de estudio de la literatura comparada en pleno desarrollo. En los cursos editados por Martín Arias y Martín Hadis, así como en los cursos introductorios a la literatura inglesa elaborados con María Esther Vázquez, que funcionan según el principio de breves noticias sobre los autores ingleses principales, Borges parece no poder mencionar *Las confesiones de un opiofago inglés* sin recordar la “belle infidèle” de Baudelaire traductor de De Quincey, que son *Los paraísos artificiales*.⁶ Lo que sólo es esbozado en el *Curso* aparece más desarrollado en las conversaciones con Ernesto Sábato, donde los dos argentinos meditan sobre esa creación de segunda mano que es la traducción, y más particularmente sobre el trabajo de Baudelaire traductor que supera el poema original de Poe “The Raven”.⁷

⁵El autor sube hasta “el burg desmantelado”: “On comprendra aisément qu’au milieu de ces contemplations et de ses rêveries les burgraves lui soient venus à l’esprit. [...] Des châteaux qui sont sur ces collines, sa méditation passa aux châtelains qui sont dans la chronique, dans la légende et dans l’histoire. Il avait sous ses yeux les édifices, il essaya de se figurer les hommes; du coquillage on peut conclure le mollusque, de la maison on peut conclure l’habitant” (Hugo, 2007: 46).

⁶“Dice Coleridge que él estaba enfermo y que el médico le recomendó una dosis de láudano, es decir de opio. Por lo demás, la costumbre de tomar opio era común en aquel tiempo. Citaremos hoy, si puedo, quizá diga alguna palabra sobre un ilustre prosista poético de la época, discípulo de Coleridge, Thomas De Quincey, cuyas *Confesiones de un opiofago inglés* fueron parcialmente vertidas al francés por Baudelaire bajo el título de *Les Paradis artificiels*, ‘Los paraísos artificiales’” (Borges, 2000: 199). Leemos en la nota consagrada a Thomas De Quincey en la *Introducción a la literatura inglesa*: “*Las confesiones de un opiofago inglés* (traducidas parcialmente al francés por Charles Baudelaire) son su obra capital; refieren las vicisitudes de sus andanzas, de sus visiones y de sus pesadillas” (Borges, 1999: 833).

⁷“Borges: Decía que si Baudelaire no traduce a Poe, quizá mucha gente en América no habría leído sus poesías./

Borges profesor hace honor también a otro campo de investigación comparatista, a saber, lo que Jean-Louis Backès en el *Compendio de literatura comparada* llama la “poética comparada”: para hacer plenamente destacar la originalidad de *Sigurd the Volsung* de William Morris, epopeya del siglo XIX, era de la novela, Borges establece un paralelo con otra consideración intempestiva, más allá de la Mancha, a saber *La Légende des siècles*, salvo que “esta leyenda es, más que una epopeya, que un poema épico, una serie de relatos” (Borges, 2000: 326).

Borges aborda un punto fundamental de la poética hugoliana y de sus relaciones con la epopeya decretada en adelante imposible en el prólogo a *Cromwell*, que puede dar origen sólo a “fragmentos poéticos” para formularlo como Barbey d’Aurevilly (1964: 250),⁸ o a una epopeya “derrumbada” según la metáfora de Pierre Laforgue (2000: 282). Al contrario, William Morris, en el prólogo de su traducción en prosa de la nórdica *Volsunga saga* (en colaboración con Magnusson) presenta la mitología islandesa como “the Great Story of the North, which should be to all our race what the Tale of Troy was to the Greeks” (1966: 286).⁹ Así Borges profesor recurre a las virtudes pedagógicas y heurísticas de la analogía y acerca dos obras contemporáneas que son genéricamente comparables, o casi, para aprehender mejor sus puntos de divergencia.

Sin embargo, Borges no se basa siempre en criterios de comparación tan determinados como la pertenencia genérica, y es en estos puntos donde nos interesa más. Por ejemplo, esboza una comparación entre dos lecturas contemporáneas de William Morris y de Baudelaire, propuestas respectivamente por Andrew Lang y Victor Hugo:

Vamos a ver ahora un episodio que primero referiré, sin duda reformándolo al referirlo, de su primer libro. De este episodio dijo Andrew Lang que tenía una *bizarrerie*, palabra francesa difícilmente traducible que era nueva en la lengua inglesa. Esto nos recuerda la generosa carta que Víctor Hugo escribió

Sábato: Hay que reconocer que lo mejoró./ *Borges*: Sí, es cierto, ‘El cuervo’ es sencillamente espantoso./ *Barone*: Parece extraño, Borges, pero ¿por qué, entonces, ese poema pasó a ser tan conocido?/ *Borges*: Poe dice que quiso hacer un poema que fuera popular. [...] De todas maneras sé que en Estados Unidos lo consideran un mal poeta. Los cuentos en cambio son muy buenos. Tampoco Omar Kahyyam es considerado buen poeta en Persia, pero su traductor inglés lo hizo famoso” (Borges y Sábato, 1976: 37).

⁸ Barbey D’Aurevilly escribe: “ces petites épopées n’en formeront jamais une grande, et ne sont que des fragments poétiques, des cartons, comme le dit M. Hugo encore; –pour le coup, caractérisant très bien son genre de travail” (1964: 250).

⁹ Citado en Thompson, 1991: 197. El estudio de la recepción contemporánea muestra que la diferencia entre esta epopeya venida del Norte y el espíritu del siglo XIX golpeó a los primeros lectores de Sigurd. V. Jack Lindsay, 1975: 214: “The reviewer in *Fraser’s* [...] insisted that a poem which thus ‘reflects, with hard, uncompromising realism, an obsolete code of ethics, and a barbarous condition of society, finds itself irreconcilably at discord with the key of nineteenth-century feeling’”. Ver en cambio, el comentario elogioso de Baudelaire respecto a la *Leyenda*: “entonces, para volver de allí a la *Leyenda de los siglos*, Victor Hugo creó el único poema épico que pudiera ser creado por un hombre de su tiempo para lectores de su tiempo” (1962: 742).

a Baudelaire cuando este publicó *Les Fleurs du Mal*: “Usted ha dado un nuevo merecimiento al cielo del arte.” Y algo parecido dijo Andrew Lang de los primeros poemas de Morris (Borges, 2000: 305).¹⁰

En las notas de la edición francesa del *Curso*, Michel Lafon recuerda que las citas de Hugo parcialmente inexactas resultan de la condensación de dos citas distintas, lo que ilustra la ley de “flexibilidad” de Pierre Brunel, que permite ver cómo “el elemento extranjero no es introducido en un texto sin modificaciones, a veces alteraciones” (Brunel y Chevrel, 1989: 34). Apunta Lafon:

Borges cita a Hugo de memoria, descuidando toda verificación, y lo deforma bastante ampliamente. Leemos en carta de Hugo a Baudelaire del 30 de agosto de 1857: “El arte como el cielo, es el campo infinito: usted acaba de probarlo. Sus *Fleurs du Mal* irradian y deslumbran como estrellas”. En otra carta a Baudelaire del 6 de octubre de 1859: “Usted dota al cielo del arte con no sabemos qué rayo macabro” (Borges, 2006: 319).

Borges dice en *Siete noches*: “voy de un libro a otro, mis recuerdos son superiores a mis pensamientos” (OC III: 221). La comparación entre los dos comentarios críticos contemporáneos francés e inglés, no se funda tanto en criterios definidos y catalogados, sino en asociaciones de ideas y de palabras. Hugo es el autor francés que irradia el *Curso de literatura inglesa* desde los orígenes de la poesía anglosajona hasta el estudio del romanticismo, y aquí es objeto de una rescritura involuntaria por parte de Borges, que borra el oxímoron original de la luz entenebrecida. La memoria olvidadiza del profesor ciego ha sustituido al “rayon macabre” de Hugo con la “bizarrierie” de Andrew Lang, crítico inglés. Ha sustituido al “rayon macabre”, pastiche hugoliano de la alianza oxímorica de las flores y del mal, el uso –baudelairiano también– de ese término “bizarrierie”, “matriculación del hermoso”, según la fórmula célebre de Baudelaire. En resumen, al pastiche declarado de Hugo Borges sustituye un pastiche inventado de Andrew Lang. Si es verdad que los mecanismos del trabajo del sueño son la condensación y el traslado, entonces, el *Curso de literatura inglesa* es un sueño más que un informe sobre los intercambios entre las literaturas inglesa y francesa.

Tampoco desdeña Borges las comparaciones entre obras que pertenecen al mismo movimiento literario o a la misma corriente de pensamiento. En efecto, uno de los rodeos más largos que Borges da en el *Curso* se demora sobre una comparación entre *Candide* de Voltaire y *Rasselas* de Samuel Johnson. Los lectores, desde un

¹⁰ Andrew Lang recuerda el momento en que descubrió el poema de William Morris: “There was nothing like that before in English poetry; it had the bizarrierie of a new thing in beauty” (Lang, 1896: 560-562).

contemporáneo como Elie Fréron hasta los críticos más recientes, se ponen de acuerdo sobre el hecho que, aunque *Cándido* y *Rasselas* parten de la misma voluntad de cuestionar el optimismo de Leibniz y su teoría del mejor de los mundos posibles, estos dos textos son escritos con espíritu muy diferente.¹¹ Y uno de los puntos que estaban en juego en los comentarios consistió en determinar cuál de ambos textos era el más desesperante.¹² Sin embargo, el paralelo que Borges desarrolla da lugar a una conclusión desconcertante:

Si nosotros comparamos página por página, línea por línea el *Cándido* de Voltaire y el *Rasselas* de Johnson, notaremos inmediatamente que el *Cándido* es un libro mucho más ingenioso que *Rasselas*, pero que el propio ingenio de Voltaire sirve para desmentir su tesis. [...] Ahora lo que podría decirse en contra del *Cándido* y a favor de *Rasselas*, es que un mundo en el cual existe el *Cándido*, que es una obra deliciosa, llena de bromas, no es un mundo tan malo, ya que permite el *Cándido* (2000: 138-140).

Borges dijo que las obras de Kafka toman por modelo las paradojas de Zenon de Elea, y podemos decir también lo mismo de las lecciones de Borges profesor. Esa comparación conduce a lo que se podría llamar “la paradoja de Voltaire y Johnson”, a la manera de la paradoja de Aquiles y la tortuga: *Candide* es tanto más una obra mala como una obra linda.

Si Borges vuelve a tomar paralelos esperados de la historia de las ideas a fin de sacar conclusiones inesperadas, ya no vacila en inventar paralelos, en escribir capítulos enteros de una historia comparada de las ideas: en efecto, un pasaje del *Curso* borgeano podría titularse “el pesimismo ateo de Robert Browning y de Anatole France”. La oscuridad del poeta inglés Browning, y sobre todo de su poema “Cleon”, sería aclarada por un acercamiento inédito con Anatole France, sobre el cual se interrumpe la lección 18:

¹¹ Ver la edición conjunta de los dos textos: Voltaire's *Candide or the Optimist* and *Rasselas Prince of Abyssinia* by Samuel Johnson, with an introduction by Henry Morley, London, Routledge, Morley's Universal Library, 19, 1888.

¹² Marc Temmer cita un ejemplo donde la crítica contemporánea a Voltaire, y más precisamente Elie Fréron, da la palma de la desesperación a *Candide* al final de una comparación entre los pesimistas ingleses y franceses: “C'est un miroir moins révoltant que *Candide*, nous nous y voyons cependant avec toutes nos faiblesses et tous nos malheurs. *Candide* fait d'abord rire l'esprit, et laisse ensuite le désespoir dans le coeur; *Rasselas* nous attendrit, nous fait gémir sur les misères de notre nature; *Candide*, en un mot, nous rend en horreur à nous-mêmes, et *Rasselas* nous fait l'objet de notre propre compassion” (Fréron, 1760: 145-67, citado en Temmer, 1988: 78). Temmer tampoco resiste la tentación de zanjar a “favor” de uno u otro, y acaba con una conclusión opuesta a la de Borges: “For who would wish to offer, by way of consolation, *Candide* to anyone tormented by betrayal, pain or death? When one suffers, Johnson makes for lighter reading than Voltaire because *Candide* does not sustain him or her who needs help. *Rasselas*, on the other hand, contains a balm, a delicate consolation for men and women no longer able to laugh or even to smile” (1988, 121-122).

Poema análogo a este es aquel en que aparece un “tirano de Siracusa”. Un artista universal recibe una carta del tirano. [...] Y el tirano quiere saber si es que hay alguna esperanza de inmortalidad para el hombre. El filósofo, que ha leído los diálogos platónicos, que habla de Sócrates, dice que hay una secta que afirma eso, que afirma que Dios se ha encarnado en un hombre. Y el filósofo dice que la secta está equivocada. El filósofo y el tirano han estado cerca de la verdad cristiana, pero ninguno de los dos la ve, no se dan cuenta. En Anatole France podemos encontrar un argumento semejante (Borges, 2000: 243).

Borges no dice más. Y sin embargo, reconocemos el relato de France, “Le procureur de Judée”, donde Pilato anciano encuentra a un amigo de juventud que le habla de una mujer judía muy hermosa, de quien se enamoró y que seguía a un judío que se decía el hijo de Dios y fue crucificado. El veredicto del procurador al final del relato es sin apelación: “Je ne me rappelle pas” (1994: 890). El desenlace del texto da la medida del escepticismo profundo de France: nuestra era estaría fundada sobre un hecho muy olvidable, y los contemporáneos no se han engañado. En 1925, Henri de Noussanne advierte sobre los efectos perversos de ese relato en una conferencia en la Universidad católica de Lovaina:

Usted ve el hallazgo, usted ve la tendencia; ¿por fin ve usted el efecto sobre un maestro de escuela de pueblo, un empleado de ministerio, un pequeño burgués y su mujer; su mujer que, leyendo novelas, se jacta de ser culta? [...] Resultado: la pequeña burguesa no va más a misa, su marido adhiere a la Unión radicalsocialista, el empleado de ministerio firma con tres puntos, y el maestro de escuela se declara comunista (Noussanne, 1925: 30-32).

Lo que Henri de Noussanne llama “l’anticléricisme de sous-préfecture” en la obra de Anatole France, no se puede comparar con la fe atormentada de un Browning, poeta cuyo sentimiento religioso ha sido parangonado con la filosofía de Kierkegaard, y su concepción de la duda como corolario necesario de la fe.¹³ El último verso de la poesía, donde el pagano dice de la fe cristiana: “And (as I gathered from a bystander) / Their doctrine could be held by no sane man”, no sería una bravata atea, sino una variación sobre los primeros versos de la poesía “Easter-Day” de Browning: “How very hard it is to be / A Christian!”.

Claro, el momento histórico del poema inglés y del relato francés, así como sus desenlaces se parecen, pero el estudio del conjunto de los poemas religiosos de

¹³ Para la comparación entre la expresión poética de la fe que se encuentra en los poemas de Robert Browning y el pensamiento de Kierkegaard, vea Eller, Vernard, “Robert Browning: a promising theologian”, (*Religion in Life*, 38, 1969, pp. 256-263, citado en Anderson, 1983: 260), o también Drew, 1970: 205: “[Browning] is treading in the footsteps of the Danish Socrates”.

Men and Women, y más ampliamente de la producción poética de Browning, nos prohíbe reunirlos bajo el mismo rótulo. “The Epistle of Karshish” representa el mismo momento “bisagra” de la historia, donde el pagano encuentra al cristiano (y no a cualquiera, porque se trata de Lázaro), y termina por preguntarse si este último no está del lado de la verdad. Un crítico contemporáneo de Browning como James Fotheringham pone de relieve el continuum de la conversión que se puede resaltar entre la caída de “Cleon”, las dudas impregnadas de fe de Karshish y la verdadera adhesión a la fe cristiana por parte del pagano en un poema más tardío, resultante de la selección *Jocoseria*, “Ixion” (Fotheringham, 1887: 214).

En la lectura comparada de Borges, el escepticismo de Anatole France recae sobre los poemas religiosos del poeta romántico inglés. Borges profesor, detrás de quien se dibuja la sombra de Borges autor, aquel teólogo ateo, lleva a cabo lo que Harold Bloom llama el “misreading”, término que se puede traducir con torpeza por “mala lectura”, que es un proceso donde un autor, que es profesor en este caso, lee mal a sus predecesores, pero los reescribe bien.¹⁴

El examen de las incursiones de la literatura francesa en el *Curso de literatura inglesa* ha mostrado cómo Borges, con esos acercamientos de más allá de la Mancha, cristaliza todas las paradojas de los autores que son también profesores: no sólo explican y leen, sino que reescriben en sentido propio, por ejemplo cuando Borges es el lector ciego de Victor Hugo, y en sentido figurado, cuando Borges es el intérprete escéptico de Browning.

Para cerrar este análisis más abstracto, y conforme a la idea de Borges según la cual es “Triste y glacial inmortalidad la que otorgan las efemérides, los diccionarios y las estatuas; íntima y cálida la de quienes perduran en las memorias, en el comercio humano, protagonistas de anécdotas cariñosas y de frases felices” (OC IV: 64), se podría leer esa digresión que hace Borges profesor para introducir a Robert Louis Stevenson:

Stevenson era un hombre de marcado tipo escocés: alto, muy delgado, sin mayor fuerza física, pero con un gran [espíritu]. Una vez se encontraba en un café de París y oyó a un francés decir que los ingleses eran cobardes. [...] Entonces se levantó y le dio una bofetada al francés. Y el francés le dijo: ‘Señor, usted me ha dado una bofetada’. Y Stevenson le dijo: ‘Así parece’. Stevenson fue siempre un gran amigo de Francia. Tiene artículos admirativos sobre la novela de Dumas, sobre Verne, sobre Baudelaire (2000: 335).

¹⁴ “[...] reading is therefore a miswriting just as writing is a misreading” (Bloom, 1975: 10).

La conclusión de esa anécdota, y sobre todo la ausencia de transición entre la bofetada propinada y la amistad declarada, es emblemática de las relaciones entre Borges y Francia que se inician con bofetones y acaban con comentarios admirativos.

Borges critica otro vicio de los franceses –además de pensar que los ingleses son cobardes– el de no haber podido corregirse del dogma de la historia de la literatura: “En Francia, son gente inteligente, lúcida, les interesa mucho el orden; y sobre todo, creen en la historia de la literatura” (Borges y Sábato, 1976: 316).

Uno de los primeros reproches que fueron hechos a la naciente literatura comparada fue el de ser sólo una rama de la historia de la literatura. Ahora bien, el estudio del *Curso* de Borges nos ha mostrado hasta qué punto el enfoque comparatista permite a Borges franquear los siglos, encontrar la invariante en lo eternamente variable, y sobre todo, no hacer historia de la literatura en el sentido clásico del término. En sus diálogos con Ernesto Sábato, Borges dice: “Podríamos inventar otra cosa: que se escribiera la historia de la literatura basada en la lógica (*sonríe*) y no en meras circunstancias geográficas. Entonces Rabelais sería español y no francés” (1976: 170).

Quizá podríamos decir que el *Curso de literatura inglesa* nos permite proponer otra definición de la literatura comparada, una definición borgeana, como historia de la literatura según la lógica de la eternidad. Este coloquio de literatura comparada reconsidera las relaciones entre Borges y Francia. ¿Por qué no invertir la perspectiva para ver cómo las lecciones inglesas de Borges, ese autor que fue un tiempo profesor, nos permiten reconsiderar la disciplina? ¿Y si la idea que subyace a la literatura comparada no fuera en efecto nada más que una idea vertiginosamente borgeana?

BIBLIOGRAFÍA

Abominaba de la bibliografía, que aleja de las fuentes al estudiante.

Borges, *Autobiografía*

ANDERSON, Vincent P., 1983, *Robert Browning as a Religious Poet. An Annotated Bibliography of the Criticism*, Troy, New York, Whitston.

BAUDELAIRE, Charles, 1962, *Curiosités esthétiques, l'Art romantique et autres œuvres critiques*, París, Éditions Garnier Frères.

BLOOM, Harold, 1975, *A Map of Misreading*, Oxford University Press.

- BORGES, Jorge Luis, 1974, *Obras completas (OC)*, Buenos Aires, Emecé.
- , y SÁBATO, Ernesto, 1976, *Diálogos*, Osvaldo Barone (ed.), Buenos Aires, Emecé.
- , 1989-1996, *Obras completas (OC I-IV)*, Barcelona, Emecé.
- , 1998, *Obra poética: 1923-1985*, Buenos Aires, Emecé.
- , 1999, *Obras completas en colaboración*, Buenos Aires, Emecé.
- , 2000, *Borges profesor: Curso de literatura inglesa en la universidad de Buenos Aires*, Martín Arias y Martín Hadis (ed.), Buenos Aires, Emecé.
- , 2006, *Cours de littérature anglaise*, Martín Arias y Martín Hadis (ed.), trad. Michel Lafon, París, Seuil.
- BROWNING, Robert, 1981, *The Complete Works*, t. 1, Ohio University Press, Baylor University.
- BRUNEL, Pierre, PICHOS, Claude y ROUSSEAU, André-Michel, 2000, *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, París, Armand Colin.
- BRUNEL, Pierre et CHEVREL, Yves (dir.), 1989, *Précis de littérature comparée*, París, PUF.
- D'AUREVILLY, Barbey, 1964, *Le XIX^{ème} siècle. Des œuvres et des hommes*, t. 1, París, Mercure de France.
- DREW, Philip, 1970, *The Poetry of Robert Browning. A Critical Introduction*, Londres, Methuen & Co.
- ETIEMBLE, René, 1974, *Essais de littérature (vraiment) générale*, París, Gallimard.
- FOTHERINGHAM, James, 1887, *Studies in the poetry of Robert Browning*, Kennikat Press.
- FRANCE, Anatole, 1994, *Œuvres complètes*, t. 1, París, Gallimard, Col. Bibliothèque de la Pléiade.
- HUGO, Victor, 2007, *Les Burgraves*, París, Flammarion.
- JOST, François, 1974, *Introduction to Comparative Literature*, Indianapolis, New York, Pegasus.
- LANG, Andrew, 1896, "Mr. Morris's Poems", *Longman's Magazine*, xxviii, pp. 560-573.
- LINDSAY, Jack, 1975, *William Morris. His Life and Work*, London, Constable.
- MORRIS, William, 1966, *The Collected Works*, t. 12, New York, Russel.
- NOUSSANNE, Henri de, 1925, *Anatole France. Philosophe sceptique*. Conferencia dada el 17 noviembre de 1924, Université de Louvain, Institut supérieur de Philosophie.
- PRAWER, Siegbert Salomon, 1973, *Comparative Literary Studies. An Introduction*, Londres, Duckworth.
- TEMMER, Mark J., 1988, *Samuel Johnson and Three Infidels: Rousseau, Voltaire, Diderot*, Athens and London, The University of Georgia Press.
- THOMPSON, Paul, 1991, *The Work of William Morris*, Oxford University Press.

Borges y Claudel:
un encuentro a propósito de la Comedia

PATRICIO PERKINS

CONICET

Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires

Me gustaría sacar a la luz un rico diálogo entre Borges y Francia que exige una escala necesaria en otra querida ciudad europea, Florencia: me estoy refiriendo a la relevancia de un artículo de Paul Claudel en la discusión borgeana acerca del sentido global del poema dantesco. La intervención constará de tres pasajes: primero, intentaré dar una imagen acabada de la crítica que le dirige Borges a Claudel a la hora de construir su propia postura delante del poema; segundo, identificaré el artículo de Claudel parafraseado, pero no citado, por Borges e indicaré las tesis principales que allí se encuentran; tercero, a modo de conclusión, me interesaría avanzar una evaluación de este diálogo entre Borges y Claudel a propósito de Dante.

BORGES

Si tuviésemos que señalar un lugar dentro de la vasta obra de Borges en donde se encuentre sintetizado su criterio hermenéutico a la hora de abordar la *Comedia*, ese lugar es, sin lugar a dudas, la conferencia dedicada a este tema en *Las siete noches*. La influencia de Dante recorre inmensos tramos de la producción borgeana y probablemente no hayan sido aún evidenciadas la totalidad de esas relaciones invisibles (Rodríguez Risquete 2005); no obstante, por su pertenencia evidente al género de la crítica literaria, añadiendo su despliegue argumentativo y la tardía elaboración, el texto de *Las siete noches* conforma una verdadera toma de postura madura de Borges delante de este tema.¹ Una tesis controvertida de Paul Claudel será el puntapié inicial

¹ La restricción al género de la crítica literaria cumple la necesaria función de especificación exigida por la extensión expositiva permitida; no obstante, se debe tener en cuenta que este es *un* problema dentro del gran pro-

de la conferencia y la ocasión para la construcción de la posición borgeana en el tema. Borges no sólo traerá a colación a Paul Claudel, sino que construirá la faceta más importante de su posición a partir de un error paradigmático que encuentra en el francés. Allí mismo, en las primeras líneas, Borges dice lo siguiente:

Paul Claudel ha escrito en una página indigna de Paul Claudel que los espectáculos que nos aguardan más allá de la muerte corporal no se parecerán, sin duda, a los que muestra Dante en el Infierno, en el Purgatorio y en el Paraíso (OC III: 207).

La confusión del autor francés, según Borges, está en entreverar el placer intenso que produce la lectura del texto con la realidad misma, como si Dante nos estuviese queriendo dar una imagen efectiva del mundo. Esto para Borges es absurdo, porque el poema dantesco está escrito en dos planos paralelos: uno es el sentido literal, vivaz y emocionante, único en su especie; el otro, el sentido alegórico, abstracto, destino inevitable de toda reflexión sobre el poema dantesco, en donde Dante es el hombre, Virgilio la Razón y Beatriz la Fe (OC III: 207). Esta bilateralidad del poema es buscada por el mismo Dante, que pretendía tal división de sentidos, como atestiguan su hijo y la *Carta al Can Grande de la Scala*. Si se me permite un brevísimo análisis de tipo fenomenológico, podemos ver que estamos aquí delante de una explícita doble estratificación de la polaridad sujeto-objeto. El primer estrato del objeto tiene como polo objetivo la literalidad del poema, mientras que el correlato subjetivo a esta posición es la lectura ingenua, arreflexiva, inmersa en el relato como si fuese verdadero; el segundo estrato está conformado en su polo objetivo por la constitución del sentido alegórico, mientras que la contracara subjetiva se realiza a través de la reflexión sobre lo leído y la apertura a un sentido más allá del primero. La doble estratificación cognoscitiva tiene, a su vez, un paralelismo en la afectividad humana: el primer estrato está signado por la emoción, vivacidad y placer, mientras que el segundo se hunde en lo abstracto y frígido. Traducido a los elementos efectivos del poema, tenemos, por un lado, la historia de Dante, Virgilio y Beatriz; por el otro, el castillo intelectual del hombre, de la Razón y de la Fe.

La crítica que le dirige Borges a Claudel es, por tanto, de afirmar algo obvio cuando dice que el más allá no será como Dante lo imagina. La teoría que contrapone es la clásica interpretación alegórica. Una nota antes de continuar con Claudel: la teoría alegórica de Borges que acabamos de describir (llamémosla "Teoría A") no es la única que presenta el poeta porteño. En otros textos sobre este tópico suscribiré a lo

blema que es la relación entre Borges y Dante o, más ampliamente, entre Borges y el Cristianismo. Una imagen acabada de estas relaciones tendrá que abordar también las expresiones literarias y poéticas que, con todo, no se atienden propiamente en este breve estudio.

que podríamos llamar una ‘Teoría B’. En esta última Borges afirma la riqueza del sentido literal del texto, pero niega la posibilidad de que los versos tengan como sentido alegórico un objeto abstracto, como puede ser la Fe o la Razón. La ‘Teoría B’ es muy similar a la A, pero con una diferencia notoria, porque para Borges, según esta segunda posición, el sentido alegórico abstracto es, en cuanto esquema hermenéutico, inadecuado para comprender la totalidad de los rasgos de la poesía dantesca:

Los alegoristas nos dicen: La razón (Virgilio) es un instrumento para alcanzar la fe; la fe (Beatriz), un instrumento para alcanzar la divinidad; ambos se pierden una vez alcanzado su fin. La explicación, como habrá advertido el lector, no es menos intachable que frígida; de aquel mísero esquema no han salido nunca esos versos (OC III: 370).

Reafirmará esta segunda teoría en otros lugares que no tienen por tema directo la *Comedia* (OC II: 51), sino la discusión sobre la naturaleza de la alegoría. Con todo, el vínculo asociativo entre teoría alegórica y *Comedia* es para Borges un lugar recurrente, de modo que cuando discuta la primera, ingresará en discusión también lo segundo y viceversa. La vacilación entre las dos teorías será fundamental a la hora de justificar mi hipótesis con respecto al fin de la crítica borgeana a Claudel.

CLAUDEL

Pasemos ahora a identificar el artículo al que se está refiriendo Borges: este es el aparecido en *Positions et Propositions*, con el título de “Introducción a un poema acerca de Dante” (1959). El artículo está dividido en cuatro secciones que abordaré sintéticamente.

La primera sección trata de responder a la cuestión de por qué Dante tiene que ser contado entre los poetas propiamente grandes. Según Claudel, hay tres rasgos esenciales que un poeta extraordinario realiza: primero está la inspiración, ese movimiento aferente que los antiguos identificaban con las musas, que embarga al poeta, encumbrándolo por sobre las preocupaciones parciales y los temas reducidos gracias a una ley de “asociación armónica o complementaria en vistas de un sentido”² (1959: 93) y proveyéndole de un lenguaje agudo y preciso, capaz de arrimar al cuerpo y al alma de un modo delicioso y bello el sentido de las cosas. El segundo rasgo es el complemento eferente de la inteligencia e imaginación del poeta que completa la visión revivida mediante una investigación audaz y diligente, que construye un mundo interior a sí mismo, cuyas partes se gobiernan con relaciones de proporción orgánicas

² Salvo referencia contraria, las traducciones de Claudel son mías.

e indisolubles. La contracara negativa a esta inteligencia es la crítica, que reconoce los elementos inadecuados dentro de la construcción artística. El tercer rasgo es lo que Claudel llama catolicidad. Estos poetas recibieron de Dios cosas tan grandes para expresar que “el mundo entero es necesario para satisfacer su obra” (1959: 94).

La segunda sección del artículo claudeliano aborda la pregunta acerca de la esencia de la poesía. Para Claudel, el verdadero poeta no trabaja con ilusiones, sueños o exageraciones, sino con la misma realidad en toda su riqueza y simplicidad expresiva. El fin de la misma no es “como dice Baudelaire, hundirse ‘en el fondo de lo Infinito para encontrar lo nuevo’, sino en el fondo de lo definido para encontrar allí lo inagotable. Esta es la poesía de Dante” (1959: 95). Por ello, en Dante encontramos a alguien “que compone y que, acercando las cosas, nos permite comprenderlas” (1959: 97).

La tercera sección es de especial interés porque establece dos aspectos fundamentales para el diálogo con Borges. En primer lugar, se plantea la pregunta acerca de la legitimidad de un acto poético de la envergadura del dantesco. ¿Puede un poeta cristiano ubicarse desde la perspectiva del Creador e ingresar con la imaginación en el más allá desconocido? Ciertamente. Para Claudel, no sólo el intento es legítimo sino que además es bienhechor, porque el deseo del Cielo “debe interesar no sólo a la razón, sino al ser todo entero que es alma y cuerpo” (1959: 98). No puedo desear algo apoyándome sólo en una idea, sino que mi mismo ser requiere de la imagen sensible para sostenerse en el camino. En efecto, Dios se encarnó y se dirigió a nosotros con parábolas, no con razonamientos, valorando pedagógicamente la integralidad de las capacidades humanas. La implicación de la acción divina con el horizonte mundano en toda la riqueza de sus articulaciones no se reduce al uso exterior de un instrumento reemplazable. Las cosas

[...] son realmente una parte al menos de lo que significan, o mejor aún, ellas no se vuelven completas sino cuando su significación es completa. Cuando la Biblia se sirve de cosas creadas para designar realidades eternas, [...] ella lo hace en virtud de una conveniencia íntima y natural [...]. No hay una separación radical entre este mundo y el otro [...] (1959: 99).

Para Claudel, la utilidad de la poesía dantesca reposa en la corrección de un jansenismo reinante que discrimina la sensibilidad del dominio del conocimiento. Dante compone su diálogo con el lector, de modo que “nosotros nos ponemos en marcha corporalmente [...], vemos lo que él nos describe y su prodigioso viaje se vuelve para nosotros tan real como aquel de Robinson Crusoe” (1959: 101). Es preciso detener nuestra atención en esta comparación entre la *Comedia* y *Robinson Crusoe* para comprender la dirección de la concepción que tenía Claudel de aquella. En efecto, nadie lee *Robinson Crusoe* y cree que efectivamente él haya existido, pero

en el acto de lectura, nosotros percibimos el sentido literal como verosímil. Notemos también que el efecto de la *Comedia* consiste en una puesta en movimiento corporal, es decir, intelectual y afectiva, anímica y somática.

Es sólo en este punto cuando ingresa el párrafo que, sin dudas, parafrasea Borges:

En realidad es probable que la otra vida reserve a sus nuevos ciudadanos espectáculos completamente diversos a los de estos condenados que tratan de reconocerse plegando los ojos, “así como el viejo sastre que enhebra su aguja o como la gente que se encuentra al claro de luna”, o a estas bellas damas que cantan y bailan entre los versos del Purgatorio, o al de este sublime reloj que forman los santos Doctores en la cumbre del Paraíso. Pero lo que es real es la alegría, la esperanza, el terror, que cuelan en el fondo de nuestros corazones las imágenes tan bellas que el poeta escogió (1959: 102).

En la cuarta sección, donde Claudel trata sobre el amor y Beatriz, se encuentra un párrafo de gran importancia para nuestra discusión. Se trata del reconocimiento de la tensión ínsita a la creación entera, tendida hacia un polo desconocido de cumplimiento. Esta tensión es la grieta por donde entra, entre otras cosas, la poesía y la inesperable Gracia divina.

Es justamente porque todas las cosas creadas son imperfectas, es justamente porque hay en ellas una cierta falta, un cierto vacío radical, que ellas respiran, que ellas viven, que ellas intercambian, que ellas tienen necesidad de Dios y de las otras creaturas, que ellas se prestan a todas las combinaciones de la poesía y del amor. Y estas combinaciones no tienen un valor absoluto por sí mismas, no hay recinto infranqueable a la Gracia de Dios (1959: 106).

Me interesaría resaltar el valor de la última afirmación, que destaca la imaginación que puede tener el Misterio a la hora de venir al encuentro del hombre.

CONFRONTACIÓN DE BORGES Y CLAUDEL

Habiendo descripto la postura claudeliana, queda, en lo que resta, confrontarlos y evaluar someramente si la crítica borgeana a Claudel es razonable. En Borges identificamos una ‘Teoría A’ y una ‘Teoría B’ sobre la alegoría; dentro de la ‘Teoría A’, un argumento en contra de Claudel, que podríamos llamar ‘el argumento del realismo ingenuo’: al leer el poema uno piensa que el más allá es efectivamente

como lo describe Dante en su poema; dentro de la ‘Teoría B’, señalé el cambio en el esquema alegórico de Borges. Considero que la crítica a Claudel sólo se puede comprender si prestamos atención a ese sutil cambio de teoría, teniendo en el rabillo del ojo el efectivo artículo del francés.

El panorama final es el siguiente:

- 1) Si cruzamos las premisas de las teorías A y B, entonces debemos decir que el sentido alegórico del poema, si es abstracto, es inadecuado –conclusión de la teoría B–; pero parece no haber otra posibilidad y entonces la lectura más adecuada es la hedónica –teoría A–.
- 2) Como se pudo ver, ‘el argumento del realismo ingenuo’ es una crítica exagerada –por no decir torpe– a la concepción claudeliana del poema. La objeción es más bien una distracción que tapa la posibilidad de una explicación del poema que le dé al sentido alegórico un rol que no sea el de un significado abstracto. Esto se pudo ver, por ejemplo, en la comparación que hace Claudel entre la *Comedia* y *Robinson Crusoe*, dos textos en donde el sentido literal es verosímil sin implicar una existencia efectiva o una subordinación mecánica a un sentido alegórico abstracto.
- 3) Existe una tradición de dantistas que, tomando en consideración las fuentes con las que Borges defiende la ‘Teoría A’, propone no obstante un tipo de alegoría cuyo sentido alegórico es concreto: aquí encontramos como exponentes paradigmáticos a Erich Auerbach, con su teoría sobre la interpretación figural (1998), y Charles S. Singleton, con sus trabajos acerca de la alegoría concreta de la *Comedia* llamada por él ‘alegoría de los teólogos’ (1950).³ ¿Qué afirman estos dantistas? Que el sentido literal es concreto e histórico, tanto como el sentido alegórico, a imitación del género literario de las Sagradas Escrituras, y que eliminar el componente histórico es cercenar la pretensión ínsita del poema. Esta teoría no se ve afectada por el ‘argumento del realismo ingenuo’, porque argumenta sobre la pretensión poética del poema, no sobre su efectiva historicidad. No es lo mismo decir que un texto representa la historia, que afirmar que un texto presenta la historia. O dicho de otro modo, la pregunta adecuada no es si Beatriz existió o no, sino qué pretende ser Beatriz en la *Comedia*: ¿es ella una mujer que además es la Fe o es ella Beatriz y además señala un acontecimiento que puede sucedernos a nosotros (Balthasar, 1984: 388)?

Mi conclusión sobre este asunto es la siguiente: Borges percibió con genialidad el núcleo vital de la *Comedia*, que consiste en interpelar la vida presente de cada uno de nosotros con un viaje real hacia el significado de nuestra existencia, así lo demuestra su apego al sentido literal en la ‘Teoría A’ y la percepción de la inadecuación

³No ahondamos aquí en estas vertientes de esta tradición de hermenéutica dantesca. Quien desee profundizarlas vea los trabajos de Auerbach y Singleton citados en la bibliografía.

del esquema alegorista en la “Teoría B”. El ‘argumento del realismo ingenuo’, más que un verdadero paso argumentativo, pone en claro la restricción interna que estaba a la obra en la posición de Borges: el poema dantesco debía ser restringido a una lectura estética, para que no perforase la capa superficial de nuestro ser y de nuestras preocupaciones humanas. La crítica a Claudel es un subterfugio y una neutralización silenciosa de las implicancias existenciales del poema. No obstante, la aguda sensibilidad de Borges no le permite una coherencia en este punto y se ven brotar aquí y allí a través de su obra los retoños de una vivencia poética profunda y dramática, es decir, con sinceras preguntas humanas que nacen de su diálogo con Dante. Bastaría para ello leer, por ejemplo, su poesía *Doomsday* (OC III: 454) o *Ewigkeit* (OC II: 306), o el reconocimiento en “Dante y los visionarios anglosajones” (OC III: 361) de que la literatura no es un ejercicio inane, sino que consiste en “indagar los movimientos, los tanteos, las aventuras, las vislumbres y las premoniciones del espíritu humano”.

BIBLIOGRAFÍA

- AUERBACH, Erich, 1946, “Figurative Texts Illustrating Certain Passages of Dante’s *Commedia*”, *Speculum*, 21, pp. 474-489.
- , 1952, “Typological Symbolism in Medieval Literature”, *Yale French Studies*, 9, pp. 3-10.
- , 1998, *Figura*, Madrid, Trotta.
- , 2001, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin/New York, de Gruyter (versión española: Auerbach, Erich, 2008, *Dante, poeta del mundo terrenal*, trad. Jorge Seca, Barcelona, Acantilado).
- BALTHASAR, Hans Urs, 1984, *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik. Band II: Fächer der Stile. Teil 2: Laikale Stile*, 3, Freiburg i. Br., Johannes Verlag.
- BORGES, Jorge Luis, 1989, *Obras Completas II. 1952-1972*, Barcelona, Emecé.
- , 1996, *Obras Completas III. 1975-1985*, Barcelona, Emecé.
- CLAUDEL, Paul, 1959, *Positions et Propositions I*, en *Œuvres Complètes*, vol. XV, Robert Mallet (ed.), París, Gallimard, Col. Bibliothèque de la Pléiade.
- RODRÍGUEZ RISQUETE, Francisco J., 2005, “Borges: Fervor de Dante”, *Quaderns d’Italià*, 10, pp. 195-218.
- SINGLETON, Charles S., 1948, “Sulla Fiumana ove’l mar non ha vanto”, *The Romanic Review*, 39, pp. 269-277.
- , 1949, “Dante and Myth”, *Journal of the History of Ideas*, 10, pp. 482-502.
- , 1950, “Dante’s Allegory”, *Speculum*, 25, 1, pp. 78-86.
- , 1957, “The Irreducible Dove”, *Comparative Literature*, 9, pp. 129-135.
- , 1981, *Journey to Beatrice*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

La experiencia mística de Swedenborg como hecho estético en Baudelaire y Borges

MARIANA DE CABO

ESTEFANÍA MONTECCHIO

Alumnas de grado, Universidad Católica Argentina

Gershom Scholem define, en *La Cábala y sus simbolismos*, el vocablo *místico* como “aquel al que se ha concedido una expresión inmediata, y sentida como real, de la divinidad, de la realidad última. [...] Tal experiencia le puede haber venido por medio de un repentino resplandor, una iluminación, o bien como resultado de largas y acaso complicadas preparaciones” (1988: 4). Borges, por su parte, destaca en numerosas oportunidades que Emerson, en *Representative Men*, coloca la figura de Swedenborg como modelo de místico. La experiencia swedenborgiana del más allá cautivó a diversas personalidades literarias, tales como Blake, Balzac, De Quincey, Goethe, Nerval, Valéry, y al señor Henry James (que incluso se unió a la Iglesia de la Nueva Jerusalem). Dentro de sus más fieles admiradores se hallan Borges y Baudelaire. Aunque ambos quedaron estéticamente maravillados ante las descripciones del místico sueco y sus obras se vieron influidas por su pensamiento, quedaron inmersos en el juego estético: utilizaron el lenguaje místico sin haber llegado a ser místicos, en el sentido en que define Scholem.

El influjo de Swedenborg sobre ambos autores recibió la mediación de otros dos escritores: Borges llega a Swedenborg a través de la obra *Representative Men* de Ralph Waldo Emerson (Kupchik, 2005: 258); Baudelaire accede al místico con la lectura de *Le Lys dans la vallée* o *Félix de Vandenesse* de Honoré de Balzac (Austin, 1956: 52). En el apéndice a *Arcana caelestia*, Kupchik (2005: 263-264) señala que los dos conceptos de Swedenborg capitales para Borges fueron la teoría de las correspondencias —que Borges relaciona con la Cábala— y la salvación por intermediación de la inteligencia. Como es sabido, Baudelaire toma la teoría de las correspondencias de Swedenborg como elemento fundamental de su poética, a tal punto que el término quedará totalmente asociado al nombre del escritor francés. En Borges, en cambio, la noción de correspondencias se presenta isotópicamente.

En lo que respecta a las correspondencias swedenborgianas, el término tiene origen en *El cielo y sus maravillas y el infierno*. En sus páginas, el místico revela la intrínseca relación que existe entre el cielo y la tierra:

En una palabra, todas las cosas que existen en la naturaleza, desde las mínimas hasta las máximas, son correspondencias. Y son correspondencias, porque el mundo natural y todo lo que encierra derivan su existencia del mundo espiritual, y por él subsisten, y ambos mundos proceden de la Divinidad. Se dice, también que subsisten, porque todo subsiste en virtud de aquello por lo cual existe, y la subsistencia es una existencia perpetua; y también porque no hay cosa que subsista por sí misma, sino en virtud de aquello que es anterior, por consiguiente, en virtud de un Principio; y aparte de este, se extingue y se desvanece. (Swedenborg, 1991: 75).

En la concepción de Swedenborg, la Palabra es un elemento mediador. Dios dispuso que por medio de su sentido literal y espiritual confluyeran el Cielo y la Tierra, dictamen que fue olvidado por los hombres.

Este concepto es retomado tanto por el escritor argentino como por el francés. Como explicita Kupchik, Borges se encontraba particularmente interesado en la idea del hombre como símbolo de una criptografía divina; para él, “el mundo no es más que un conjunto de imágenes dispuestas a ser descifradas, abrir las murallas y los cerrojos que encierran el verdadero significado” (Kupchik, 2005: 264).

En el caso de Baudelaire, el poeta es un traductor que intenta descifrar las correspondencias entre el mundo terrenal y el divino.

Borges, como apuntábamos, se verá marcado por el imaginario de la vía salvífica de la inteligencia (Kupchik, 2005: 264 y Borges, 1975: 160). Para Swedenborg no sólo son fundamentales la justicia, la perfección ética, la humildad, la miseria y la desventura como medios de salvación, sino también la capacidad intelectual. En el Cielo concebido por Swedenborg, los ángeles sostienen conversaciones teológicas y el hombre que acceda al mundo celestial debe poseer la capacidad para mantener debates de esta índole. Asimismo, el libre albedrío no es anulado tras la muerte y, de hecho, se convierte en algo esencial en la vida ultraterrena.¹ Al morir, el hombre sigue teniendo la misma vida que tuvo en la tierra, y esa vida recreada conserva diversos elementos y seres de su existencia terrenal (aunque se presentan con colores más vívidos): “imagen ilusoria de su ámbito habitual y de las personas que lo rodeaban” (Borges, 1975: 158). Esta etapa transitoria define su estancia en el Cielo o en el infierno, a medida que el hombre va entendiendo, mediante indicios, que ha muerto. Por ende, se remarca la capacidad de elección de los condenados y los salvados: los habitantes infernales no tolerarían vivir en el cielo.

¹ Afirmación que conduce a Borges a tildar a Swedenborg de heresiarca.

Borges tuvo la intención de llevar a cabo una obra dedicada a Swedenborg. Sin embargo, en el camino se vio atraído por un nuevo proyecto, que, vale aclarar, nunca concretó. Se trataba de una obra sobre las tres vías salvíficas del hombre: la estética, de Jesucristo, la intelectual, de Swedenborg y la artística, de Blake. Precisamente, el poeta inglés, discípulo rebelde de Swedenborg, se refirió a la condición poética de Cristo, que se expresaba por medio de parábolas y metáforas; el acceso al Cielo dependía, entonces, de la captación estética de su mensaje.

Todas estas ideas que Borges y Baudelaire reelaboran en sus escritos poéticos, ficcionales y ensayísticos implican una búsqueda existencial. Swedenborg interpretó la revelación de los Cielos y los Infiernos como una misión, que él convirtió en el centro de su existencia tras habersele aparecido Jesucristo, según relata, en una noche de abril de 1745 por las calles londinenses, cuando ya contaba con cincuenta y siete años.

BORGES Y SWEDENBORG

Borges había unido las correspondencias con la Cábala. En “El espejo de los enigmas” (Borges, 2005a: 147), el escritor argentino sostiene que Filón de Alejandría, los cabalistas y Swedenborg comparten una misma lectura de la Sagrada Escritura: esta tiene no sólo un valor literal, sino también simbólico. Asimismo, hace referencia a la existencia de un lenguaje primigenio, olvidado por los hombres: el lenguaje simbólico conformado por los elementos del mundo exterior. Señala Borges:

En el primer capítulo de la Escritura se lee que Dios creó al hombre a su imagen y semejanza. Esta afirmación implica que Dios tiene la figura de un hombre. Los cabalistas que en la Edad Media compilaron el *Libro del Esplendor* declaran que las diez emanaciones sefiroth, cuya fuente es la inefable divinidad, pueden ser concebidas bajo la especie de un Árbol o de un Hombre, el Hombre Primordial, el Adam Kadmon. Si en Dios están todas las cosas, todas las cosas estarán en el hombre, que es su reflejo terrenal. De tal manera, Swedenborg y la cábala llegan al concepto del microcosmo, o sea del hombre como espejo o compendio del universo. Según Swedenborg, el Infierno y el Cielo están en el hombre, que asimismo incluye planetas, montañas, mares, continentes, minerales, árboles, hierbas, flores, abrojos, animales, reptiles, pájaros, peces, herramientas, ciudades y edificios (Borges, 1975: 161).

La novedad de Borges, por consiguiente, consiste en haberse percatado de la afinidad entre la doctrina swedenborgiana y la cabalística, en lo que hace al carácter simbólico de la Escritura y la relación especular inherente al micro y al macrocosmos.

Se podría sostener que el origen de la fascinación de Borges por Swedenborg se vincula con una búsqueda frustrada de Dios con implicancias esotéricas. Carlos Gamerro (2006: 93) se refiere a cierto tono de melancolía que impera en determinados fragmentos de las obras de Borges. Para el crítico, esta añoranza se produce debido a la resignación de quien debe permanecer, condenado, del lado del hecho estético, sin recibir la anhelada revelación:

¿Por qué seduce a Borges el conocimiento místico? Pienso que este interés se deriva de su escepticismo radical sobre el conocimiento humano. Para Borges, éste siempre fue, es y será limitado y parcial: eso es lo que lo define. Nunca llegará el día en que tengamos certeza absoluta sobre alguna cosa, mucho menos sobre todas. De hecho, ni siquiera podemos estar seguros de que las categorías fundamentales de nuestra intuición (espacio, tiempo, yo) corresponden a la realidad (Gamerro, 2006: 97).

Este anhelo insatisfecho de la experiencia mística se ve reflejado en varios textos, ya sea en el ensayo “La muralla y los libros” o en el epílogo a *El libro de arena*. En el primero, concluye definiendo el hecho estético como la “inminencia de una revelación, que no se produce” (1968: 261). En el epílogo hace alusión al cuento “El congreso” como una revelación que nunca ha podido merecer, sino tan sólo soñar (2005b: 170).

“Swedenborg es el primer explorador del otro mundo, el explorador que debemos tomar en serio” (1996: 188), dice Borges destacando la lucidez, la claridad y la organización compositiva de la obra del místico. Lejos de recurrir a metáforas e hipérboles –rasgos propios de la poesía mística, al estilo de San Juan de la Cruz– el autor sueco es sumamente preciso y, como indica Borges, “prefiere el rigor y –¿por qué no decirlo?– las eventuales prolijidades del explorador o del geógrafo que registra reinos desconocidos” (Borges, 1975: 156). En otros términos: “su tema no era el éxtasis del alma arrebatada y enajenada, sino la puntual descripción de regiones ultraterrenas” (Borges, 1975: 156). Swedenborg como ilustrado no podía sino adaptarse a un modelo de escritura donde el saber es el valor primero, más allá de la firma o de la gloria personal. Por esto publica buena parte de su obra de modo anónimo renunciando, como señala Borges, “a la autoridad que confiere un nombre ya ilustre” (1975: 156). También se cuenta que evadía las conversaciones acerca de la conexión que tenía tanto con ángeles como con demonios, para evitar polemizar ya que no creía en la persuasión.

CORRESPONDENCIAS

La teoría de las correspondencias constituye un concepto fundamental en la configuración de la poética de Baudelaire. En *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (1857) presenta la figura del poeta como la de un traductor que descifra el lenguaje simbólico del universo. El creador, a partir de la poesía, toma conciencia de su inmortalidad y entrevé los esplendores del universo celestial. El problema es que este ideal es inalcanzable y conlleva, en consecuencia, insatisfacción, dado que la imperfecta naturaleza humana nunca podrá experimentar en la tierra el Paraíso revelado (Baudelaire, 1968: 352). José M. del Aguila Gómez aborda este aspecto y reflexiona sobre la sed de Ideal en Baudelaire, su nostalgia de una vida anterior, de un Paraíso perdido y su constante sentimiento de insatisfacción (2005: 3).

Sin embargo, tal como señala Lloyd James Austin, las correspondencias adquieren en Baudelaire una impronta antropológica. Si bien al comienzo tienen un sentido religioso, con la modificación de sus convicciones espirituales van perdiendo la dimensión trascendente. La doctrina mística de las correspondencias posee para Baudelaire dos aspectos: uno religioso y otro estético. Las realidades terrestres se visten de una realidad que no es divina, sino satánica. La tierra no es una correspondencia del Cielo, sino un reflejo del Infierno. Baudelaire asume este satanismo y lo hace centro de su pensamiento. Se trata de una transformación de la teoría de las correspondencias propia de Baudelaire. Él quería hacer de Satán un símbolo rico y complejo, teniendo en cuenta no solamente los vicios del hombre, sino también sus actividades espirituales más nobles. El símbolo, por su parte, une dos planos de la experiencia: lo que el poeta ve en el objeto es la correspondencia objetiva de su propio estado del alma.

El poema “Correspondances”, ubicado en la sección “Spleen et Ideal” de *Les fleurs du mal*, introduce desde el título la teoría de las correspondencias ya expuesta. El hecho de que el poema se encuentre situado en esta parte del poemario no es fortuito: en la concepción de la poesía baudelariana, las correspondencias presentan el ideal que el poeta pretende alcanzar en vano, ya que está condenado a la melancolía. Jamás en la tierra podrá desprenderse de su naturaleza imperfecta.

El primer verso del poema destaca el carácter sacro de la naturaleza, asociándola con un “templo de pilares vivientes” (“La Nature est un temple où de vivants piliers...”). Las “confusas palabras” (“confuses paroles”) a las que alude en el verso siguiente remiten al lenguaje olvidado por los hombres: ellos ya no saben reconocer la condición simbólica de la Madre Natura. Las “miradas familiares” (“regards familiers”) apuntan a la conexión del micro y del macrocosmos: la íntima relación que liga a la naturaleza y al hombre, confirmada por el término “unidad” de la estrofa próxima. Reafirma las correspondencias entre los diversos planos mediante la idea de que “sonidos, colores y perfumes se responden” (“Les parfums, les cou-

leurs et les sons se répondent”). Prima en el poema el recurso estilístico de la sinestesia, que permite plasmar la doctrina de las correspondencias. El poeta traductor, que por medio de los distintos sentidos intenta captar el lenguaje simbólico de la naturaleza, percibe la relación entre los diversos planos.

También el poemario borgeano *El otro, el mismo*, donde se ubica “Emanuel Swedenborg”, parece un homenaje implícito al escritor escandinavo. A su vez, los dos poemas que anteceden en la colección a este soneto están dedicados a Snorri Sturluson, “el gran poeta islandés medieval, autor de sagas maravillosas, y al rey sueco Carlos XII (1682-1718), que mucho tuvo que ver en la vida de Swedenborg” (Kupchik, 2005:261). En su conferencia sobre Emanuel Swedenborg recopilada en *Borges oral* se refiere Borges al trágico destino escandinavo: el anonimato.

Yo creo que todo eso es parte del destino escandinavo, en el cual parece que todas las cosas sucedieran como en un sueño y en una esfera de cristal. Por ejemplo, los vikingos descubren América varios siglos antes de Colón y no pasa nada. El arte de la novela se inventa en Islandia con la saga y esa invención no cunde. Tenemos figuras que deberían ser mundiales —la de Carlos XII, por ejemplo—, pero pensamos en otros conquistadores que han realizado empresas militares quizá inferiores a la de Carlos XII. El pensamiento de Swedenborg hubiera debido renovar la iglesia en todas partes del mundo, pero pertenece a ese destino escandinavo que es como un sueño (1996: 187).

Borges consagra los dos poemas posteriores a Emerson y a Jonathan Edwards, un predicador contemporáneo del místico que logró cierta trascendencia en su tiempo.

En el poema quedan planteadas tres ideas primordiales para comprender la devoción del autor argentino por Swedenborg. En primer lugar se enfatiza la visión de Swedenborg como un hombre más allá de los hombres, como aquel que ha recibido la revelación divina. Además, como señala Kupchik, en la figura del visionario sueco confluyen el mundo nórdico y anglosajón que tanto cautivaba a Borges. Por otro lado, destaca la teoría de las correspondencias con aquellos versos “Sabía, como el griego, que los días / Del tiempo son espejos del Eterno” (Borges, 1970: 153).

Para concluir, quisiéramos citar palabras de Dominique de Courcelles, para quien

Traductores y lectores de los místicos, los escritores contemporáneos operan por medio de la escritura un movimiento de redención del espíritu o del alma, del cuerpo. [...] Es así como las obras singulares de los místicos desarrollan a través de los espacios contemporáneos, de forma inesperada, sus volutas infinitas en tantas obras renovadas sin cesar (de Courcelles, 2006: 156).

Borges y Baudelaire forman parte de este grupo de escritores que transitaron y ansiaron la posibilidad de una vivencia mística a través de lo estético.

BIBLIOGRAFÍA

- AUSTIN, Lloyd James, 1956, *L'Univers poétique de Baudelaire: Symbolisme et Symbolique*, París, Mercure de France.
- BAUDELAIRE, Charles, 1938, *Les fleurs du mal*, París, Payot.
- , 1968, *Œuvres Complètes*, París, Seuil.
- , 1857, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*. En línea: http://fr.wikisource.org/wiki/Notes_nouvelles_sur_Edgar_Poe
- , 2007, *Las Flores del mal*, trad. Américo Cristófalo, Buenos Aires, Colihue.
- BORGES, Jorge Luis, 1968, *Nueva antología personal*, Buenos Aires, Emecé.
- , 1970, *El otro, el mismo*, Buenos Aires, Emecé.
- , 1975, *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero.
- , 1996, *Borges oral*, en *Obras completas*, Barcelona, Emecé.
- , 2005a, *Otras inquisiciones*, [1952], Buenos Aires, La Nación.
- , 2005b, *El libro de arena*, [1975], Buenos Aires, La Nación.
- COURCELLES, Dominique de, 2006, “Arrobamientos de los escritores y contemporaneidad mística”, en *Mística y creación en el siglo XX*, Barcelona, Herder, pp. 139-156.
- DEL ÁGUILA GÓMEZ, José María, 2005, “Las Ideas Estéticas en Baudelaire”, *A Parte Rei*, 1, 39. En línea: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/aguila39.pdf>
- GAMERRO, Carlos, 2006, *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*, Buenos Aires, Norma.
- KUPCHIK, Christian, 2005, “Swedenborgiana”, en *Arcana caelestia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, pp. 5-45.
- SCHOLEM, Gershom, 1988, *La cábala y su simbolismo*, Buenos Aires, Milá.
- SWEDENBORG, Emanuel, 1991, *El Cielo y sus Maravillas y el Infierno*, Buenos Aires, Kier.

Borges, lector de literatura francesa en *Otras inquisiciones*

ANA MARÍA ROSSI

Universidad de Buenos Aires

En uno de los ensayos de *Una pietra sopra*, Italo Calvino afirma que la forma del laberinto constituye actualmente casi el arquetipo de las imágenes literarias del mundo, inspirada en la complejidad y la multiplicidad de representaciones de aquél que la cultura contemporánea nos ofrece. Al mencionar el laberinto de las imágenes culturales de la cosmogonía borgeana, señala que Borges trata de elaborar una imagen anti-mística del universo, aunque recabada de teólogos y visionarios.

La pasión de lector de Borges se refleja, por ejemplo, en sus ensayos de *Otras inquisiciones*, que configura una suerte de mapa de las preferencias, ideas e intuiciones estéticas del escritor. En ese entramado peculiar diseñado a fuerza de curiosidad y de lucidez intelectual encontramos espacios dedicados a la literatura francesa: un ensayo sobre Paul Valéry, otro sobre León Bloy y dos centrados en Pascal. Textos sin duda relacionados con esa construcción de una mirada antimística (Calvino), aun a partir de lecturas teológicas y metafísicas.

Nuestro trabajo consiste en una lectura de esas zonas francesas de *Otras inquisiciones*, en el análisis de sus temas, tópicos y mitos personales y su ubicación en el contexto del imaginario borgeano.

BORGES LECTOR

En su análisis de *Ficciones*, Noé Jitrik afirma que Borges en su época surge como un innovador concreto y que los efectos de esa condición se ven principalmente en tres campos: la temática –que amplía considerablemente–, el lenguaje –que aparece sometido a crítica en sus textos– y la combinatoria –que trasciende la linealidad– (Jitrik 1971). Señala el crítico que entre 1935 y 1950 Borges deviene un

modelo local, una verdadera novedad para la literatura argentina cuyos modelos solían ser siempre extranjeros. Desde entonces, la obra y el pensamiento borgeanos son objeto de innumerables estudios e investigaciones. Interesa particularmente para nuestro enfoque analizar el vínculo entre Borges y la literatura extranjera, tal como lo aborda Axel Gasquet en algunos de sus artículos (Gasquet 2009). Gasquet toma como punto de partida un texto clave de 1951, “El escritor argentino y la tradición”, en el que Borges sugiere una original solución al problema enunciado en ese título. Su idea es la siguiente: la cultura argentina no sólo abraza al conjunto de la cultura occidental y universal sino que —por su ubicación periférica precisamente— puede hacerlo mejor que las grandes naciones europeas, atadas al culto de una tradición propia (de la que nosotros carecemos). Por lo tanto, Borges postula que nuestra tradición es toda la cultura occidental. El crítico subraya la hipótesis subyacente en la fórmula borgeana: lo específicamente propio de la tradición literaria argentina reside en una forma peculiar de *lectura*. Al respecto, Gasquet evoca una opinión similar de Piglia, quien considera que no hay una forma propia de escritura argentina sino que su originalidad radica en una determinada modalidad de lectura y apropiación de la cultura universal cuyos antecedentes se remontan al siglo XIX (con Echeverría, Alberdi y Sarmiento entre otros). Borges se vuelve, entonces, el teorizador más persuasivo de “esta herencia implícita en la cultura argentina”. En consecuencia, la esencia de lo argentino consiste en una manera singular de leer. Gasquet destaca la importancia catalizadora de la lectura, cuyo potencial creador ilustra Borges: “Es desde el lugar del lector que se crea la obra borgeana. Borges siempre defendió la idea de que cada escritor creaba a sus propios precursores. Esta postura que hoy parece trivial implicó hacia 1920 una profunda ruptura” (Gasquet 2009). Y agrega que la construcción de esta tradición de apropiación lateral de la cultura universal se apoya en dos herramientas indispensables, la lectura crítica y la traducción. La lectura practicada “soberanamente y con inteligencia” posee la capacidad de atraer todo hacia sí, como si el centro gravitacional del universo fuese el lector, hacia quien convergen, imantados, los autores sobre los que discurre, en lugar de que sus comentarios se dirijan hacia ellos. Borges es un caso paradigmático de este proceso. El poder de Borges lector se manifiesta en una suerte de succión que transforma, por ejemplo, a Flaubert en el Flaubert de Borges, a Coleridge en el Coleridge de Borges, y así sucesivamente. El segundo de los elementos mencionados, la traducción, es una extensión de la lectura. Dentro de esta concepción, traducir deviene un complemento insoslayable para edificar la propia obra: el traductor elige así “su biblioteca ideal”, un entramado en el que podrá insertar armónicamente su mundo ficcional. Entre la lectura y la escritura se entabla una relación dialéctica y Borges, mediante una original estrategia textual, hace suya —en su obra— la voz del lector. Gasquet insinúa que acaso sea esa la más significativa innovación de Borges.

El análisis de Gasquet se inscribe en una línea interpretativa congruente con las lecturas del crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal y de autores franceses de la *Nouvelle Critique*, como Blanchot, Genette y Foucault. Rodríguez Monegal tiende hacia una poética de la lectura (Rodríguez Monegal 1976). Los autores de la *Nouvelle Critique* trabajaron la idea de que la literatura borgeana articula a partir del lenguaje un mundo regido por leyes propias. Nos interesa, en especial, la mirada que propone Genette en su artículo “L’utopie littéraire”: “Le temps des oeuvres n’est pas le temps défini de l’écriture, mais le temps indéfini de la lecture et de la mémoire” (Genette, 1966: 129).

Para Genette la clave esencial de la narrativa del argentino es su necesidad de apelar al receptor para completar las significaciones del texto. El crítico francés habla del tiempo de la lectura como reversible y halla en la literatura de Borges una textura utópica; la ve como “un campo plástico”, “un espacio curvo” en el que encuentros paradójales y relaciones inesperadas pueden acontecer a cada instante.

EL PANTEÓN BORGEANO

En un artículo en el que traza un paralelo entre Borges y Lezama Lima, Rafael Fauquié sugiere que ambos convirtieron su escritura en un espacio integrador de todos los espacios (Fauquié 2005). Si la historia de la humanidad es la historia de sus ideas —dice— ese postulado podría ser el sustento del “extraordinario laboratorio narcisista” que es la escritura borgeana. También él enfatiza la particular simbiosis entre escritura y lectura: “La creación del escritor que escribe acompaña la creación del lector que lee.”

Señala que la afinidad de Borges con algunos autores de la literatura universal hizo que convirtiera ciertos temas y ciertas figuras en símbolos a los que acercaba “...su propio rostro para dibujarse a sí mismo”, metaforizándose en su admiración por ellos. Fauquié destaca particularmente en esta galería borgeana a Paul Valéry, que encarna una forma de vivir la literatura y de transfigurarse él mismo en literatura. Gabriela Massuh dedica una parte de su análisis de la estética de Borges al estudio de las analogías entre ambos escritores (Massuh 1980).

En *Otras inquisiciones*, asoman también las imágenes de otros dos famosos literatos franceses: León Bloy y Blas Pascal. Nos aproximaremos al imaginario de Borges, a través del singular prisma constituido por las presencias literarias francesas que el escritor incluyó en ese itinerario estético.

EL VALÉRY DE BORGES

Borges le dedica al poeta francés un ensayo cuyo título es *Valéry como símbolo* (OC: 105). Valéry personifica para él los laberintos del espíritu, es un símbolo de Europa y de su terso crepúsculo. Describe los rasgos de Valéry, comparándolos a los de Walt Whitman: ambos encarnan la palabra poeta de manera opuesta. Borges considera que las obras de ambos son signos de poetas ejemplares. Más aún: afirma que los dos son creados por sus obras. A pesar de su radical diferencia, encuentra otra coincidencia entre ellos: la construcción hiperbólica de un hombre posible. En Valéry lo hiperbólico, lo que se magnifica, son las virtudes mentales. El personaje de Edmond Teste —arriesga Borges— podría ser uno de los mitos de nuestra época, si no lo creyéramos un simple doble de su autor. Concluye que lo que define esencialmente a Valéry son “los lúcidos placeres del pensamiento y las secretas aventuras del orden” (OC: 109).

Figura por demás interesante, el autor de *Cementerio marino* y de *La velada del señor Teste* se caracteriza por su rigor y por su lucidez intelectual. En efecto, Monsieur Teste —creación en la que parece haber instilado grandes dosis de sus propios rasgos— es la representación del hombre absolutamente dueño de su vida psíquica, una conciencia clara y total que no se deja seducir por los deseos y las pasiones. Valéry renunció a su temprana vocación poética y la acalló por casi veinte años, pues desconfiaba de una actividad que acoge lo impreciso y lo irracional. Sin embargo, volvió a ella más tarde atraído por la condición de “juego difícil” que ostenta el ejercicio poético. El rigor intelectual que lo caracterizaba no se tradujo en aridez en sus creaciones poéticas, gracias a la potencia y a la sensualidad que supo insuflar en sus imágenes.

Como ya mencionamos antes, la figura de Paul Valéry se singulariza con nitidez dentro del conjunto de nombres que forman la galería personal de Borges. El motivo de ello es lo que Gabriela Massuh elige definir como *correspondencias* y agrega, precisando el concepto: “... similitudes teóricas, ...similitudes de época, gestadas a partir de una determinada concepción del lenguaje.” (Massuh 1980).

Uno de los aspectos centrales de la poética de Valéry es su idea acerca de la “poesía pura”, un lenguaje libre de todo elemento azaroso que logra suscitar en el lector la emoción poética. Concebida así, la creación poética se transforma en un acto consciente y deliberado. La poesía pura es una meta casi inalcanzable. Tanto Valéry como Borges ven en el lenguaje la misma condición ideal, limítrofe y paradójica, cuya existencia se justifica sólo por la posibilidad de acercarse a ella.

Por último, otra de las características de la estética de Valéry es su insistencia en una pluralidad de significados. Pero mientras el francés circunscribe la creación de un espacio de significaciones plurales sólo al género poético, el argentino consigue realizarla en su obra narrativa. Pues para Borges no hay diferenciación de géneros en lo que concierne a la ficcionalidad de la palabra escrita.

EL PASCAL DE BORGES

En *Otras inquisiciones*, Borges dedica dos ensayos a comentar aspectos de la obra de Blas Pascal, célebre escritor, científico y filósofo francés del siglo XVII, autor de *Las provinciales* y *Pensamientos*. En la segunda de esas obras, Pascal representa al hombre como prisionero de su finitud y a Dios como una divinidad oculta cuyos designios permanecen misteriosos. Los interrogantes y las paradojas que atraviesan los *Pensamientos* se recortan sobre esa trágica inmensidad. Pascal construyó una obra agonística, en tensión entre las exigencias de la ciencia y de la religión.

En “La esfera de Pascal”, Borges afirma que el espacio absoluto –inspirador para Lucrecio y liberador para Giordano Bruno– resultó para el escritor francés “un laberinto y un abismo” (OC: 13). Expresión del vértigo, del miedo y de la soledad que semejante noción le provocaba es su famosa frase: “La naturaleza es una esfera infinita, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna”. A lo largo de todo el ensayo Borges registra prolijamente los que considera antecedentes de esta teoría: Jenófanes de Colofón, el *Roman de la Rose*, Dante y Giordano Bruno, entre otros. En Pascal cree percibir un aborrecimiento por el universo y una textura menos real de la divinidad. Recuerda su comparación de la vida humana con la de náufragos en una isla desierta. Y, sobre todo, constata que en una de las ediciones de la obra de Pascal –la de Tourneur–, que reproduce tachaduras y vacilaciones del manuscrito original, la primera versión de la célebre sentencia contiene un adjetivo inesperado, dice “una esfera *espantosa*, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna” (el subrayado me corresponde). Borges, que había comenzado su ensayo con una conjetura, “Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas”, concluye agregando una sutil corrección a su hipótesis. Y entonces postula: “Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas.”

Otro ensayo cuyo título es “Pascal” (OC: 135), completa el retrato borgeano del pensador francés. La mirada de Borges se posa en un poeta perdido en el tiempo y en el espacio. Resalta nuevamente que la infinitud del universo que embriaga al poeta latino Lucrecio, desasosiega al francés. Opone a ambos: Lucrecio se propone liberar al hombre del temor de los dioses, en tanto que Pascal busca a Dios. Retoma el tema de la esfera, que el francés emplea para definir el espacio, mientras que sus predecesores la usaron como imagen de la divinidad. Pero aclara que es la grandeza de la creación y no la del Creador, lo que afecta a Pascal. Cita también ciertas frases que dan cuenta de la angustia y soledad del filósofo, como el fragmento 207 de la edición de Brunschvieg (“Combien de royaumes nous ignorent!”) o aquel otro en que menciona “la infinita inmensidad de espacios que ignoro y que me ignoran”. Hacia el final del ensayo, Borges intenta discernir el origen de la desolación y el patetismo que percibe en el escritor francés. Evoca la idea de Demócrito acerca de la

existencia de mundos iguales en el infinito. Pascal, acaso bajo la influencia de Anaxágoras, incluyó esos mundos iguales unos dentro de otros. Borges concluye: “Es lógico pensar (aunque no lo dijo) que se vio multiplicado en ellos sin fin.” (OC: 138).

Tal vez interese recordar la opinión de Giovanni Macchia, que ve en los *Pensamientos* una nueva imagen del hombre, “inquieto, torturato dall’incostanza e dalla noia e dal voler essere felice, nonostante le sue miserie”.

EL BLOY DE BORGES

En “El espejo de los enigmas” (OC: 171), Borges analiza una idea de León Bloy. El escritor francés, cuya vida transcurre entre la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX, era poseedor de una fe de gran intensidad y vivió en constante y violenta polémica con su época. Es exponente de una suerte de misticismo visionario y apocalíptico y ostentó una potencia torrencial en sus novelas (como *El desesperado*, *La mujer pobre*) y en sus libros de batalla (como *Yo me acuso*).

En el ensayo dedicado a Bloy, Borges juega con la idea de que la Sagrada Escritura tiene una lectura *simbólica*, además del valor literal. De este modo, toda la historia del universo y nuestra existencia hasta en su detalle más insignificante tendrían un valor incomparable, simbólico. La inspiración de esta idea en Bloy surge a partir de un versículo de San Pablo (I, Corintios, XIII, 12). Borges consigna la cita en latín (“Videmus nunc per speculum in aenigmate...”) y dos traducciones: la de Torres Amat, que juzga mala, y la de Cipriano de Valera, más breve y más fiel. Traduce Valera: “Ahora vemos por espejo, en oscuridad, mas entonces veremos cara a cara. Ahora conozco en parte, mas entonces conoceré como soy conocido.” Según Borges, Torres Amat creía que el versículo se refiere a nuestra visión de la divinidad pero de Valera y Bloy opinaban que concierne a nuestra visión general. Borges constata que Bloy no dio a su conjetura una forma definitiva pues ha encontrado en su obra varias versiones distintas, por ejemplo, en *Le mendiant ingrat*, *Le Vieux de la Montagne* y en *L’invendable*. De esas versiones traduce y compara seis. Del análisis de las variantes, Borges extrae como síntesis la siguiente conclusión: “León Bloy postula ese carácter jeroglífico —ese carácter de escritura divina, de criptografía de los ángeles— en todos los instantes y en todos los seres del mundo.” (OC: 175). Afirma que el universo jeroglífico que imagina Bloy es el más apropiado para “el Dios intelectual de los teólogos”. Borges termina el ensayo con el planteo de una de sus características paradójicas: Bloy, que se consideraba un católico riguroso, fue, en realidad, un continuador de los cabalistas, de Swedenborg y de Blake, es decir, de heresiarcas.

Borges se caracteriza por su talento para representar arduos problemas culturales de tipo estético y filosófico. Alberto Julián Pérez destaca la gran variedad de procedimientos poéticos y retóricos que utiliza el escritor para abordar esos temas en sus cuentos (Pérez 1986). Ahora bien, esa compleja urdimbre cultural está presente también en los ensayos de Borges. Uno de los rasgos distintivos del género ensayístico es la adopción de una postura interrogativa o analítica para el tratamiento de algún tema, habitualmente desde un punto de vista personal, subjetivo. Y la escritura borgeana es una notable fábrica de ideas en continua efervescencia. Al analizar la función de la lectura en el mundo literario de Borges, nos detuvimos en el uso innovador y creativo del papel del lector. Borges-lector plantea hipótesis y conjeturas, sigue la huella de ideas, saca conclusiones ya audaces, ya inesperadas o paradójicas.

En el caso de los ensayos que analizamos, se impone resaltar la lectura diferenciada —a veces polémica o inquietante— que hace Borges de la obra, de ciertas ideas o de determinados aspectos de la personalidad de las figuras literarias a los que están dedicados. A León Bloy, de un catolicismo enardecido, lo hermana con los cabalistas, con Swedenborg y Blake, a los que define perentoriamente como herejarcas. Por lo que a Pascal respecta, los dos ensayos que le destina diseñan el retrato de un alma torturada, sumida en la angustia que le provoca lo inconmensurable de la Creación. Tal imagen no coincide demasiado con la que suelen divulgar las historias de la literatura o las enciclopedias.

Dejamos intencionalmente para el final de nuestro comentario a Valéry porque su figura adquiere en la obra de Borges una significación especial y la crítica le ha prestado atención a esa suerte de “parentesco intelectual” que parece unir a ambos autores, esas *correspondencias* de las que habla Massuh. Porque acaso Borges mismo se refleja como en un espejo en las palabras que eligió para describirlo: alguien que prefirió “los lúcidos placeres del pensamiento y las secretas aventuras del orden”. Y es a través de esos placeres y esas aventuras que configuró una estética cuya esencia sintetiza de este modo (OC: 635): “La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación que no se produce, es, quizá, el hecho estético.”

BIBLIOGRAFÍA

- BARRENECHEA, Ana María, REST, Jaime, UPDIKE, John y otros, 1992, *Borges y la crítica*, CEAL.
- BORGES, Jorge Luis, 1960, *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé.
- , 1974, *Obras Completas (OC)*, Buenos Aires, Emecé.
- FAUQUIÉ, Rafael, 2005, “Escribir la extrañeza: Jorge Luis Borges, José Lezama Lima”, *Especulo*, 29.
En línea: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/extrane.html>
- GASQUET, Axel, “Laberinto abierto: Borges, la lectura y sus lectores”, *Tedium Vitae*, 6. En línea:
<http://www.tediumvitae.com/?p=120>
- GENETTE, Gérard, 1966, “L’utopie littéraire”, *Figures I*, París, Seuil, pp. 123-132.
- JITRIK, Noé, 1971, “Estructura y significación en *Ficciones* de Jorge Luis Borges”, *El fuego de la especie*, México, Siglo veintiuno, pp. 129-150.
- MASSUH, Gabriela, 1980, *Borges: una estética del silencio*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano.
- PÉREZ, Alberto Julián, 1986, *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges. Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*, Madrid, Gredos.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, 1976, *Borges: hacia una interpretación*, Madrid, Guadarrama.

Rébus

RÉBUS, subst. masc.: Devinette graphique
mêlant lettres, chiffres, dessins.

La novela sin E y el secreto borgeano de Georges Perec

PABLO MARTÍN RUIZ

Tufts University

Es fama que el escritor francés Georges Perec, tal vez el más notorio miembro del grupo Oulipo, escribió su novela *La Disparition* sin usar la letra E, la más común de la lengua francesa. Ese hecho, que le dio a la novela un aura de leyenda, también oscureció su lectura. Desde que Jacques Roubaud, otro notorio miembro del grupo, declaró que el tema de la novela es la desaparición de la letra E, y que ese es su definitivo y oulipiano mérito, todo el mundo la dio por resuelta, y la masiva tradición crítica que floreció a su alrededor se ocupó de otras cuestiones, generalmente secundarias. Propongo que restauremos su inocencia inicial y que leamos este llamativo pasaje de la página 111 de la edición francesa:

Además, exclamó Amaury Conson un instante más tarde, he leído un buen tramo, si no la mayor parte, del diario de Anton Voyl. Él hace alusión, cinco o seis veces, a una novela que, afirma, proporcionaría la solución. Hay, aquí y allá, una serie de indicaciones que, creemos, tienen por objetivo profundizar la significación de la novela, aunque sin develarla completamente.¹

Repasemos brevemente los hechos de la trama. Anton Voyl ha desaparecido y sus amigos intentan encontrar pistas o explicaciones posibles. Uno de ellos, Amaury Conson, encuentra el diario de Voyl, que por cierto lleva el mismo título que la novela dentro de la cual existe. Como Amaury Conson, también nosotros estamos en busca de claves escritas en *La Disparition*.

¹ Si bien existe una excelente traducción de esta novela al español, titulada *El secuestro*, en la que se prescinde de la letra A, las traducciones que incluyo en esta ponencia son más y no buscan comunicar más que el sentido del original (es decir, incluyen todas las letras). El título de la novela lo mantengo por eso en el original, aunque las demás obras de Perec las menciono por sus nombres traducidos.

En este artículo me propongo dos cosas. Por un lado, dotar al párrafo citado del máximo de sentido posible, es decir, ofrecer la solución a la novela de Perec; y mostrar cómo esta solución lleva, efectivamente, a profundizar su significación. Por otro lado, me propongo mostrar que esa posible solución es a su vez un índice de la importancia decisiva que la literatura de Borges tuvo en la concepción de la novela. En los trabajos críticos sobre Perec en general y sobre esta novela en particular, el nombre de Borges es o bien marginalmente mencionado o directamente omitido. Como trataré de demostrar, se trata de un notorio caso de ceguera crítica, al punto que es posible afirmar que Georges Perec ingresa al Oulipo menos a través de las obras e ideas de Raymond Queneau, uno de los fundadores del grupo, que de las de Borges.

Empecemos con un esquema de cronología. Georges Perec ingresa al Oulipo en marzo de 1967. *La Disparition*, el primer libro que publicó como miembro del grupo, apareció en 1969. Perec publicó otros dos textos importantes ese mismo año, ambos estrechamente vinculados al Oulipo: el ensayo “Historia del lipograma” y el *Pequeño tratado invitando al descubrimiento del arte sutil del go*, escrito en colaboración con Jacques Roubaud y Pierre Lussan. ¿Cuánto Borges había leído Perec por entonces? Borges figuraba en una de sus listas de lectura ya en 1958. Y en una entrevista de 1965 Perec explicó su proyecto para *Un hombre que duerme* con una referencia a “Pierre Menard”. El párrafo es significativo, y vale la pena transcribirlo:

Mi ambición no es reescribir el *Quijote*, como el Pierre Menard de Borges, pero yo querría por ejemplo reescribir mi cuento favorito de Melville, “Bartleby el escribiente”. Es un texto que yo quisiera escribir, pero como es imposible escribir un texto que ya existe, yo querría reescribirlo, no parodiarlo, sino escribir otro, en realidad el mismo “Bartleby”, pero un poco más... como si fuera yo que lo hubiera escrito. Es una idea que me parece preciosa en el plano de la creación literaria (Perec, 2003, I: 49).

En cuanto al *Pequeño tratado*, se trata del primer libro programático producido por miembros del Oulipo. Además de ser la invitación al juego japonés que el título promete, es también una defensa de la literatura como juego, en la que la escritura es explícitamente definida como análoga al go. Aún más programático, “Historia del lipograma” es también más que la historia anunciada por el título: es la legitimación razonada de *La Disparition* como proyecto literario, que Perec realiza reconstruyendo toda una tradición del lipograma con orígenes en la Grecia clásica, y haciendo una enérgica defensa de la práctica oulipiana de escritura bajo restricciones formales. Es, en un sentido, el *ars poetica* de Perec.

Ahora bien, Borges está presente en ambos textos. Sabemos que, del trío autorial del libro sobre el go, la redacción final estaba a cargo de Perec (Bellos, 1993:

407). Por lo que es especialmente significativo que el go, presentado como un triunfo de refinamiento y sofisticación intelectual, aparezca descripto en términos indudablemente borgeanos: “Jardín de senderos que se bifurcan, laberinto, juego de Babel [...]” (Perec, Lusson, Roubaud, 1969: 38). No menos importante es la explícita comparación del go con el Zahir, un elemento tomado de la ficción de Borges, y que tendrá un rol crucial en *La Disparition*. Aún más central es la presencia de Borges en “Historia del lipograma”. Al comienzo del texto, aparece una cita tomada del temprano ensayo de Borges sobre la cábala. Vale la pena citar ese segundo párrafo de Perec:

En su “Vindicación de la cábala”, Borges habla de “esta idea prodigiosa de un libro impenetrable a la contingencia.” Si es cierto que en el comienzo era el Verbo y que la Obra de Dios se llama Escritura, cada palabra, cada letra pertenece a la necesidad: el Libro es una red infinita recorrida en todo momento por el Sentido; el Espíritu se confunde con la Letra; el Secreto (el Saber, la Sabiduría), es una letra escondida, una palabra callada: el Libro es un criptograma del que el Alfabeto es la Cifra (Oulipo, 1973: 73).

Perec continúa su ensayo con una presentación de técnicas de interpretación que describe como “la fiebre exegética de los cabalistas”. No sé de ningún crítico de Perec que se haya tomado el trabajo de leer el ensayo de Borges del que Perec está citando. Lejos de ser la extravagante exaltación de una doctrina esotérica del judaísmo medieval, recordemos que el ensayo de Borges es una pieza central en la comprensión de su literatura, y uno de los ensayos fundamentales de las poéticas del siglo veinte. En este ensayo, el texto sagrado, del modo en que es leído por ciertas tradiciones exegéticas, aparece como el ideal del texto literario; un texto cuyo significado potencial se expande indefinidamente y que puede ser sometido a interpretación sin fin. El ensayo puede ser descripto como una teoría de la lectura en relación a supuestos de composición. La exégesis cabalística sin fin no es, sostiene Borges, un acto irracional de insensatez, sino la conclusión lógica que se sigue del principio adoptado por los cabalistas según el cual las Escrituras son el producto de una mente infinita. Borges promueve un esfuerzo paralelo por parte del autor literario. Para Borges, el autor modelo es aquel que fuerza su mente en dirección al intelecto absoluto de modo de reducir cuanto sea posible la participación del azar en el proceso de composición. La guerra al azar ha sido declarada repetidas veces, y define una línea de escritores entre los que se cuentan Poe, Mallarmé, Valéry, Joyce, Roussel, Nabokov y Queneau, además de haberse convertido en un componente central del credo literario del Oulipo. Dentro de esa tradición, Borges hace la presentación más radical del concepto llevándolo a su límite: el del texto compuesto por una mente infinita; y vinculándolo con la más venerada de las tradiciones

literarias: la del texto sagrado. Concretamente, con la tradición judía del propio pasado familiar de Perec. Si Perec se estaba planteando el problema de qué hacer con su judaísmo en su literatura, no podía haber encontrado una mejor solución. ¿Y no es el propósito de ambos ensayos reivindicar tradiciones desacreditadas, sólo para transformarlas en potentes herramientas literarias? Esas referencias, citas y alusiones son claros signos de la importancia que Borges tenía para Perec en ese momento. Pero me llevó un tiempo darme cuenta de que son algo más. Son pistas.

Pasemos a considerar la novela. La primera señal de Borges en *La Disparition* aparece ya en la primera sección. Se trata de la descripción que hace Anton Voyl de su experiencia de insomne alucinatorio presentada en términos del Aleph —renombrado, por obvias razones de ortografía, Alpha: “Se diría que en lo más profundo del tapiz, un hilo tramaba el oscuro punto Alpha, espejo del Gran Todo que ofrece con profusión el Infinito del Cosmos, punto primordial del que surgiría súbitamente un panorama total, hueco abismal de radio nulo [...]” (1969: 20). Borges aparece nuevamente unas páginas más adelante, otra vez como parte de la experiencia alucinatoria de Voyl, que recuerda confusamente una novela que ha leído unos años antes sobre un fugitivo en una isla, novela que atribuye a Honorio Bustos Domaicq (*sic*). Durante cuatro páginas de su novela, Perec reescribe la trama de *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares. Esta reescritura aparece combinada con elementos tomados de otras dos novelas: *Moby Dick*, que tendrá una presencia prominente en el resto del libro, y *Robinson Crusoe*. Nótese que Perec no atribuye la novela a Bioy. En lugar de aprovechar la conveniente omisión en ese nombre de la letra E, prefiere transformar Domecq en Domaicq, y usar el seudónimo de la colaboración entre Borges y Bioy Casares, tal vez para que Borges quede incluido. Tanto la edición en español como la edición francesa incluyen un prólogo de Borges. En este texto breve y provocativo, Borges ataca a quienes rechazan la invención de tramas y prefieren en cambio las novelas psicológicas, y hace una enérgica defensa de la novela de aventuras. Sostiene además que estas novelas psicológicas aspiran a ser realistas y a ocultar el hecho de que son fabricaciones artificiales. Borges completa la crítica del realismo psicológico y el elogio de la invención de tramas mediante la explícita referencia al género policial, visto como un caso particular de lo que llama “invención razonada”.

La Disparition marca, en la producción literaria de Perec, un giro con respecto a sus trabajos anteriores. Aun con todas las diferencias entre ellas en términos de procedimientos, forma y tono, las narraciones de *Las cosas* (1965), *Qué pequeña bicicleta* (1966) y *Un hombre que duerme* (1967) son claramente realistas. Con *La Disparition*, sin embargo, Perec se desplaza hacia una narrativa alejada de la verosimilitud realista y que trabaja con la lógica y el material del mito. Se trata de un giro llamativo, sobre todo tratándose de un escritor que había pregonado el realismo en artículos publicados a comienzos de los años sesenta (Bellos, 1993: 276). En una carta que

escribió en respuesta a una recibida de un lector de *La Disparition*, Perec se refiere a esto explícitamente. Con claros ecos de los argumentos de Borges, Perec dice que una de las consecuencias positivas de escribir bajo restricciones formales es que esta práctica “tiene el efecto de liberar mi imaginación y de relegar la preocupación habitual por el realismo que hasta cierto punto asfixia a la novela moderna, y me permite redescubrir los arquetipos de la novela de aventuras” (Bellos, 1993: 431).

El tercer signo de Borges en *La Disparition* es el Zahir. Aparece primero en una de las secciones hacia la mitad de la novela, y su historia, relatada por uno de los personajes, ocupa toda la sección siguiente, en la que Perec reescribe partes del cuento de Borges “El Zahir”, incluyendo la definición del concepto:

Un Zahir tiene un aspecto normal, banal: podrá tratarse de un individuo de aspecto más bien insignificante, o de un producto común: una piedra, un doblón, un insecto, un guión. Pero todos tienen un poder horroroso: quien ha visto una vez un Zahir, jamás conocerá el olvido, y terminará enloquecido, divagante (1969: 140).

El Zahir –aquello que no puede ser olvidado– es en la novela la causa directa de la muerte de los personajes. Para un escritor declaradamente preocupado por la justificación de cada elemento de sus novelas –y aún más en *La Disparition*, cuyo ideal es el de ser, recordemos, “un libro impenetrable a la contingencia” (Oulipo, 1973: 73)– siempre me resultó un enigma algo que otros comentaristas no parecen haber visto como problemático: las razones del Zahir. ¿Por qué los personajes mueren ante la mera visión de un objeto? ¿Por qué sería el Zahir el símbolo de la condena sufrida por el clan? Consideré este problema durante un tiempo, leyendo y releendo “El Zahir” y “El Aleph”, los dos cuentos de Borges a los que la novela alude explícitamente. Buscaba alguna clave, pero no encontraba nada relevante. ¿Tal vez la explicación estaba en algún otro lado? ¿Tal vez en algún otro de los muchos libros mencionados o aludidos por Perec? O tal vez no había ninguna explicación. Tal vez el Zahir tenía para Perec sólo una significación simbólica relacionada con la imposibilidad de olvidar. ¿Pero de olvidar qué? Perec insiste en la necesaria justificación de todos los elementos de la novela. Dice, por ejemplo: “Sabemos que aquí no hay una palabra que deba su aparición al azar” (1969: 27); y más adelante insiste en que “no hay una sola palabra fortuita, ya que todo tiene su justificación, y por lo tanto su significación” (1969: 217). Que todas las palabras respetaran la ausencia de la letra E no parecía una justificación suficiente para esta insistencia. Tenía que haber otra razón. Pero todas las posibilidades que se me ocurrían resultaban forzadas o poco convincentes, y no podía dejar de sentir que esa presencia injustificada disminuía el valor de la novela. ¿Me estaba haciendo la pregunta co-

rrecta? La respuesta me llegó como una revelación, y cuando menos la buscaba. Estaba leyendo a Borges:

Yo había comprendido hace muchos años que no hay cosa en el mundo que no sea germen de un Infierno posible; un rostro, una palabra, una brújula, un aviso de cigarrillos, podrían enloquecer a una persona, si esta no lograra olvidarlos. ¿No estaría loco un hombre que continuamente se figurara el mapa de Hungría? Determiné aplicar ese principio al régimen disciplinario de nuestra casa y ... (OC I: 579)

Esta cita corresponde a “*Deutsches Requiem*”, el cuento de Borges sobre la Alemania nazi. El cuento –incluido, como “El Zahir”, en el libro *El Aleph*– es una narración en primera persona en la voz de un oficial alemán, Otto Dietrich zur Linde, que se presenta como subdirector del campo de concentración de Tarnowitz. Los puntos suspensivos al final del párrafo son parte del texto de Borges, y van seguidos de una nota al pie que dice: “Ha sido inevitable, aquí, omitir unas líneas. (*Nota del editor*).” Esas líneas omitidas, como veremos en seguida, son *La Disparition*.

Inmediatamente después de ese párrafo, el narrador cuenta la muerte de David Jerusalem, un poeta prisionero en el campo. Una segunda nota al pie, a continuación de la muerte de Jerusalem, señala que ese nombre seguramente se trate de un nombre colectivo y un símbolo para referir a una serie de judíos asesinados. Cuando el narrador dice “nuestra casa”, se refiere al campo de concentración del que está a cargo. La razón por la cual propongo que esta es la clave de *La Disparition* de Perec es ahora evidente: la descripción del método de zur Linde para torturar y destruir a sus prisioneros en el campo, se corresponde exactamente con la descripción del Zahir que Borges ofrece en el cuento “El Zahir”, y que Perec repite en su reescritura: algo que es imposible olvidar y que enloquece hasta el punto de provocar la muerte.

La referencia oblicua de *La Disparition* al holocausto y a la propia experiencia personal de Perec (su padre murió combatiendo para Francia contra los alemanes, y su madre murió en un campo de concentración) ha sido señalada por los críticos, sobre todo porque el mismo Perec dio indicios en esa dirección. Pero lo que ahora se revela es el procedimiento mediante el cual Perec incluyó ese significado en su novela. Lo que ahora comprobamos es que Perec simultáneamente cuenta y no cuenta su experiencia traumática. Es decir, la cuenta, pero a través de otro. Más precisamente, a través del silencio de otro. Pero técnicamente se trata de algo más: estamos ante la invención de un procedimiento sin precedentes en la historia de la literatura, de una nueva causalidad.

Veamos esto un poco más detenidamente. La discusión sobre la causalidad ocupa una posición central en la historia de la crítica y la teoría occidental, a partir del sitio prominente que le asignó Aristóteles en su *Poética*. Borges hizo una contri-

bución sustancial a esa discusión en otro de sus principales ensayos, “El arte narrativo y la magia”. Este ensayo es presentado como un “análisis de los procedimientos de la novela”, y la causalidad es referida como “el problema central de la novelística” (OC I: 230). En este ensayo, Borges propone una distinción entre dos tipos de causalidad. Cito el final, donde Borges resume su propuesta:

He distinguido dos procesos causales: el natural, que es el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela, pienso que la única posible honradez está con el segundo. Quede el primero para la simulación psicológica (OC I: 232).

Es decir que Borges promueve obras de ficción cuya cadena de eventos esté auto-justificada y cuyas razones, análogas a las que postula el pensamiento mágico, se encuentren, premeditadas por el autor, en las obras mismas. Esto se opone a la causalidad que simplemente refleja la de la realidad, del tipo usado en las novelas psicológicas y que Borges rechaza. Perec, ¿había leído “El arte narrativo y la magia”? Además de estar incluido en el mismo libro que “Vindicación de la cábala”, hay motivos para pensar que le prestó una muy cuidadosa atención.

El principal ejemplo que Borges ofrece para la causalidad que promueve está tomado de *La narración de Arthur Gordon Pym de Nantucket*, de Edgar Allan Poe. Poe, dice Borges, establece una identificación entre el blanco y el mal, lo que funciona como un argumento secreto que silenciosamente rige la trama de la novela. Borges además señala que la conexión que Poe establece entre el blanco y el mal se encuentra también en el capítulo “La blancura de la ballena” de *Moby Dick*, novela a la que Borges se refiere como “espléndida alucinación” (OC I: 229). Apenas necesita ser señalado que *La Disparition* busca pertenecer a esa misma tradición de blancura maléfica y espléndidas alucinaciones. Perec lleva la blancura a un punto de saturación. Menciono sólo algunas instancias. Un personaje se llama Albin, hay hechos que ocurren en Albania, Inglaterra es llamada Albion. Un personaje clave de la novela es Aloysius Swann, cuyo nombre redundantemente significa, como el personaje mismo se encarga de aclarar, cisne blanco. En su reescritura de “El Zahir”, Perec agrega “un fakir albino”; e incluso Borges aparece transformado en cierto Borgias de Bahía Blanca. La blancura también es formalmente significativa: dos páginas completas están en blanco, y la letra faltante es por supuesto un espacio en blanco; además del blanco de los puntos suspensivos que están en el centro mismo de la construcción. *Moby Dick* está inscrita en la novela de diversas maneras, y también se le da un lugar importante al *Arthur Gordon Pym* de Poe, cuya línea final y enigmática es reescrita como el igualmente enigmático mensaje que los personajes descu-

bren, mediante un arduo trabajo de desciframiento y traducción, como una posible clave para resolver el principal misterio de la novela. En palabras de Anton Voyl al comienzo de la sección dieciocho: “La inscripción nos dirá –se trata de un deseo, no de un saber– por qué la condena está ligada al Zahir” (1969: 193). Es decir que la novela misma se pregunta por sus propias leyes de causalidad, por las razones del Zahir; y Anton Voyl se convierte en el lector de la novela dentro de la novela. La conexión que el ensayo de Borges establece entre el blanco y la causalidad debe haber sido atractiva para Perec. Las dos causalidades que Borges ofrece no son las únicas posibles. Y Perec tenía una tercera posibilidad en mente: la causalidad que podemos llamar lingüística, inventada por Raymond Roussel mediante el famoso *procédé* que usó para componer algunos de sus libros. La célebre frase que ilustra el procedimiento de Roussel (“Las letras del blanco sobre las bandas del viejo billar”—que coincidentemente, e irresistiblemente para Perec, incluye el color blanco) es usada por Perec traducida al francés sin E junto con una variación similar. El procedimiento de Roussel representa una nueva causalidad, en tanto la lógica de los eventos relatados no depende de ningún elemento de la trama, sino de algo exterior a ella y proporcionado por el lenguaje, una causalidad que Roussel fue el primero en usar en prosa narrativa. Esta causalidad lingüística que preside las novelas de Roussel es la misma que gobierna la narración de *La Disparition*. En un nivel, la clave del misterio es una letra del alfabeto: no un evento o un personaje de la historia contada sino un elemento del instrumento con el que está siendo contada. Y mientras las dos causalidades que Borges presenta son incompatibles y se excluyen la una a la otra, esta tercera causalidad puede coexistir con cualquiera de las otras dos. Hasta qué punto Perec pensó en todo esto en estos términos, obviamente nunca lo sabremos. Pero parece haber hecho referencias explícitas a estas otras formas de causalidad, de modo de poder agregar la suya.

Perec, digámoslo así, inventa una nueva causalidad. Que debe ser entendida no en función de la trama de la narración que leemos, o en función de determinaciones lingüísticas adoptadas por el autor, sino en función de indicios provistos por otros libros, por la literatura. Es decir, una causalidad cuyas leyes no fueron creadas por el autor, sino leídas por el autor. Una causalidad que, hasta donde sabemos, Perec es el primero en utilizar. Para decirlo más claramente: la solución a la novela de Perec no está dada por un cuento de Borges, sino por una combinación de dos cuentos. No es suficiente leer “El Zahir” o “*Deutsches Requiem*”, sino que hay que establecer una conexión entre ambos. Esta conexión es un acto de lectura: percibir que la muerte en el campo de concentración de “*Deutsches Requiem*” es causada por métodos descritos en los mismos términos que los de “El Zahir”. Tal vez el procedimiento más indirecto del más indirecto de los escritores.

En resumen, hay en *La Disparition* al menos tres narraciones superpuestas, o tres cadenas de causalidad que tienen lugar al mismo tiempo. El primer nivel es la

narración de los asesinatos, cuyo culpable es el protagonista de un argumento secreto que, como en la narración de Poe o en cualquier novela policial, sólo es revelado al final. El segundo nivel corresponde a la realidad caótica que los personajes perciben pero son incapaces de explicar, al ser producida por la ausencia de algo que no pueden identificar: la letra E, que ellos no pueden percibir porque existe más allá de sus posibilidades de experiencia. Es, para los personajes, una suerte de cuarta dimensión. Al lector es a quien le corresponde entenderlo, aunque dentro de los límites de la novela. El tercer nivel es el que introduce el Zahir: también es al lector a quien le corresponde entenderlo, pero ahora fuera de los límites de la novela, en relación con otros textos. Se trata de una nueva causalidad que exige, para ser entendida, un acto de lectura independiente de la lectura de la novela a la que rige. Estos tres hilos de causalidad aparecen entrelazados en la sección dieciocho de la novela, en la que la última línea de *Arthur Gordon Pym* aparece como el desciframiento y traducción de la inscripción del billar tomada de Roussel. Esta es la tarea de interpretación que Anton Voyl realiza con la esperanza de que revele el por qué del Zahir. Un blanco tras otro blanco en busca del blanco final.

La importancia que *La Disparition* tiene para el Oulipo apenas puede exagerarse. En el capítulo que dedica a Perec en su estudio *Playtexts*, Warren Motte afirma: “El estatus de esta obra es privilegiado dentro del Oulipo [...] Es el más denso catálogo de método oulipiano y el modelo mismo de su poética” (1995: 112). Y en su ensayo “El autor oulipiano”, Jacques Roubaud hace referencia a “la importancia estratégica de *La Disparition*”, al que describe como “el primer y, en mi opinión, el único verdadero ejemplo de libro de un autor oulipiano” (Contat, 1991: 88). Las referencias explícitas a Borges por parte de miembros del Oulipo no son escasas, y no es ningún secreto que lo tienen en alta estima. Pero el hecho de que Borges nunca escribió bajo restricciones formales del modo en que son definidas y usadas por los oulipianos, junto con el no muy sólido conocimiento de su obra entre los críticos de Perec, ha oscurecido el impacto que su obra tuvo en Perec, y a través de él en el Oulipo mismo. La importancia de Raymond Queneau para Perec está fuera de discusión. Perec mismo lo declara cuando en el epílogo de *La Disparition* se presenta a sí mismo como un discípulo de Queneau. Pero no deja de ser curioso que, de las muchas posibilidades que Perec tenía para traducir ese nombre al francés sin E (y ya había recurrido a “Quinault” en el cuerpo de la novela), eligiera “Quayno” para el epílogo. Lo que parece ser una referencia a Quain, el escritor imaginario de “Examen de la obra de Herbert Quain,” el más oulipiano de los cuentos de Borges. Un cuento que Ítalo Calvino describió como un ejemplo de literatura potencial escrito veinte años antes de la invención de la literatura potencial. Un cuento, también, sobre el autor de una peculiar novela policial, la solución de la cual debe ser descubierta por el lector.

BIBLIOGRAFÍA

- BELLOS, David, 1993, *Georges Perec: A Life in Words*, London, Harvill.
- BORGES, Jorge Luis, 1996, *Obras completas (OC I – IV)*, Barcelona, Emecé.
- CONTAT, Michel (ed.), *L'auteur et le manuscrit*, Paris, P.U.F., 1991.
- MOTTE, Warren, 1995, *Playtexts: Ludics in Contemporary Literature*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- OULIPO, 1973, *La Littérature potentielle. Créations, re-créations, récréations*, Paris, Gallimard.
- PEREC, Georges, 1969, *La Disparition*, Paris, Les Lettres nouvelles.
- , 1973, *La Boutique obscure: 124 rêves*, Paris, Denoël.
- , 1975, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël.
- , 1978, *La Vie, mode d'emploi*, Paris, Hachette.
- , 1989, *53 jours*, Harry Mathews y Jacques Roubaud (eds.), Paris, P.O.L.
- , 2003, *Entretiens et conférences*, 2 vols., Dominique Bertelli y Mireille Ribière (eds.), Nantes, Joseph K.
- PEREC, Georges, LUSSON, Pierre y ROUBAUD, Jacques, 1969, *Petit traité invitant à la découverte de l'art subtil du go*, Paris, Christian Bourgois.
- REGGIANI, Christelle, 1999, *Rhétoriques de la contrainte: Georges Perec - L'Oulipo*, Saint-Pierre-du-Mont, Editions InterUniversitaires.

Poe, Borges y Lacan: triángulo de significantes

GABRIEL LINARES

Universidad Nacional Autónoma de México

Aimer, c'est donner ce qu'on n'a pas à quelqu'un qui n'en veut pas.

Jacques Lacan

Hablar de Edgar Allan Poe y de Jorge Luis Borges implica, de algún modo, hablar de Borges y de Francia. Como Borges declara, “Poe [...] engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry, que engendró a Edmond Teste” (OC: 447).¹ En este sentido, explorar las relaciones entre ambos autores puede contribuir al estudio de las relaciones entre Borges y los escritores franceses de los siglos XIX y XX. Hasta ahora, según creo, la relación entre ambos escritores americanos se ha abordado desde el relato policíaco. Tal vez el texto que se ha vuelto referencia obligada a este respecto sea *The Mystery to a Solution: Poe, Borges And The Analytic Detective Story*, de John T. Irwin (1994). Este libro tiene entre sus tesis principales que los relatos de corte detectivesco de Borges fueron una influencia decisiva sobre “Le séminaire sur ‘La lettre volée’” de Jacques Lacan (Irwin, 1994: 442-449).

A pesar de que el presente artículo considera relevante para su argumentación “The Purloined Letter” (Poe, 1984: 680-698), mi propósito aquí es señalar y reflexionar sobre algunas relaciones entre los “Two English Poems” de Borges (OC: 861-862) y “The Raven” de Poe (1993: 81-86), un texto fundacional para la poesía de los siglos XIX y XX. Mi intención no es sugerir una influencia directa de este texto de Poe sobre los dos de Borges mencionados, sino, más bien, usar el texto de Poe como una suerte de modelo o paradigma que permita hablar de la forma en la

¹La utilidad de esta genealogía depende, en buena medida, del acto de lectura y escritura por medio del cual escritores como Baudelaire y Mallarmé crearon a Poe como su precursor.

que Borges maneja el tema de la pérdida de la amada, el tema más “poético” que existe, si hemos de crearle a Poe.²

El lector de las *Obras completas* de Borges encontrará después del “Prólogo a la edición de 1954” de la *Historia universal de la infamia* la siguiente dedicatoria: “I inscribe this book to S. D.: English, innumerable and an Angel. Also: I offer her that kernel of myself that I have saved, somehow –the central heart that deals not in words, traffics not with dreams and is untouched by time, by joy, by adversities” (OC: 293). Unas seiscientas páginas más tarde, el lector podrá encontrar el final de este pasaje insertado en el segundo de los “Two English Poems” de *El otro el mismo*, con algunos cambios mínimos: “I offer you that kernel of myself that I have saved, somehow –the central heart that deals not in words, traffics not with dreams and is untouched by time, by joy, by adversities”. El poder de estas palabras reside, me parece, en su declaración de entrega de algo que está más allá de lo que nos constituye: más allá de las palabras, el tiempo, y el azar. Este ofrecimiento tiene, sin embargo, un aspecto que conviene considerar. En la edición de las obras completas de 1974, el poema aparece dedicado a Beatriz Bibiloni Webster de Bullrich, y la edición de 1935 de *Historia Universal de la Infamia* no menciona a S. D. sino a una mujer las siglas de cuyo nombre eran I. J.³

Algunos biógrafos han tratado de darle algún sentido a los cambios en estas dedicatorias. Edwin Williamson califica la dedicatoria a “I. J.” de “cryptic” (Williamson, 2004: 300), pero dice que S. D. “was almost certainly Sara Diehl (de Moreno Hueyo)” (Williamson, 2004: 300). James Woodall reconoce que “The sincerity of the epigraph is also suspect: ‘I. J.’ has never been satisfactorily identified, though the woman he may have meant the poems for was Pipina Moreno Hueyo” (Woodall, 1996: 97). Borges habría dedicado los poemas a Beatriz Bibiloni Webster de Bullrich porque “Héctor Bullrich was more indulgent towards his wife’s poetic acquaintances; Moreno Hueyo, on the other hand, would not be amused at love poems being directed publicly to his wife, so Borges –always discreet– dedicated them to the less intelligent and less compromised Bia” (Woodall, 1996: 97). Esta opinión coincide con la de Estela Canto, según la cual, “Él [Borges] me dijo que esos poemas dedi-

²En realidad, Poe no habla sólo de la pérdida, sino de la muerte de la amada. De acuerdo con el razonamiento del escritor estadounidense, “Beauty is the sole legitimate province of the poem” (Poe, 1993: 107) y “Beauty [...] invariably excites the sensitive soul to tears. Melancholy is thus the most legitimate of all poetical tones” (Poe, 1993: 107). De ello, Poe deduce que el tema más poético es aquél en el que la melancolía “most closely allies itself to Beauty: the death of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world” (Poe, 1993: 109).

³Esta variante la anota Jean-Pierre Bernès en la edición de las obras de Borges en francés publicadas por La Pléiade: “L’édition originale de *l’Histoire universelle de l’infamie* (1935) était également dédiée en anglais à I. J., personnage plus tard transformé en S. D. et qualifié d’ ‘anglaise, innombrable et angélique’ ” (Pl. II: 1192). Dice además Jean-Pierre Bernès que los “Two English Poems” fueron: “publiées dans *Poemas, 1922-1943*, pp. 157-160 en tête de la section ‘Otras poemas’ sous le titre ‘Prose poems for I. J.’. Ils figurent à nouveau dans *Poemas, 1923-1953*, pp. 143-146, en tête de la section ‘Otras composiciones’, assortis de la note suivante: ‘Le premier fut écrit pour Beatriz Bibiloni Webster de Bullrich’. Celle-ci ne semble pas avoir de liens avec Sylvina Bullrich’ (Pl. II: 1192).

cados a BBB eran en realidad para SD, pero que las circunstancias habían recomendado un disimulo” (Canto, 1989: 156-157). Nada nos dice Canto sobre I. J.

Según Estela Canto, dichos cambios no hacen más que reflejar la personalidad de Borges: “Aquí hay una pequeña trampa: toda su vida Borges ‘sobornó con la incertidumbre, con el peligro, con la derrota’. También le atrae la traición [...]. Dentro del laberinto de sus sentimientos, se reconocía incapaz de lealtad [...]” (Canto, 1989: 156-157). No es coincidencia que una dedicatoria de esta naturaleza abra, entonces, un libro sobre la infamia. Conviene recordar aquí la siguiente opinión de Paul De Man, expresada en relación con *Historia universal de la infamia*: “Sus narraciones tratan del estilo en que están escritas. En el centro de ellas, como ya he apuntado, hay siempre un acto de infamia. [...] La creación de la belleza comienza, pues, como un acto de duplicidad” (De Man, 1976: 146).

Borges mismo dijo que usaba la dedicatoria según cambiaba la amada, lo cual, en todo caso, era un signo de cierta esterilidad creativa, según él, más que de inconstancia amorosa. Sobre los vaivenes de la dedicatoria de *Historia universal de la infamia* apuntaba: “Je crois que c’est un cas d’indigence littéraire. Il m’a fallu parfois adresser un poème à une dame. Comme je l’avais déjà sous la main, alors je l’ai employé plusieurs fois. C’est n’est pas un cas d’inconstance. C’est plutôt un manque d’invention ou une paresse. Enfin, peut-être étais-je trop amoureux pour écrire” (Pl. II: 1489). La explicación de Borges tiene algo de chiste, del que parece percartarse Woodall, cuando dice que “The changing initials in *Infamy* also suggest more an epigraphic prank than an amorous fixation” (Woodall, 1996: 72). Finalmente, nos importa aquí menos la identidad de las mujeres a las que se dedican los “Two English Poems” y la *Historia universal de la infamia* que el sentido de dichos cambios en la obra de Borges.

Palabras como “cryptic”, “prank”, “traición”, “infamia”, asociadas por los biógrafos con la historia de las dedicatorias de los “Two English Poems” me recordaron aquel pasaje del relato de Poe, “The Purloined Letter”, en el que una importante carta se esconde a simple vista dos veces por dos personajes rivales. Dupin dice haber reconocido la carta robada por haber sido ésta “turned, as a glove, inside out, re-directed, and re-sealed” (Poe, 1984: 696). Como la carta, el ofrecimiento del texto había sido “redirigido” por medio del cambio de un destinatario en un acto de traición de mecanismo tan simple que semeja una pura travesura. Por otro lado, también había signos de inversión, redirección y resello en la escritura de los textos. Piénsese, por ejemplo, en el cambio de la tercera persona en *Historia Universal de la infamia* a segunda persona en los “Two English Poems”. En la dedicatoria, donde podríamos esperar un apóstrofe directo al destinatario del libro, se opta por una tercera persona. En el poema, en cambio, objeto estético que trasciende una situación de comunicación normal, se opta por el apóstrofe. También, en este sentido, resulta interesante considerar la elección de Borges de incluir dos textos en inglés

en *El otro, el mismo*, un libro de poemas en español en cuyo prólogo se hace la siguiente confesión: “Alguna vez me atrajo la tentación de trasladar al castellano la música del inglés o del alemán; si hubiera ejecutado esa aventura, acaso imposible, yo sería un gran poeta [...]. No pasé de algún borrador urdido con palabras de pocas sílabas, que juiciosamente destruí” (OC: 857-858).

Pero, como ya se ha indicado, los mecanismos de inversión y redirección del par de textos en inglés de Borges parecían, de algún modo, invocar también a “The Raven” de Poe. Pues “The Raven” lleva a cabo también actos de desplazamiento y redirección similares a los de Borges sirviéndose de recursos diferentes. Similares son estos actos, también, al ocultamiento de la carta a la vista de todos en el relato del autor bostoniano. El célebre poema de Poe desplaza una palabra a la que, sin embargo, no hay una sola estrofa que no aluda. Esa palabra, invocada y desplazada, es “Lenore”.

“Lenore” es el nombre de la amada muerta del yo lírico del poema de Poe. Dicho nombre aparece por primera vez en la segunda estrofa del texto, donde se nos dice que el yo buscaba “From [his] books surcease of sorrow –sorrow for the lost Lenore–/ For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore–/ Nameless *here* for evermore” (Poe, 1984: 81-82, vv. 10-12). Los versos citados contienen lo que me parece una suerte de paradoja. Por un lado, el nombre de “Lenore” es mencionado dos veces. Por otro, sin embargo, el último verso de la estrofa declara a la amada carente de un nombre por el cuál pueda llamársele, y se hace especial énfasis en el contexto espaciotemporal donde tal imposibilidad ocurre por medio del adverbio –subrayado, además– en la frase “*here for evermore*” (Poe, 1984: 82; 1993: 71). Por supuesto, se puede decir, en la medida en que la amada se encuentra muerta y le resultaría imposible por ello responder a su nombre, que ella se ha vuelto “nameless” en el plano terrenal. El nombre no es más que un objeto hueco, un cascarón vacío e inservible, a tal punto que el sustantivo “Lenore”, que se repite al final de los dos primeros versos citados, es sustituido en el último verso de la estrofa por el adverbio “evermore”. Esta sustitución de un sustantivo por un adverbio parecería hacer aún más “nameless” a la amada. De una palabra central en la constitución sintáctica de la oración hemos pasado a otra que, en tanto que modifica una acción, puede ser de suma importancia gramatical, pero que tiene un valor, en cierto sentido, periférico. Algo similar pasa con la estrofa 16 (Poe, 1984: 85, vv. 91-96), la primera que el poeta escribió, si le hemos de creer a su famoso ensayo “The Philosophy of Composition”:

Here then the poem may be said to have its beginning –at the end, where all works of art should begin– for it was here, at this point of my preconsiderations, that I first put pen to paper, in the composition of the stanza: “‘Prophet’, said I, ‘thing of evil! Prophet still if bird or devil! / By that heaven that bends above us –by that God we both adore,/ Tell this soul with sorrow laden, if within the distant Aidenn,/ I shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore–/ Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore.’/ Quoth the raven ‘Nevermore’” (Poe, 1993: 110).

El nombre propio vuelve a rimar con un adverbio que, en este caso, es “nevermore”. El significado de este, opuesto en su valor negativo a la frase adverbial “for evermore”, anula de forma más rotunda el nombre de la amada.

And yet, and yet... En tanto que el adverbio rima con el nombre propio en *or*, hace constante eco del nombre de Lenore, lo repite y, así, alude una y otra vez al ser amado. Lo esconde pero lo revela. Y dado que la rima en *or* está presente en todo el poema, este doble movimiento de ocultamiento y alusión es una constante de todo el texto. El recurso poético central de “The Raven”, en esta lectura, sería, por lo tanto, la rima, que nombra, alude y confunde simultáneamente. En este sentido, parece especialmente aplicable al poema la palabra “conjuro”, en sus dos sentidos de hacer algo presente y ausente por medio de las palabras.

Es necesario, sin embargo, resaltar un aspecto del poema de Poe. Este simultáneo desvanecimiento y aparición de la figura de Lenore en su contraparte “Nevermore”, no tiene otro propósito que evocar la ausencia que producirá el efecto estético. Recuérdese que, según el ensayo de Poe, “The Philosophy of Composition”, era el propósito del poema “to combine the two ideas, of a lover lamenting his deceased mistress and a Raven continuously repeating the word ‘Nevermore’” (Poe, 1993: 109), con el propósito de expresar la “suprema belleza” es decir, la de la melancolía (ver la nota 2 en este trabajo). Ante todo, “The Raven” es, según Poe, un objeto creado para producir un efecto estético determinado: “I kept steadily in view the design of rendering the work *universally* acceptable” (Poe, 1993: 106).

Un conjuro similar –no solamente el exorcismo que implica el cambio de siglas– del ser amado lleva a cabo Borges en los “Two English Poems”. En el primero de los dos poemas, la voz poética expresa su anhelo de la amada: “I want your hidden look, your real smile –that lonely, mocking smile your cool mirror knows” (OC: 861). Dado que la voz desea la sonrisa “real”, que sólo el espejo es capaz de ver, verla puede implicar, de alguna manera, tener lo que tiene el espejo, desplazarlo, convertirse imposiblemente en él o en el reflejo de la amada en él. Este anhelo por poseer la verdadera imagen del otro se repite en la segunda de las composiciones en inglés de Borges, en donde la voz poética se transforma en espejo verbal, que puede ofrecer “explanations of yourself, theories about yourself, authentic and surprising

news about yourself” (*OC*: 862). Conviene destacar y guardar en la memoria el adjetivo “authentic” de esta cita.

La capacidad de reflejar el verdadero ser del otro se ve complementada por el ofrecimiento del yo lírico de una parte suya igualmente auténtica e inmutable. Recuérdese aquí la cita del poema usada al principio del presente texto: “I offer you that kernel of myself that I have saved, somehow –the central heart that deals not in words, traffics not with dreams and is untouched by time, by joy, by adversities” (*OC*: 862). Sin embargo, este fragmento del poema pone en evidencia las dudas implícitas de la voz poética sobre la capacidad del lenguaje de ofrecer un espejo verbal de cualquier cosa o, precisamente, de no poder ser sino un espejo, que brinda una imagen distorsionada e invertida del otro. Si este núcleo de la personalidad “deals not in words”, ello parece anular el valor de las palabras para, por un lado, expresar ese núcleo que la voz ofrece y, por otro, para ofrecerle “authentic and surprising news of yourself”.

Esta declaración de la insuficiencia del lenguaje para convocar, para reflejar la cosa deseada, se encuentra presente ya en la primera de las dos composiciones en inglés. En principio, la voz poética nos habla de las noches por las que vaga como de una serie de orgullosas olas (“proud waves”, *OC*: 861).⁴ Una de estas olas, se nos dice, trae al objeto del deseo de la voz del poema. Esta súbita aparición es descrita en los siguientes términos:

The big wave brought you.
 Words, any words, your laughter; and you so lazily and incessantly beautiful.
 We talked and you have forgotten the words.
 [...] Your profile turned away, the sounds that go to make your name, the
 lilt of your laughter: these are illustrious toys you have left me.
 I turned them over in the dawn, I lose them, I find them; I tell them to the
 few stray dogs and to the few stray stars of the dawn.
 [...] I must get at you, somehow: I put away those illustrious toys you have
 left me, I want your hidden look, your real smile [...] (*OC*: 861).

Conviene notar el desarrollo de la relación entre la amada y las palabras en estos pasajes. En principio parecería que hay una correspondencia entre ambos. Se nos dice que “The [...] wave brought you” pero, posteriormente, en una especie de desglose, se menciona, entre los elementos que componen a la amada, “words, any words”, junto con “your laughter”. La naturaleza del ser amado se empieza a descomponer en una suerte de metonimia. Posteriormente, las palabras se descom-

⁴ Acaso no esté de más decir que las “proud waves” que son las noches del poema de Borges parecen aludir a la mención que se hace en la octava estrofa de “The Raven” de la “Night’s Plutonian Shore” de la que procede el ave.

ponen en algo que no es descrito ni como letras ni como fonemas, sino como los puros “sounds that go to make your name”. Estos sonidos son, en principio, descritos como meras bagatelas (“toys”) que, por otro lado, no parecen producir ninguna reacción en los perros y las estrellas extraviados (“stray”) en el poema, al revés del cuervo de Poe que reacciona, aunque sea mecánicamente, a los pies que le da la voz del poema. Finalmente, aunque se reconoce la prosapia de los sonidos por medio del adjetivo “illustrious”, estos se rechazan a favor de la imagen real pero, finalmente, incomunicable e inalcanzable del ser amado.

La incapacidad del yo lírico de ofrecer u obtener la esencia de sí mismo o la del otro por medio del lenguaje es enfatizada de varias formas que conviene considerar. En primer lugar, por los verbos usados para introducir los ofrecimientos del “yo” en el segundo poema en inglés. En todos los versículos del ofrecimiento, menos en uno, se utiliza la frase “I offer you”. En el último, sin embargo, el “yo” dice: “I can give you my loneliness, my darkness, the hunger of my heart; I am trying to bribe you with uncertainty, with danger, with defeat” (OC: 862). Esta diferencia amerita alguna reflexión. El verbo “to give”, usado en este último versículo, está dotado de una fuerza factual que “to offer” no posee, pues ofrecer algo no implica necesariamente la capacidad de darlo, capacidad que, en este caso, refuerza el verbo modal (“can”) que acompaña a “to give”. En este sentido, el último ofrecimiento parece invalidar los anteriores, incluido aquel “kernel of myself” del yo o aquellas “authentic and surprising news about yourself” del tú al que se habla en el poema. El último ofrecimiento nos muestra la naturaleza esencialmente retórica de todo el segundo texto, en el que cada versículo tiene el vacío de una promesa que no se puede cumplir. Vale la pena resaltar en este sentido que, a final de cuentas, lo que la voz está en capacidad de ofrecer es un vacío, un deseo, expresados por sustantivos de connotaciones negativas (“loneliness”, “darkness”, “hunger”, “uncertainty”, “danger”, “defeat”).

Conviene también volver aquí sobre el pronombre de segunda persona que abunda en estos dos textos de Borges. Se trata de un apóstrofe en la medida en que el texto nos hace suponer que el ser amado no está presente. A pesar de que la soledad de la voz poética (“The useless dawn finds me in a deserted streetcorner”) se ve aliviada por la llegada de la amada (“The big wave brought you”), al final del primer texto la ausencia de esta, como ya hemos visto, se deja sentir gradualmente hasta que la voz expresa su deseo de alcanzarla de nuevo (“I must get at you, somehow”). Sin embargo, bajo la lógica de que el contacto con ese núcleo individual es algo a lo que es imposible acceder, acaso se podría decir que, aunque el ser amado estuviera presente durante los ofrecimientos del segundo poema, cualquier invocación a él implicaría un apóstrofe, en tanto que lo esencial siempre está ausente. A final de cuentas, la voz le dice a su interlocutor, presente o ausente, “We talked, and you have forgotten the words”. A pesar de esta constante negación del encuentro con el otro por medio de su reflejo verbal o de su invocación, ambos textos de Borges

persisten también en alcanzar “the kernel”, “the real smile” del otro, del mismo modo que el poema de Poe hace eco constante del nombre que procura callarse. En este sentido, conviene recordar no sólo la serie de ofrecimientos del segundo poema, sino también el final del primero, citado anteriormente, pero en el que ahora me interesa resaltar los verbos, que aquí subrayo: “*I must get at you, somehow: I put away those illustrious toys you have left me, I want your hidden look, your real smile –that lonely, mocking smile your cool mirror knows*” (OC: 861). La voz poética anuncia su voluntad de no aceptar nada más que el objeto mismo de su deseo, incluso si su propia enunciación refuta la posibilidad de obtener tal objeto.

Uno de los proyectos de investigación de Ferdinand de Saussure fue el análisis de ciertos versos saturnios de la época latina preclásica. Uno de los términos usados por Saussure para estos poemas fue “anagrama” (Starobinski, 1996: 25-32); la investigación de Saussure sugería que dichos poemas contenían cifrado un sustantivo o un nombre propio:

[...] las investigaciones sobre el verso saturnio desembocarían en otras suposiciones: el poeta utiliza, en la composición del verso, el material fónico provisto por una palabra-tema. La producción del texto pasa necesariamente por un vocablo aislado –vocablo que se relaciona con el destinatario o con el tema del pasaje–, vía de acceso y reserva de fonemas privilegiados sobre los cuales se apoyará el discurso poético acabado (Starobinski, 1996: 22).

Este nombre solía coincidir con el de la divinidad a la que el poema estaba dedicado. Saussure veía en estas composiciones un posible resabio de un periodo mágico, en el que decir el nombre del dios implicaba la efectividad mágica de la plegaria dirigida a él:

En el origen solo había pequeñas piezas de cuatro a ocho versos. Por su objeto, estas piezas eran fórmulas mágicas, o plegarias, o versos fúnebres, o tal vez versos corégicos [...] ¿qué sabemos de la razón que había introducido el anagrama en las breves piezas líricas que ubicamos en el origen? La razón *pudo haber estado* en la idea religiosa de que una invocación, una plegaria, un himno, sólo tenían efecto si se mezclaban las sílabas del nombre divino en el texto (Starobinski, 1996: 53-54).

Acaso no sea imposible pensar en “The Raven” como en un extenso familiar del “anagrama”, construido sobre el poder evocador y desplazador de la rima. Sin embargo, conviene recordar que, al menos en lo que respecta a sus intenciones explícitas, el texto de Poe busca un efecto esencialmente estético, al que está subordinada la invocación de la cuasimítica figura de la amada muerta.

Algo no muy diferente parecería ocurrir en el caso de Borges. Ya hemos visto que los cambios en las dedicatorias sugieren el chiste privado de un autor especializado en la infamia, al decir de Paul De Man. La serie de mujeres en las que la dedicatoria se refleja recuerdan el comentario del crítico estadounidense según el cual: “[La] multiplicidad de reflejos constituye para Borges una indicación del éxito poético. [...] Porque cada imagen reflejada en el espejo es estilísticamente superior a la anterior, como el paño teñido es más bello que el simple, la traducción deformada más rica que el original, el *Quijote* de Menard estilísticamente más complejo que el de Cervantes. Llevando este proceso a sus límites, el poeta puede a la larga lograr el éxito” (De Man, 1976: 148-149). La acumulación de referencias a mujeres reales o imaginadas no hace más que enriquecer el texto.

No obstante, hay diferencias que son dignas de resaltarse. Mientras que el texto de Poe debe su efectividad a la evocación del sentimiento melancólico en el lector, el de Borges explota el continuo desplazamiento del objeto del deseo, siempre inalcanzable por los recursos del poeta. Borges parece multiplicar la pérdida para que Jacques Lacan pueda decir la frase que sirve de epígrafe al presente texto: “*Aimer, c’est donner ce qu’on n’a pas à quelqu’un qui n’en veut pas*” (Lacan, 1991: 147). El otro es inalcanzable, pero también lo es la totalidad de uno mismo, que uno quisiera brindar al ser amado.

Pero las implicaciones del texto de Borges son no sólo sentimentales sino, por supuesto, poéticas. El cambio de nombres en la dedicatoria nos recuerda que “there is a perpetual sliding of the signified under the signifier” (Lodge y Wood, 2000: 61-62). Los nombres y las amadas son sólo sustitutos de otro objeto del deseo, siempre ausente, pero inexpresable en términos absolutos: “No meaning is sustained by anything other than reference to another meaning” (Lodge y Wood, 2000: 61-62). Sin embargo, como dice Judith Butler, el deseo se sacia temporalmente en la escritura que, a la vez, imposibilita la posesión (pues lo esencial, como ya se dijo, es incommunicable): “desire is temporally resolved into narration, but in a language which seeks to undo itself in its constitutive desire, but which returns to reenact the loss that afflicts every such linguistic effort” (Butler, 1995: 382).

En este sentido, los “Two English Poems” de Borges pueden leerse como textos destinados a cantar una carencia que I. J., S. D. y Beatriz Bibiloni sólo pueden expresar parcialmente. El poema está condenado a ser Eco, que conjura a su amado con sonidos apenas inteligibles. Sin embargo, este descentramiento del ser amado es acaso también un acto de defensa, un intento de afirmación del propio ser, a final de cuentas tan inaccesible como el otro. En “El amenazado”, poema en prosa de *El oro de los tigres*, leemos al principio: “Es el amor. Tendré que ocultarme o huir” (OC II: 485). Y hacia el final del mismo texto, se nos dice: “El nombre de una mujer me delata” (OC II: 485). Este miedo a sentirse indefenso es congruente con la sustitución de nombres en la historia textual de los “Two English Poems”. La voz de

Borges trata de no delatarse por medio de dicha sustitución y también por el idioma en el que están escritos los dos textos. La constante sustitución de nombres, el negar el acceso al otro, serían, finalmente, una forma de alejarse también de ese otro absoluto inalcanzable que las distintas amadas representan. En este sentido, el poema de Borges vuelve a aproximarse al de Poe, en el que Lenore existe como efecto estético, según su autor. Esta afirmación parecería estar ausente de Poe, pero ello es relativo. Acaso su declaración de que todo lo que busca es un efecto estético sea su forma de negociar con el inalcanzable significado detrás del significante “Lenore”. En este caso, el poema también es el rechazo de Narciso a Eco. Este Narciso, por otro lado, también entiende que su propia esencia es inalcanzable.

BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, Jorge Luis, 1974, *Obras completas (OC)*, Buenos Aires, Emecé.
- , 1989, *Obras completas (OC I-IV)*, Buenos Aires, Emecé.
- , 1999, *Œuvres Complètes*, Jean-Pierre Bernès (ed.), trad. de Jean-Pierre Bernès, Roger Caillois, Claude Esteban, Néstor Ibarra y Françoise Rosset, París, Gallimard, Col. Bibliothèque de la Pléiade.
- BUTLER, Judith, 1995, “Desire”, en Fran Lentricchia and Thomas McLaughlin (eds.), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, pp. 369-386.
- CANTO, Estela, 1989, *Borges a contraluz*, Madrid, Espasa Calpe.
- DE MAN, Paul, 1976, “Un maestro moderno: Jorge Luis Borges”, en Jaime Alazraki (ed.), *Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus, pp. 144-151.
- IRWIN, John T., 1993, *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*, Baltimore-Londres, Johns Hopkins University Press.
- LACAN, Jacques, 1991, *Le séminaire. Livre 8. Le transfert*, Jacques-Alain Miller (ed.), París, Seuil.
- LODGE, David, y Nigel WOOD, 2000, *Modern Criticism and Theory. A Reader*, Essex, Longman.
- POE, Edgar Allan, 1993, *Complete Poems and Selected Essays*, Richard Gray (ed.), Londres-Vermont, J. M. Dent-Tuttle Publishing.
- , 1984, *Poetry and Tales*, Nueva York, Literary Classics of The United States.
- STAROBINSKI, Jean, 1996, *Las palabras bajo las palabras. La teoría de los anagramas de Ferdinand de Saussure*, [1971], Barcelona, Gedisa.
- WILLIAMSON, Edwin, 2004, *Borges, a Life*, Nueva York, Viking.
- WOODALL, James, 1996, *Borges, a Life*, Nueva York, Perseus Books.

Borges y Fermat

Cuando las Matemáticas ayudan a resolver el enigma del laberinto

CATHERINE D'HUMIÈRES

Université de Cergy-Pontoise

El genio literario de Jorge Luis Borges estriba en la inagotable riqueza de sus escritos, en el hecho de que siempre queda algo por descubrir: un secreto nuevo, un misterio escondido, un detalle desapercibido o una nueva interpretación que no contradice las precedentes sino que se agrega a ellas para enriquecer una lectura infinita o indefinida como los mundos creados por él mismo. Si sus cuentos tienen como base común lo inesperado –tanto en la forma como en el fondo del relato–, es porque se organizan alrededor de signos, de ecos, de reflejos que es preciso aprender a reconocer y a apreciar. Leer a Borges es aceptar, antes que nada, avanzar a ciegas a través de los meandros de un relato imprevisible. Por eso se encuentra el laberinto en todos los niveles de la lectura y de la escritura como tema de predilección del autor. Permite la riqueza siempre renovada de estos relatos: se pueden leer siguiendo una vía u otra. Los senderos bifurcan continuamente, y todos llevan al centro.

El principio mismo de la bifurcación es singular ya que ofrece a menudo dos, o más, pistas de lectura: la primera vez, el lector elige la vía que le parece más evidente –o la única– pero al final de su lectura se da cuenta de que no son fortuitos los indicios sembrados al azar por Borges: la frase más mínima o la referencia más nimia puede revelarse tan preciosa como el elemento central del mismo relato. Y se hace necesario volver a leer el texto para que todo lo enigmático y confuso de la primera lectura se ilumine y se entienda: el lector descubre entonces que existen otros senderos imprevistos e inesperados que lo llevarán a la misma meta, aunque siguiendo otras vías. Gracias a este fenómeno todas las relecturas son interesantes y siempre ofrecen la posibilidad de explorar otros caminos.

Es lo que me he propuesto hacer a partir de un cuento de *El Aleph* (1949): “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”. He intentado comprender la utilidad de las líneas que sirven para presentar a uno de los dos hombres del principio del relato: “Unwin había publicado un estudio sobre el teorema que Fermat no escribió

al margen de una página de Diofanto” (OC I: 600). A primera vista, la extraña historia de Abenjacán, de su laberinto y de su muerte no tiene por qué relacionarse con las Matemáticas, y menos aún con un matemático francés del siglo XVII. Entonces ¿por qué se empeñó Borges en dar indicaciones tan precisas sobre su protagonista, como si se emparentara con tantos distinguidos científicos intrigados por lo que ha constituido uno de los mayores enigmas matemáticos de la era moderna? ¿Qué papel puede desempeñar en la resolución del enigma del laberinto el hecho de que Unwin haya investigado el teorema de Fermat? Porque, al final, el que propone una verdadera solución al misterio que encierra la historia de Abenjacán es el matemático y no su amigo el poeta.

Pensando que cada indicio sembrado por Borges en sus relatos puede tener una función precisa, he decidido detenerme en esta bifurcación del relato para explorar una vía nueva, convencida de que la alusión a Fermat y a su Último teorema podía dar una luz original al relato y obligar a interesarse por la historia de la resolución de este gran enigma científico.

EL ÚLTIMO TEOREMA DE FERMAT

Pierre de Fermat nació el 20 de agosto de 1601 en el suroeste de Francia. Ejerció varios cargos en la magistratura a partir de 1631, y hasta su muerte en 1665. Sus responsabilidades jurídicas ocupaban gran parte de su tiempo, y dedicaba el que le quedaba a las matemáticas. Uno de los motivos de su actitud era que, en el siglo XVII, en Francia, los jueces casi no frecuentaban a la gente del lugar, para evitar el caso de que sus amistades y relaciones pudieran comparecer ante ellos y suscitar favoritismos. Así, aislado de la buena sociedad de Toulouse, Fermat podía dedicarse a su manía; llegó a ser un gran matemático, y sobre todo un matemático fuera de la norma, apartado de la sociedad científica de la época. Trabajó esencialmente sobre la obra de Diofanto de Alejandría, matemático de la Antigüedad que se pasó la vida recogiendo problemas conocidos e inventando otros nuevos, reunidos en un tratado titulado *Arithmetica*, que inspiró a los matemáticos del Renacimiento y a Pierre de Fermat.

La enorme diferencia entre Diofanto y Fermat era que el primero daba la solución de los problemas que exponía, y que el segundo prefería escribir rápidamente lo indispensable para satisfacerse de haber encontrado la solución, pero no se daba la pena de completar su demostración. Muchas veces, tiraba sus notas y pasaba al problema siguiente. Felizmente, los márgenes de la *Arithmetica* eran lo bastante anchos para que Fermat pudiera escribir razonamientos y comentarios. Para varias generaciones de matemáticos, estas notas se revelaron inestimables indicaciones de los cálculos más brillantes de Fermat, a pesar de su naturaleza lacónica e incompleta.

Después de su muerte, su hijo Clément-Samuel recogió estas notas y publicó la *Arithmetica de Diophante contenant des observations de P. de Fermat*, que permitió que la obra de este pasara a la posteridad.

Entre las famosas cuarenta y ocho observaciones que acompañaban las traducciones de los problemas propuestos por Diofanto, la segunda se conoce con el nombre de *Último teorema de Fermat* porque, durante cuatro siglos, nadie logró probarlo. Su punto de partida es el teorema de Pitágoras según el cual, en un triángulo rectángulo, “el cuadrado de la hipotenusa es igual a la suma de los cuadrados de los dos catetos”. En un triángulo rectángulo, la hipotenusa es el lado opuesto al ángulo recto, y los catetos son los otros dos lados, más cortos. Si un triángulo rectángulo tiene catetos de longitudes x e y , y la de la hipotenusa es z , se establece –y se puede comprobar fácilmente– que $x^2 + y^2 = z^2$. En vez de contentarse con la ecuación de Pitágoras, Fermat formuló una variante: $x^3 + y^3 = z^3$. Parecía sencillo pasar del cuadrado al cubo, pero, aparentemente, su nueva ecuación no tenía solución que se pudiera formular con enteros, es decir que se revelaba imposible encontrar dos cubos cuya suma fuera otro cubo. ¿Era posible que una modificación tan nimia cambiara la ecuación de Pitágoras, que tiene soluciones infinitas, en otra ecuación sin solución?

No sólo enunció Fermat su teorema según el cual no parecía que existieran tres enteros que correspondiesen a la ecuación: $x^n + y^n = z^n$, si n es superior a 2, sino que afirmó que lo había demostrado. Desgraciadamente, en vez de explicar las etapas de su reflexión y dar la prueba de su teorema, el genio, maquiavélico, escribió un comentario que obsesionaría generaciones de matemáticos: “*Cuius rei demonstrationem mirabilem sane detexi. Hanc marginis exiguitas non caperet.*” –“Realmente, he descubierto una demostración maravillosa de esta afirmación. Este margen sería demasiado estrecho para contenerla”–. Durante cuatro siglos, los matemáticos más ilustres buscaron la prueba que confirmara –o infirmara– este teorema, y hubo que esperar a 1994, cuando el profesor Andrew Wiles, utilizando métodos del siglo XX, logró resolver este enigma del siglo XVII. Toda la historia del Último teorema de Fermat, desde el origen hasta la resolución, está relatada de modo clarísimo en el libro de Simon Singh, *Fermat's Enigma*, publicado en 1997.

Pienso que bastarán estas informaciones para alumbrar la frase de “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, en el que Borges indica que Unwin –¡como tantos investigadores a lo largo de cuatro siglos!– había publicado un estudio sobre el teorema “que Fermat no escribió al margen de una página de Diofanto” (OC I: 600). Pero, antes de seguir adelante, quiero subrayar el hecho de que la palabra *Aleph* elegida por el autor como título de su libro de cuentos no sólo tiene significados lingüísticos y simbólicos, sino también un significado matemático. En efecto, al final del siglo XIX, el matemático alemán Georg Cantor lo utilizó en su trabajo sobre los conjuntos matemáticos: decidió denominar *Aleph* al cardinal transfinito

del conjunto de los números reales y *Aleph*₀ al cardinal *infinito* del conjunto de los números naturales. Desde entonces, el *Aleph* pertenece al área de las matemáticas. Si se añade que en 1936, en “La doctrina de los ciclos” de la *Historia de la eternidad*, Borges ya aludía a la teoría de Cantor, parece evidente que el punto de vista científico sobre el Último teorema de Fermat desempeña un papel especial en la elaboración del mecanismo que lleva a una posible solución del enigma del laberinto de Abenjacán el Bojarí.¹

LA SOLUCIÓN DE UNWIN

Al principio del cuento, Dunraven, el poeta, le narra a su amigo matemático la extraña historia de Abenjacán el Bojarí y de las circunstancias de su muerte en el centro del laberinto que ellos mismos están recorriendo. Al terminar su relato, le pregunta a su interlocutor: “¿No es inexplicable esta historia? [Y este le responde]: No sé si es explicable o inexplicable. Sé que es mentira” (OC I: 603). Evidentemente, Dunraven se ofende al ver que su amigo duda de lo que acaba de contarle. Los dos hombres deciden pernoctar en la cámara central del laberinto, el lugar del asesinato, pero Dunraven, el poeta, no logra dormir y se pasa toda la noche obsesionado por dos versos enigmáticos —quizás haya también en estos versos otra pista que explorar—, mientras Unwin duerme tranquilamente. Sin embargo, y aquí viene la aparente paradoja, es el matemático quien, al despertarse después de una noche relajada, tiene la impresión de haber resuelto el enigma.

Pensando que al autor le gusta sembrar indicios a lo largo de sus textos, tal como Pulgarcito sus piedrecitas blancas, he decidido seguir esta nueva pista. Por eso, dejé momentáneamente los pasos de Unwin y de Dunraven, para orientarme hacia Fermat. La cuestión era definir en qué medida se podía suponer que su Último teorema —o más bien el hecho de que esté presente en la mente de Unwin, que lo haya investigado y que haya propuesto un estudio sobre el tema—, había influenciado de modo inconsciente la manera de aprehender el problema propuesto por el laberinto de Abenjacán y el drama que se había desarrollado en él. En el libro de Simon Singh, el profesor Andrew Wiles, el que logró vencer el último enigma propuesto siglos atrás por Pierre de Fermat, explica que, para trabajar una idea nueva en matemáticas, se necesita primero un largo período de concentración intensa y absoluta sobre este problema, sin ninguna distracción. Después, hay que dejarlo, y sigue un período que se asemeja a un descanso y durante el cual parece que el inconsciente toma la dirección, y es cuando vienen ideas nuevas. Este proceso sería

¹ La teoría de Cantor, escribe Borges, “afirma la perfecta infinitud del número de puntos del universo” (“La doctrina de los ciclos”, OC I: 386).

sin duda el que se puso en marcha en la mente de Unwin mientras estaba durmiendo, y le permitió encontrar el modo de considerar el misterio para poder dilucidarlo. En mi opinión, redujo el enigma a una ecuación para lograr resolverla, y es lo que he intentado hacer en este estudio.

Las tres partes de la ecuación pueden sugerir los tres elementos colocados para resolver el misterio. En efecto, en este cuento, el número tres vuelve de modo recurrente. En tal caso, x podría ser el laberinto e y el Minotauro, y la suma de la potencia de los dos, es decir x^n , sugeriría la idea de la telaraña. Voy a intentar explicar cómo llego a este punto y cuándo interviene la variable n que es un número –entero– indefinido. Hace falta empezar por el laberinto que aparece en el principio del relato, una gigantesca construcción de ladrillo situada en lo alto de una colina, frente al mar. Edificada por un tal Abenjacán el Bojarí, huyendo del fantasma de su visir, Zaid, a quien había asesinado para no tener que compartir su tesoro con él. Este laberinto es el primer elemento que le sorprende a Unwin: “Un fugitivo no se oculta en un laberinto. No erige un laberinto sobre un alto lugar de la costa, un laberinto carmesí que avistan desde lejos los marineros. No precisa erigir un laberinto, cuando el universo ya lo es” (OC I: 604). También evoca el dédalo que constituye una ciudad –Londres, por ejemplo– donde sería mucho más fácil esconderse. Es decir que aquí se presentan tres formas del laberinto que pueden encajarse una dentro de la otra: el edificio, la ciudad y el universo. El número tres permite que el laberinto se aleje de la idea de construcción precisa, y cobre una multitud de aspectos: se hace infinito, y sobre todo indeterminado. Pasamos de la idea de laberinto único a la de *laberinto*.

En cuanto al monstruo, Unwin se refiere a él atando cabos: pensar en el laberinto permite evocar el de Creta, y provocar la aparición de la figura mitológica del minotauro. Dunraven, su amigo poeta, intenta intervenir precisando: “Cabeza de toro tiene en medallas y esculturas el minotauro. Dante lo imaginó con cuerpo de toro y cabeza de hombre” (OC I: 604). Pero si es cierto que los textos antiguos lo evocan como hombre con cabeza de toro, en cambio Dante no da ninguna precisión en cuanto al aspecto exterior del minotauro que encuentra en el séptimo círculo del Infierno. En realidad, sólo quedan conjeturas porque, tal como el laberinto, la figura del monstruo es indefinida e indeterminada. Es el *monstruo*. No tiene verdadero rostro o más bien puede tener todos los rostros. De ahí el simbolismo de la cara aplastada que anula la identidad tanto del asesino como de la víctima. Es cierto que, a primera vista, en la lógica del mismo relato, como lo dice Dorita Nouhaud, una sola desfiguración es necesaria, “...la de Abenjacán, pero la estratagema perversa de Zaid consiste en añadirle otras dos, la de un león y la de un esclavo negro, perfectamente gratuitas y por eso incomprensibles” (1995: 10).² De hecho, el número tres siempre ha tenido un fuerte valor simbólico porque representa la

²Todas las traducciones son de la autora.

perfección, la expresión de la totalidad, de lo acabado. Por consiguiente, las tres desfiguraciones cobran un sentido muy claro: se trata de terminar una obra de muerte, poner un punto final a la aventura, proponiendo a la posteridad un monstruo sin cara, matado en el centro de un sorprendente laberinto circular. “Lo que importa es la correspondencia de la casa monstruosa con el habitante monstruoso. El minotauro justifica con creces la existencia del laberinto” (OC I: 605). Este debe ser recorrido, habitado, para desempeñar plenamente su función. Lo que visitan Dunraven y Unwin sólo es un casco vacío, un lugar sin alma, pero fue el centro de un laberinto infinito, ocupado por un monstruo indefinido e indeterminado.

Sylvie Thorel-Cailleteau insiste en el hecho de que el dédalo, “construido en un juego de repeticiones y de variaciones a partir de un centro misterioso e irradiante, [...] actúa como repetición y variación del monstruo central” (1994: 16). Y la profunda ósmosis entre el lugar y su morador, la imposibilidad de dissociar el monstruo de su laberinto constituyen obviamente lo que permite la emergencia del tercer elemento de la ecuación: la telaraña. Z es un elemento en sí pero, elevado a n , también representa la suma de x^n y de y^n que, en realidad, son dos elementos indisolubles en la medida en que viven el uno por el otro. “Evocada la imagen del minotauro (evocación fatal en un caso en que hay un laberinto), el problema, virtualmente, estaba resuelto” (OC I: 605). Al dar esta precisión, Unwin sugiere que fue esta asociación de ideas, lo que impuso poco a poco la imagen de la telaraña — x^n — laberinto extremo, alzado hasta la perfección, y producido por y para su monstruoso habitante. De este modo, nos encontramos, en este relato, con un laberinto infinito — x^n — y con un monstruo indefinido — y^n —, cuya suma sería una telaraña ilimitada — z^n —.

Todo esto nos devuelve al epígrafe, utilizado muy a menudo por Borges para reforzar la bifurcación circular dentro de sus cuentos. La cita del principio da a menudo la llave del misterio, pero el lector no lo percibe en seguida. En este caso, el autor instala claramente desde el principio del cuento, la idea de que la telaraña, de apariencia tan frágil, es engañadora, como “el velo de las ilusiones que esconde la Realidad Suprema” (Chevalier y Gheerbrant, 1982: 60). Para esto, cita el Corán cuando avisa a los que se han dado otros amos fuera de Dios: “son comparables a la araña, que edifica una casa. / *Alcorán*, XXIX, 40” (OC I: 600). El fugitivo, para proteger su tesoro, su vida, su cobardía, alza un laberinto monumental de muros rojos, visible desde muy lejos. Pero el edificio, por muy complejo que sea, sólo constituye el centro de la trampa que ha establecido su arquitecto, por allende los mares, como una gigantesca red de vías misteriosas que convergen todas hacia el mismo punto, donde el monstruo, inmóvil, al acecho, espera a su víctima. El enigma entero está puesto bajo el signo de la telaraña: “la forma universal de la telaraña, entendamos bien, la telaraña de Platón” (OC I: 605), es decir el hilo que permite relacionar a dos seres muy alejados físicamente. Esta imagen, el recuerdo de la telaraña que le rozó la cara durante su huida, es la que le dio al asesino la idea de establecer una

inmensa red radiante a partir de un centro. Así, queda unido el fugitivo a su enemigo, de modo solapado, y sólo tiene que esperar pacientemente a que este siga los hilos tendidos para él, y venga a echarse a la boca del monstruo. Se trata pues de una telaraña indefinida e indeterminada —¿?— ya que carece de trazado exacto.

El primer relato era mentira porque, obviamente, el laberinto, tal como se presentaba, no podía constituir un refugio. Había que encontrar otra explicación y es cierto que el papel de trampa le convenía mejor. Para mí la idea genial de Borges ha sido el hecho de sugerir el nombre de Fermat como llave del razonamiento de Unwin. Sólo conociendo un poco más la personalidad del matemático francés, el contexto en el cual estudió la *Mathematica* de Diofanto, lo esencial del enigma del famoso último teorema, y su transformación en obsesión para tantos matemáticos de los siglos posteriores, se puede entender el proceso de la mente de Unwin. Al idear una ecuación semejante a la del Último teorema de Fermat, Unwin propuso una interpretación de los hechos más lógica, que concordaba mejor con el relato que había escuchado. Ahora sólo queda encontrar una prueba irrefutable...

LAS FORMAS MODULARES: LABERINTOS COMO TELARAÑAS

Jorge Luis Borges publicó *El Aleph* en 1949, y sólo fue en 1994 cuando el matemático inglés Andrew Wiles, después de largos años de trabajo pudo dar la prueba que le faltaba al Último teorema de Fermat. Sin embargo, la historia de este enigma científico no se ha detenido: sigue y seguirá quizás por mucho tiempo, porque aún no se sabe cuál fue la prueba encontrada por el mismo Pierre de Fermat si se toma en cuenta el saber científico de la época. En efecto, para sus trabajos, el profesor Wiles utilizó los avances de sus predecesores en las áreas matemáticas, durante los trescientos veintiséis años anteriores, como, por ejemplo, la construcción, hacia la mitad del siglo XX, de los primeros ordenadores modernos que disponían de una memoria electrónica y que iban a permitir cálculos cada vez más rápidos y complejos. Quisiera evocar ahora, rápidamente, algunos progresos matemáticos que contribuyeron a la elucidación del enigma porque me parecen aportar nueva luz con la cual se puede alumbrar la lectura del cuento estudiado aquí.

En 1955, dos investigadores japoneses —Yutaka Taniyama y Goro Shimura— lograron poner en relación las funciones elípticas y las formas modulares. Explicaré en los párrafos siguientes el significado de estos vocablos, pero creo interesante avanzar un poco más en la historia de la investigación científica para llegar en seguida al final del proceso. Su teoría tomó el nombre de conjetura Taniyama-Shimura; era un descubrimiento cuanto más interesante, tanto sugería una relación fundamental entre dos áreas muy alejadas de las matemáticas. En 1986, el matemático Gerhard Frey, de Sarrebruck, logró relacionar el Último teorema de Fermat con la conjetura

de Taniyama-Shimura. Fue a partir de estos avances significativos que Andrew Wiles, después de años de investigaciones, logró, en 1994, demostrar la conjetura y aportar la prueba del Último teorema de Fermat. Las funciones elípticas, antes llamadas *curvas elípticas*, no son ni elipsis, ni curvas, sino, más bien, ecuaciones llamadas así porque, antiguamente, servían para calcular los perímetros de las elipsis y las longitudes de las órbitas planetarias. Fueron estudiadas por los matemáticos griegos, entre ellos Diofanto, que les dedicó una gran parte de su *Arithmetica*, punto de partida de los trabajos de Fermat. No voy a dar explicaciones científicas, claro está, pero tengo que añadir algunas definiciones y explicaciones para que mi discurso no sea demasiado confuso. Las he encontrado en el libro de Simon Singh, cuya ventaja es su extrema claridad y precisión, y cuya lectura recomiendo.

Las formas modulares, descubiertas en el siglo XIX, pertenecen a un área matemática totalmente distinta de la de las funciones elípticas. Simon Singh, al hablar de ellas como de “un monstruo terriblemente complicado” (1997: 218), refuerza de modo involuntario la relación que podría existir entre ellas y el enigma del laberinto. El rasgo principal de las formas modulares es un excepcional nivel de simetría, pero son imposibles de dibujar ya que se trata de un espacio con cuatro dimensiones o espacio hiperbólico:

El universo hiperbólico es difícil de concebir para los hombres, obligados a vivir en un mundo convencional de tres dimensiones, pero un espacio de cuatro dimensiones es un concepto matemáticamente válido y esta dimensión suplementaria es la que asegura a las formas modulares un nivel tan alto de simetría. El artista Mauritz Escher, fascinado por las ideas matemáticas, intentó transmitir el concepto de espacio hiperbólico en algunos de sus grabados y pinturas. [...] *Circle Limit IV* encierra el mundo hiperbólico en una página de dos dimensiones.³ En un verdadero espacio hiperbólico, los murciélagos y los ángeles tendrían la misma dimensión, y la repetición sirve aquí como indicación de un alto nivel de simetría (1997: 179-181).

Muy a menudo se han establecido paralelismos entre la obra de Borges y la de Escher. “Ambos cuestionan y concretan, artísticamente, ciertos dilemas científicos y filosóficos tales como [...] la presentación y explicación del infinito, [...] las simetrías y paradojas” (Manzor Coats, 1996: 69). Por otra parte, la simetría del grabado de Escher se asemeja en cierto grado a la de la telaraña. Este es uno de los motivos por los cuales pienso que la referencia al Último teorema de Fermat en “Abenjacán el Bojarí” no puede, en ningún caso, ser casual y que, al contrario, prueba el sumo interés por los misterios científicos de un autor que no ponía límites al saber. Lilian Manzor Coats, en su estudio sobre el postmodernismo, insiste en la

³ *Circle Limit IV* (1960) puede verse en: www.mcescher.com (Picture Gallery).

similitud de las investigaciones estructurales efectuadas por los dos artistas: “a Borges le interesan los efectos que tiene un tema particular en la estructura del cuento. [...] Escher también trata de estructurar sus grabados de manera que la técnica refleje la materia a ser tratada” (1996: 95).

Para volver a la imagen de la telaraña, existe otro grabado de Escher particularmente expresivo: el mundo está representado por un conjunto de anillos o cortezas concéntricas que parecen girar alrededor de un misterioso núcleo luminoso.⁴ La estructura en sí está vacía, sólo se trata de una forma —geométrica o modular— dibujada por los círculos que la encierran, la penetran, la constituyen. Este laberinto de líneas está orientado enteramente hacia su centro, como el que edificó el asesino de Abenjacán el Bojarí. No parece que exista una posibilidad cualquiera de escapar del movimiento o de la trampa ideada. El grabado, de 1953, es posterior a *El Aleph* y, en mi opinión, podría considerarse como su continuación. Encuentro el mismo proceso en las investigaciones hechas alrededor del Último teorema de Fermat que, durante los años que precedieron su demostración, lo relacionan constantemente con la imagen del laberinto. El profesor Gerd Faltings, de Princeton, por ejemplo, consideraba, en 1983, que podía progresar en la demostración del teorema por el estudio de formas geométricas asociadas a los diferentes valores de n . Las formas que se corresponden con cada una de las ecuaciones son distintas pero presentan un punto común: todas tienen agujeros y son cuadrimensionales como las formas modulares.⁵ Lo más sorprendente es que estas figuras se parecen a extrañas telarañas, compuestas de hilos que se entrelazan según un orden desconocido y muy elaborado. La telaraña se hace laberinto, pero apenas se puede localizar su centro. La figura parece girar dentro de sí misma, y el monstruo puede esperar, agazapado, en todas partes.

Para reforzar aún más, si es necesario, la relación que he intentado establecer entre el trabajo de los matemáticos del final del siglo XX a partir del Último teorema de Fermat y la imagen del laberinto tal como lo concibe Borges, quiero aludir al estado de espíritu de Andrew Wiles y de su asistente Richard Taylor en enero de 1994, según Simon Singh:

Habiéndose avanzado más lejos que nunca antes y habiendo sufrido muchos fracasos sucesivos, ambos se dieron cuenta de que estaban en el corazón de un laberinto increíblemente vasto. Su mayor temor era que este laberinto fuese infinito y sin salida y que fueran condenados a vagar en él interminablemente (1997: 269).

En octubre de 1994, los dos hombres salían victoriosos del laberinto: habían demostrado el Último teorema de Fermat.

⁴ *Concentric Rinds* (1953) puede verse en: www.mcescher.com (Picture Gallery).

⁵ Se pueden ver en dos dimensiones en el apéndice (véase además Singh, 1998: 271, fig. 20).

En este estudio mi propósito ha sido doble. Por una parte he intentado exponer la manera mediante la cual Borges se apoderó de la fórmula del Último teorema de Fermat para usarla como llave de la revelación del misterio del laberinto de Abenjacán el Bojarí. Por otra parte, he querido mostrar que el recorrido seguido por los sucesores de Fermat para encontrar la demostración del teorema, verdadero monstruo matemático, se aparenta también a un dédalo, marcado –¿duplicado?– por otras representaciones laberínticas. En realidad ningún enigma matemático podía asemejarse mejor a la obra de Borges. Parece increíble que haya tenido la presciencia de esto y que los años que siguieron a la publicación del cuento hayan confirmado su intuición hasta un punto extremo. Para concluir, citaré a Bernard Chouvier (1994: 156):

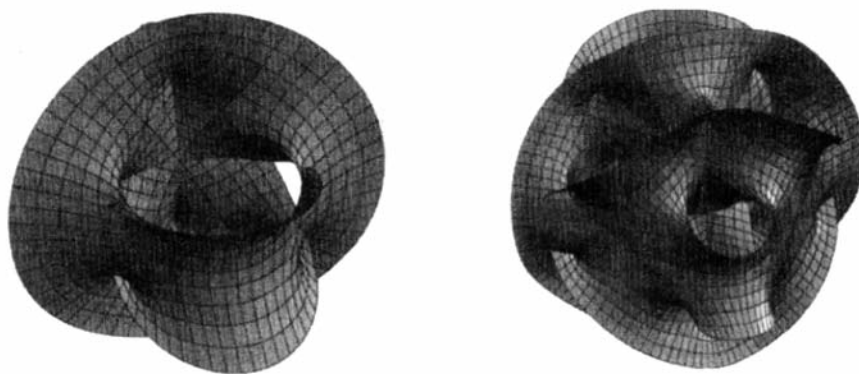
Es cuando creemos haber acabado con Borges que empieza todo. Hemos ido hasta el final de sus textos y más lejos aún: se han recorrido todas las pistas, se ha recogido todo hasta lo imaginable. Y un día, maquinalmente, topamos con un volumen olvidado y renace la magia. Las palabras no han perdido nada de su exaltación, surge de nuevo la emoción de lo hermoso, como una vaharada de sensaciones nuevas. Cada texto ha conservado, en el fondo más profundo, su fuerza inaugural y el mismo poder de sorpresa lo dinamiza, intrínsecamente relacionado con los tramados de letras y sonido que lo componen.

No encontré ningún *volumen* olvidado –y no estoy segura de que todavía quede uno–, sino más bien una *frase* olvidada, una referencia descuidada a un misterioso matemático francés del siglo XVII, que, sin embargo, me ha parecido capaz de proponer otra lectura interesante del cuento “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”. Por lo tanto, no contradice ni las lecturas anteriores ni los precedentes estudios. Los textos de Borges actúan como el Último teorema de Fermat: cuando nos aventuramos dentro, se revelan llenos de inagotables misterios e increíbles descubrimientos.

BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, Jorge Luis, 1996, *El Aleph*, en *Obras completas I*, Barcelona, Emecé.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANDT, Alain, 1982, *Dictionnaire des symboles* (“Trois” y “Araignée”), París, Robert Laffont.
- CHOUVIER, Bernard, 1994, *Jorge Luis Borges, l'homme et le labyrinthe*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- MANZOR COATS, Lilian, 1996, *Borges / Escher / Sarduy / CoBrA: un encuentro posmoderno*, Madrid, Pliegos.
- NOUHAUD, Dorita, 1995, *Examen de la Bibliothèque de Borges*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges.
- SINGH, Simon, 1997, *Fermat's Enigma. The Epic Quest to Solve the World's Greatest Mathematical Problem*, New-York, Walker and Company Publishing. (Traducción francesa *Le Dernier théorème de Fermat*, París, JC Lattès, 1998 y traducción española *El último teorema de Fermat*, Bogotá, Norma, 1999).
- THOREL-CAILLETEAU, Sylvie, 1994, *La fiction du sens*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires.
- VALIÑO, Fabián, “¿Pudo Borges aun en la ficción haber visto el Aleph? Una perspectiva matemática”. En línea: <http://www.myriades1.com/vernotas.php?id=431&lang=es>

APÉNDICE



*Estas formas fueron creadas con el programa informático Mathematica. Son representaciones geométricas de la ecuación $x^n + y^n = 1$, donde $n=3$ en la primera forma y $n=5$ en la segunda. x e y son aquí considerados como variables complejas. (Fuente: Simon Singh, *Le Dernier théorème de Fermat*, París, JC Lattès, 1998, p. 271, fig. 20).*

La cuarta Tentación *de Gustavo Borges y Buñuel*

LOÏC WINDELS

Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis

Traducción de Mariana Di Cío y Loïc Windels

Un libro desconcertante acaba de publicarse en París. Su tapa ostenta, en letras mayúsculas, el siguiente título: *La cuarta tentación de San Antonio*, seguido, un poco más abajo, de esta declaración de autoría: *por Gustavo Borges y Buñuel*. Al dar vuelta la página de guarda, vemos que un universitario estableció el texto y las notas y que el título tiene subtítulo: *Ensayo de crítica ficcional*. Damos vuelta algunas páginas más y comenzamos la lectura por esta nueva indicación: “Discurso escrito para ser pronunciado en Buenos Aires el 4 de septiembre de 2*** en el subsuelo de la Universidad Católica Argentina”.¹ Hasta acá, todo bien, al menos si nos fiamos del eco que tuvo en la prensa el libro en cuestión, es decir, poco y nada. Pero para quien se tome el trabajo de detenerse (para quien se tome el trabajo de leerlo) el libro no deja de causar intriga.

Para empezar, el nombre del autor. Luego, los *tres* asteriscos. Y por último, el texto en sí. No intento decir que esté escrito de manera extraña. El estilo es más bien cuidado, o mejor dicho: *précieux* –pues la escritura un tanto anacrónica puede seducir tanto como irritar, y hasta nos haría desconfiar del paratexto editorial, que en definitiva presenta esta prosa como recién salida de la imprenta. No. Son las tesis las que llaman la atención. Empezando por la principal: Flaubert y Borges no habrían sido sino un único hombre, y es este quien les habla. Les ahorro los detalles, pero *grosso modo* ese es el punto de vista que adopta el relato, un relato que se narra en primera persona del singular, pero de un singular tan singular que parece saltar constantemente, y sin siquiera avisar, de un “yo” al otro. Pero me equivoco al hablar de “tesis” puesto que, en realidad, no hay verdadera discusión. Con lo cual, librado a su propia merced, el lector ya no sabe si lo que se le da de comer es carne o pescado. Sin embargo, ante el aplomo pasmoso con que el autor desarrolla sus ideas, este mismo lector reformula pronto su duda: es arte, o escarnio. Por no decir tomadura

¹ Entre estas indicaciones genéricas se inserta una dedicatoria a la memoria de un tal Emilio García Giral, pero parece ser que esta se debe al editor.

de pelo. Me dirán: “No sería la primera vez que un crítico con prurito literario nos vendería un papelucho tan pobre de sesos como rico en esnobismos”. El problema es que, para empezar, no sabemos del autor más que su presunto nombre. Y, lo que es peor, los acercamientos que hace entre Flaubert y Borges son, en su mayor parte, convincentes. Comprenderán, entonces, que el ejercicio al que pretendo someterme resulte un tantillo delicado, ya que consiste en presentar desde el punto de vista filológico o intertextual aquello que, en el libro, está desarrollado según una perspectiva que nos vemos obligados a calificar de trascendental o metafísica. Pero en fin, nuestra revista es de *literatura* y no de *teología* comparada, y los argumentos del autor me han parecido —por extravagantes que sean sus presupuestos— lo suficientemente interesantes como para merecer una reseña en estas columnas. Me circunscribiré, pues, al fondo y, en cuanto a la forma, me contentaré con reenviar al lector a la obra publicada. Y para que estas líneas mías quepan en estas columnas nuestras, operaré otro recorte doloroso, pero necesario, y me contentaré con mencionar algunos de los muchos paralelismos que el libro establece entre los dos escritores. Y en ese sentido, el autor mismo —sea(n) quien(es) sea(n)— viene a socorrernos ya que su apellido dejaba esperar también un largo análisis de la obra de Luis Buñuel, y en lugar de eso, sólo recibimos la promesa de volver un día, quizás, sobre un mediometraje (promesa que el editor se apresura en apropiarse en una nota).² Asimismo, el Flaubert-Borges del que se ocupa el libro parece ante todo reducirse a una comparación entre *El Hacedor* y *La tentación de San Antonio*. E incluso a una comparación más estrecha todavía entre, por un lado, lo que se ha convenido en llamar, entre los especialistas de Flaubert, el “desfile de los Dioses” y un cuento poco conocido del gran escritor argentino que trata, palabras más, palabras menos, del mismo tema: “Ragnarök”.

Este tema es el del ocaso de los Dioses. Por lo demás, se nos explica en el libro que la palabra *ragnarök* significaba eso mismo en las mitologías escandinavas que apasionaban a Borges.³ El cuento, de apenas dos páginas, comienza con algunas consideraciones generales sobre las relaciones entre el sueño y la literatura, consideraciones que no hacen sino preparar al lector para el sueño que se relatará a continuación. El narrador, que parece ser Borges mismo, se encuentra reunido con algunos colegas en un anfiteatro de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires cuando, de pronto, unas voces anuncian el retorno de los Dioses. Surgen entonces cuatro o cinco de ellos, en medio de una salva de aplausos. Uno está provisto de garras, otro de una rama, un tercero parece salido del panteón romano, el cuarto de las orillas del Nilo. Pero poco dura la ilusión de los hombres, que pronto se dan

² He aquí la nota: “Nous doutons que l’auteur tienne parole un jour et préparons en conséquence un article sur le sujet” (p. 94). Y en efecto, si uno consulta la bibliografía que figura al final de la edición, encontrará el nombre del editor y, anunciado para el año 2013, el pretencioso título de un artículo: “Le stylite à l’épreuve du style. Considérations sur *Simon du désert* de Luis Buñuel et *La Tentation de saint Antoine* de Gustave Flaubert” (p. 145).

³ Aprovechamos para reenviar al lector a su apasionante *Curso de literatura inglesa*, en el que se narra la muerte de Odín bajo la forma de leyenda.

cuenta de que los dioses han degenerado y parecen más bien venidos de los bajos fondos de la capital que de un Olimpo cualquiera. Llevan prendas de rufianes, son tontos, malvados, y encima han perdido la facultad del habla. Desasosegados, los augustos sabios desenfundan unos pesados revólveres y alegremente disparan contra estos alborozados dioses-bestias. Hasta aquí el cuento. En cuanto al libro de Flaubert, daré por sabidas las aventuras del santo eremita en su Tebaida, acosado tanto por sus fantasmas como por las manifestaciones del diablo.⁴ En cuanto a nuestro Gustavo Borges y Buñuel, pretende encontrar en este largo drama barroco la fuente del cuento corto. Pero dejémosle la palabra:

Al principio del desfile, Antonio ve pasar a ras del suelo indecisas representaciones de animales, seguidas de hidrónicos enanos: son dioses. Se ríe a carcajadas. Después pasan ídolos con perfil de carnero, que titubean sobre sus patas zambas, entreabren sus párpados y tartamudean como mudos: ¡Be! ¡be! ¡be! Cuanto más se acercan al tipo humano, tanto más irritan a Antonio, que les da puñetazos, puntapiés y se encarniza con ellos. Todo “Ragnarök” está ahí. No sólo retomo las principales características de los dioses, [...] sino que la progresión del relato reaparece de una versión a la otra, en el brusco paso de un estado de ánimo a su contrario y —a las patadas, o a los disparos— la tensión que iba creciendo se resuelve en estallido final: en la agresión física de los Dioses (p. 17).⁵

De muestra basta un botón, pero en la sección “convergencias”, también encontramos a un Jano reinando sobre los crepúsculos antes de conocer el suyo; un Thot señor y víctima de su tiempo, dioses con ramas, dioses con garras, dioses sin nombre. El autor llega incluso a revolver entre “sus” borradores —esas dos primeras versiones de la *Tentación* que Flaubert dejó inéditas en 1849 y 1856— para buscar y dar con los dioses del Norte, que faltaban en el texto publicado en 1874, pero cuya sombra planea por encima del cuento borgeano: en el exótico título.⁶ Por otro lado, una nota indica los cortes en los pasajes citados y pone en relación los dichos del autor (sobre la risa, el sueño y el Carnaval) con los de un tal Volker Roloff sobre Borges y Flaubert. Todas estas consideraciones no dejan de ser interesantes, pero *comparaison n'est pas raison*, una conjetura no hace verdades, y menos todavía si pensamos que a temas similares corresponden a menudo términos iguales. Además, las diferencias no son menos patentes que las semejanzas. Flaubert hubiera escrito: no menos “henormes”. En suma, puede ser que ustedes duden —como dudé yo—

⁴ Nuestro autor es menos optimista: nostálgico, se pregunta en la primera página de su libro: ¿Quién hoy en día se acuerda de San Antonio?

⁵ Salvo mención contraria, las traducciones del francés son nuestras. Para el texto de Flaubert, adapté la traducción de una vieja y anónima edición de bolsillo.

⁶ También se nos recuerdan algunos poemas donde Borges explicita esta variante boreal del *Götterdämmerung*, con profusión de motivos ya registrados por Flaubert en las dos primeras versiones.

antes de continuar con la lectura. ¡Pero paciencia! Porque nuestro libro es, también él, un Jano; un Jano cuyo rostro crítico mira con placidez el rostro que comenta, pero cuyas bocas de papel no han acabado aún sus discursos respectivos.

La primera (la del autor críptico) es totalmente consciente de estas disparidades. Después de todo, nos espeta, no iba a repetir el gesto de Pierre Menard. Pero es justamente cuando se pone a calibrar diferencias que su discurso comienza a cobrar cuerpo y amplitud. Es lo que sucede con la considerable diferencia de tamaño entre los dos textos cotejados: el cuento es denso y apretado, mientras que el episodio del drama parece no tener fin. Sin embargo nuestro hombre no se deja impresionar por tamaño diferencia e interpreta esta oposición a-significante como el paso de una estética del ensueño a una estética del sueño. “Hay en la ensoñación una complacencia que el sueño rara vez se permite” (p. 38). Una complacencia, y una continuidad, parece agregar, puesto que en el nivel superior de los libros de donde son extraídos los textos, recuerda que el drama se desarrolla en cuadros sucesivos e interminables, mientras que “el libro [de Borges] reúne en su noche los destellos dispares de poemas y de prosas cortas, heteróclitas como los dioses”⁷ (p. 38). Empezamos a prestar atención. Incluso cuando agrega: “Ya sea por haber leído a Freud, o por haber un día soñado, comprenderán ustedes sin dificultad que el drama en su conjunto pueda caber en unas pocas líneas”, nos disponemos a seguirlo. Pero nos deja estacados en la mitad del patio cuando, resuelto por fin a usar las herramientas del psicoanálisis, nos propone una lectura del episodio de los dioses como la reformulación fantasmática, y en plena vigilia, del contenido latente del sueño de “Ragnarök”. Para dejar atónito al mismo Jung. Del mismo modo habla, en relación a un texto de Borges, de un recuerdo de infancia en la feria de Saint-Remi... donde Flaubert iba de niño para ver a un San Antonio *sub specie neurospasti*: bajo la especie de una marioneta. No lo seguiremos. Pero retendremos, quizás, esta lectura de “Ragnarök” como *jeu de massacre* metafísico y político (p. 52).⁸ Del mismo modo rechazaremos la aserción según la cual la forma teatral *conoce una regresión tópica*, desde la tarima del anfiteatro porteño a los títeres de Rouen, pero le estaremos agradecidos por haber mostrado, al exhumar del texto de Borges la *Poética* de Aristóteles y al apoyarse implícitamente en la comparación clásica entre la escena y el sueño, que ninguna de las dos obras carece de dramaturgia y que, a su manera, cada una de ellas se inscribe en una lógica diacrónica de convenciones, de

⁷ Al carácter “esencialista” de esta alternancia entre interés por el sueño e interés por el ensueño, el editor agrega una dimensión histórica, que prolonga en consideraciones sobre el surrealismo francés y sobre el poeta Henri Michaux, gran teórico y practicante del sueño de ojos abiertos (*cf.* sus *Propiedades*). También recordemos que Michaux escribió *Modos del dormido, modos del que despierta*, un paradójico estudio que Borges había prologado, como antes había traducido *Un bárbaro en Asia*.

⁸ El juego, famosísimo en Francia, es equivalente al “Pim pam púm” español y al “Coconut shy” inglés. Una nota nos brinda esta descripción decimonónica: “A cinco o seis metros de usted, fijadas en equilibrio en una varilla de hierro, hay más tiasas que un palo, una docena de muñecas, vestidas con el más variado vestuario. [...] Le colocan en su mano una pelota de goma; y no le queda más que derribar –“masacrar” – a tal o cual muñeca designada de antemano: no es más complicado que eso.”

ruptura de las convenciones, y de convenciones de las rupturas de las convenciones.⁹ El autor da incluso otra vuelta de tuerca a su giro metaléptico, observando que el cuento termina con los tiros, pero se prolonga en el título del cuento siguiente: *Inferno, I, 32*. Tanto como los disparos del público, deduce, es la mano del lector la que precipita los dioses al abismo. Ahí lo tenemos, pues, ocupado en tratar de reunir en este gesto a los tres grandes paradigmas de su comparación (relato, sueño y teatro) mientras afirma que “la página que se da vuelta es el telón que cae y el párpado que se eleva” (p. 54). Y la comparación misma adquiere consistencia cuando de paso, y como quien no quiere la cosa, se nos señala que los dos textos invierten el motivo clásico del descenso a los Infiernos, sustituyéndolo por una efímera ascensión de los dioses sobre la tierra, antes del derrumbe definitivo. A propósito de esto, el autor habla de “catábasis a contrapelo”, en español (y el editor traduce por “catabase à contre-sens”). En fin, este libro funciona un poco como el embudo invertido que imaginamos posado sobre su cabeza: partiendo de la endeble hilacha de una loca presuposición llegamos no sólo a una lectura válida del cuento de Borges, y del libro que la contiene, sino también a un verdadero paralelismo entre las dos obras. Y durante todo este tiempo, la otra voz continuaba con sus melopeyas de a pie de página.

A pesar de un marcado gusto por los giros pedantes, el editor tuvo la buena idea de explicitar, mediante abundantes citas diseminadas a lo largo del texto, la prosa abstrusa de su autor, y la idea, mejor aún, de reproducir en anexo el texto del cuento de Borges y las tres versiones del episodio flaubertiano, adjuntando incluso las referencias cruzadas, hasta el momento desperdigadas en las notas. Algunos de estos juicios incisivos sobre *Salammbô* o *Madame Bovary* son bastante conocidos. Pero la impresión que se desprende del conjunto aquí reunido por vez primera es a la vez clara y ambigua: por un lado, Flaubert cumplió, para Borges, un doble rol de contra-modelo estético: repudio de la novela, y repudio de Francia en la literatura, con toda la ambigüedad que ello implica. Pero por otro lado, el Flaubert de *Bouvard y Pécuchet* fue problemático, sobre todo en relación con otra de sus obras: *San Antonio*. Borges exhibe su preferencia al integrar el libro en su *Biblioteca personal*, asume su deuda en el prólogo a su propia *Zoología fantástica*, pero la borra al reeditarla como *Libro de los seres imaginarios* para por fin incluirla, una única vez, y a desgano, en la lista de obras que le gustaba citar porque le parecían enteramente dictadas por la atracción de lo que llamaba “lo misceláneo”, y entre las cuales quiso además inscribir algunas de sus propias obras, empezando por *El hacedor*. En lo que se re-

⁹Resumo aquí la impresión que me parece resultar de lo que dicen tanto el autor como el editor y que se evidencia, por ejemplo, en esta nota: “Herederas del drama romántico y de las *féeries*, la *Tentación de San Antonio* se presenta de entrada como una obra imposible de montar por dilatarse indefinidamente y proponer grandes máquinas de donde surgen grandes dioses. Dignos contemporáneos de los primeros *happenings*, los espectadores de *Ragnarök* rechazan la catarsis pasiva que los dioses les proponen y asumen el desenlace de la obra, que estos mismos dioses sobreactúan para ellos” (p. 74). Cabe aclarar que las *féeries* eran obras de teatro de costos elevados que conocieron, por lo maravilloso de sus temas y lo espectacular de sus puestas en escena, un gran éxito durante la segunda mitad del siglo XIX francés.

fiere de manera concreta al cuento, otra vez prestaremos una atención algo distraída a las gesticulaciones de nuestro simpático energúmeno, para quien hacer ondear “Ragnarök” como bandera por sobre su texto era como proclamar ante el mundo “¡Flaubert ha muerto, viva Flaubert!” (p. 97). Pero nos sorprenderá que en la pluma del mismo Borges se hable en dos oportunidades, y en medio de sagas islandesas, del “normando Flaubert”, en ambos casos para establecer una estricta equivalencia entre sus respectivas artes. La segunda mención merece ser citada:

Bastan los hechos anteriores, entiendo, para definir el extraño y vano destino de las gentes escandinavas. Para la historia universal, las guerras y los libros escandinavos son como si no hubieran sido; todo queda aislado y sin rastro, como si pasara en un sueño o en esas bolas de cristal que miran los videntes. En el siglo XII, los islandeses descubren la novela, el arte del normando Flaubert, y ese descubrimiento es tan secreto y tan estéril, para la economía del mundo, como su descubrimiento de América (p. 100).

Precisamente, al volver a descubrir América, el sueño y un teatro de cristal, nuestro metempsicótico “GBB” (como abrevia el editor) no tarda en proponernos una alegoría de su propia existencia. A estas alturas de nuestra reseña, nos abstendremos de comentar sus nuevas alegaciones, pero no de preguntarnos si el gran novelista francés acaso no fue una figura más importante que lo que Borges parece haber querido reconocer abiertamente. Después de todo, este conocía su retórica tanto como cualquier otro y seguramente medía el efecto de sus lýtotes: “*Va, Flaubert, je ne te hais point*”. Para volver a “Ragnarök”, cada quien deberá juzgar si se puede hablar de fuente, y si efectivamente ha habido, por parte del argentino, un intento de reescritura. Porque si el autor dice algo más que eso, el editor dice algo menos, o al menos nos lo deja decir al no decir nada al respecto. Y si quieren mi opinión, teniendo en cuenta la forma teatral, la estructura de catábasis invertida, el regreso de dioses que han perdido el uso de la palabra y sobre todo, teniendo en cuenta el gusto de Borges por *San Antonio* y la inclusión de “Ragnarök” en un libro y bajo un título que podían recordarle a Flaubert, la hipótesis de una reminiscencia no me parece absurda, aun cuando el sueño fuese real, como lo afirmó Borges y lo repite ahora su “avatar” (p. 25). Pero en el fondo, poco importa, pues no creo que ese sea el principal problema de ese libro bicéfalo.

Me había prometido no hablar de la forma, pero hay en este libro dos incongruencias que despiertan en el lector ecuánime el demonio de la interpretación: la aparente coherencia de un discurso fundado sobre la incoherencia, y el hecho de que el editor no diga nunca nada sobre esta incoherencia fundamental. Se sabe que, cambiando sus axiomas, los matemáticos van construyendo en su rincón mundos alejados del nuestro. Pero los tiros salidos por la culata a veces dan en el blanco y ocurre que estas extrañas leyes terminan, también, por hablar de nosotros. Pues bien, todo sucede como si este libro descansara sobre un tipo de visión no euclidiana de la litera-

tura, como si respondiera a las exigencias de una geometría borgeana basada sobre estos dos axiomas: “la identidad de los hombres se borra ante su obra” y “dos plumas paralelas se encuentran en lo infinito del tiempo”. Y si podemos, a pesar de todo, sacar alguna lección de nuestra lectura, es tal vez porque, en definitiva, lo que está en juego en el libro no es esta difícil *Quaestio disputata*, famosa en las Facultades de Filosofía, ni tampoco aquella, de no menor fama, que en su momento el libro de Sartre propagó en las Facultades de Letras, sino la conjunción de las dos, más modesta y mejor adaptada al aula “magma” de “Ragnarök”, a saber: ¿*Quid est* una prueba en literatura? Y tal vez sea el editor quien nos susurre —en su terco silencio— la respuesta.

De hecho, mi ligera antipatía hacia él se ablandó cuando imaginé esto: que quería hacerme decir que una prueba se encuentra a medio camino entre el autor y su lector, a media altura entre el texto y los ojos que lo recorren. Y efectivamente me parece particularmente apropiado decir de la palabra crítica lo que dijo Montaigne en su tiempo de las discusiones informales, que su exquisito y desusado francés llamaba precisamente la “conférence”. Esta clase de palabra pertenecería mitad a quien escribe, y mitad a quien escucha. Ahora bien, esta transferencia de propiedad se encuentra a menudo parasitada por consideraciones ajenas al valor intrínseco del discurso. Y para dar cuenta de esto, no me hará falta buscar la paja en el ojo ajeno. Si aprecio la persona de un crítico o de un orador, diga lo que diga, lo seguiré, dejándome llevar o yendo yo mismo a buscar en sus palabras y en sus artículos la inteligencia que doy por descontado encontraré. Si no me gusta... no le perdonaré ni un *lapsus linguae*. Por supuesto que me puede convencer, pero me *debe* convencer y mientras tanto, no me moveré ni un ápice, sino que lo dejaré venir, listo para darle la espalda o fruncir el ceño. Y si, como el buen “Gustavo” en su prosa polifónica, no temiese incurrir a mi vez en pecado de lirismo, prorrumpiría, como él, y a viva voz: “¡Bienaventurados los que se salvan de este mal vicio!” El mismo Montaigne es edificante al respecto cuando por ejemplo afirma que la fisonomía también tiene, al fin de cuentas, su lado bueno, o que un pintor que habla mal de su arte es un mal pintor. Y tampoco nuestros matemáticos están exentos de los peligros del *ethos*. En ellos, como en nosotros y en todos, la autoridad condiciona la escucha. Pero para precaverse contra este peligro literalmente *ético*, corren, más que nosotros, con la ventaja de que sus axiomas encierran, en sí mismos, la suprema autoridad de los hechos, mientras que, por el contrario, los nuestros dependen de esa misma autoridad. Desde luego, mucho se ha dicho ya en los últimos treinta años sobre el “pacto” entre un texto y su lector: el primero programando un modo de recepción, y exigiéndolo de su lector para ser adecuadamente recibido. Pero a menudo olvidamos que sin la confianza del lector, un pacto no es sino letra muerta, y el texto su propio pastiche: un payaso indecente ante una platea vacía. En esta perspectiva, el Jano de feria con el que a veces querríamos definir esta *cuarta Tentación de San Antonio*, parece querer definir, a su vez, un modelo de escucha del texto crítico. Porque le tiene confianza, el

editor-oyente percibiría aquello que, en las palabras del otro, puede abastecer su propio molino. Aunque el otro pretendiese luchar contra gigantes. Al encontrar en él cosas que parecían no estar, el editor no sólo dice más que el texto, sino que también dice más que lo que él mismo hubiera podido decir sin este. Pero el tiempo apremia, las líneas amenazan con rebasar las columnas: ya es hora de concluir este panegírico.

Retomando la seriedad. Al acercarse el inicio de la *rentrée littéraire* (temporada del año en que la mayor parte de los libros nuevos se publica en Francia), he querido presentar al público argentino una obra cuya inusual fecha de publicación tal vez permita elucidar el silencio que hasta el día de hoy pesó sobre sus páginas como una plancha de plomo. Sólo callaré el final, temeroso de arruinar el placer de quienes elijan leer el libro como una historia —que también lo es—; o de hacer cambiar de opinión a quienes, quizás, comenzaban a encontrar en él algún interés crítico. ¿No es éste un escollo inevitable en las obras a caballo entre crítica y creación? Según donde se las sitúe, se las leerá con confianza o recelo. Si se otorga al autor su patente de escritor, él estará tranquilo: su público será todo oídos. Si se le niega, entonces corresponderá al lector decidir si vale o no la pena prescindir de la forma para encontrar en el fondo lo que le interesa. Cosa justa después de todo ya que nadie le había pedido zarpar del austero astillero crítico. *Suave mari magno*, y cada cual atiende su juego. Además, este lado de la escritura no carece de encanto, y resulta más comfortable. Pero el problema, para volver al tema que nos concierne, es que nuestro Jano pareciera querer hablar desde ambos lados a la vez, y pasar, sin solución de continuidad —como en el cuento de Borges— del escenario a la butaca. Por todo esto, no puedo sino terminar dándoles una vez más mi propio sentimiento de lector. Dividido, como sospecharán. Porque si el texto no me parece, por cierto, una obra maestra, y si tampoco las tesis revolucionan la comprensión que teníamos de los escritores en cuestión, el poco interés que se le ha acordado hasta el momento me parece injustamente severo. Tal vez *La Cuarta Tentación de San Antonio* no merezca el pináculo, pero tampoco merece el patíbulo, y deberíamos poder encontrar para él, en nuestras bibliotecas, un lugar más justo: ni muy alto, ni muy bajo, ni *Pálido Fuego*, ni la hoguera.¹⁰ Y, dicho sea de paso, la idea de haber contribuido a reparar un poco esta pequeña injusticia me consolará, tal vez, del amargo fracaso de no haber llegado a comprender totalmente el objeto que tenía entre las manos. He intentado, por supuesto, no dejar traslucir nada, pero al igual que nuestro autor al final de su relato, la duda socava mis certezas y me atormenta. ¿Se trata, como el subtítulo invita a pensar, de un ensayo de crítica ficcional, o bien de una ficción que cobra forma de edición crítica? El enigma queda sin resolver, y no tengo más remedio que encomendarme, para zanjar el asunto, a la sagacidad de mi lector.

¹⁰ Debo este acercamiento con la “novela” de Nabokov a la erudición de J. Peslier, de la Universidad de Besançon.

Homenajes / Legados
'Reclamarse de'

Memorias, reflejos y susurros.

Borges y Bianciotti en busca de sí mismos

ANA MARÍA LLURBA

Universidad Católica Argentina

Universidad del Salvador

No hay espejo que mejor refleje la imagen del hombre que sus palabras.

Juan Luis Vives

Borges, formado en una encrucijada de lenguas y culturas,¹ pese a su declarada anglofilia y su despectiva crítica de lo francés, paradójicamente, asimila las enseñanzas de Montaigne, Voltaire, Flaubert² y Groussac, de Hugo y de Verlaine, y son innegables en sus textos los ecos de Mallarmé y Bloy, los reflejos de Baudelaire en sus visiones del suburbio,³ o las reminiscencias de Schwob.

El joven Borges, cuya niñez fue hispano-anglófona y su adolescencia franco-germana, hace del español su lengua íntima al comenzar a perfilarse en esa escritura que es destino, materia e instrumento de autoconocimiento, espejo mágico en el que contempla múltiples imágenes que se superponen y difuman, como le ocurre al hombre que “se propone la tarea de dibujar el mundo [y] poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara” (OC II: 232).

En sus desdeñadas obras juveniles,⁴ que encierran el germen de sus creaciones y postulan, sintéticamente, la temática y los recursos de su obra futura, asume una

¹ Desgajada del viejo tronco hispánico, nuestra identidad cultural, plural y simbiótica, tejida con hebras de otras culturas, no puede negar el profundo influjo de Francia en su definición, ni olvidar que, en los inicios de nuestra novelística nacional, la imagen de la pampa, llanura infinita transida por el sol y el viento, hace su debut de la mano de Eduarda Mansilla, que publica, en 1869 y en francés, *Paul ou la vie dans les pampas*.

² A propósito de Flaubert, a quien dedica dos ensayos, dice: “[...] fue el primer Adán de una especie nueva: la del hombre de letras como sacerdote, asceta y casi como mártir” (OC I: 263).

³ El modo en que el sujeto percibe la ciudad y a sí mismo, en *Fervor de Buenos Aires*, se corresponde con el de Baudelaire en *Tableaux parisiens*.

⁴ *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928).

actitud crítica desafiante, adopta una singular postura de descentramiento con respecto al canon imperante, y busca su propia voz, el matiz y el registro que le permitan singularizarse y universalizarse a la vez, una cadencia y un acento familiar, el de los afectos.

Asociadas al mágico espacio-tiempo de la infancia, al jardín que se abre al infinito, al amparo de la reja que separa uniendo mundos antitéticos y complementarios, y a la ilimitada biblioteca, nacen las imágenes de la inmensidad, del caos y del orden, de la ilusión de la realidad, de la memoria, de la incertidumbre del yo, de los espejos, de Dios y el destino.

Las primeras imágenes de la vastedad, las “agrestes lejanías” de la pampa –“yo diviso tu anchura que ahonda las afueras” (OC I: 58)– y el suburbio surgen en *Fervor de Buenos Aires* y *Luna de enfrente*, en esas calles que “son mi [su] entraña” (OC I: 17), y esos arrabales “infinitos” cuyos límites no traspone, que se abren a la vastedad de la llanura y “sus lejanas polvaredas” (OC I: 68) le permiten divisar, acaso por primera vez, el círculo infinito que es símbolo del universo y la eternidad: “Mis pasos claudicaron/ cuando iban a pisar el horizonte/ y quedé entre las casas,/ cuadrículadas en manzanas/ diferentes e iguales,/ como si fueran todas ellas/ monótonos recuerdos repetidos/ de una sola manzana” (OC I: 32), imágenes en las que proyecta ensoñaciones de un “pasado apócrifo” que plasma en el espejo de la escritura, habitado por los fantasmas que pueblan su imaginario,⁵ al tiempo que, en busca de su propia imagen, encarna la mitología forjada en el inconsciente colectivo de un pueblo que busca su identidad en la creación de tradiciones y mitos.

Borges sostiene que todo acto es la coronación de una infinita serie de causas y el manantial de una infinita serie de efectos, y la escritura no escapa a esta afirmación. Toda obra de arte busca integrar un mito personal –inconsciente– y una visión del mundo –consciente. Analizando su obra, podemos descubrir redes de lexemas, metáforas, figuras y situaciones dramáticas que se repiten, casi obsesivamente.⁶ Redes que ponen en relación el mundo poético de cada texto con “una presencia latente”, sugiriendo la idea de una unidad de composición “que liga y opone una realidad y una obsesión” (Mauron, 1963: 42), asociada a “una formación psíquica inconsciente que puede ser asimilada a una especie de sueño inconsciente con personajes” (Mauron, 1963: 112), la que nos permite aproximarnos al mito personal del autor, a ese “fantasma persistente” –en términos de Mauron– en el

⁵ Los arquetipos del arrabal y la música del tango, que entraña voluntad y pasión, le revelan un pasado personal ignorado, y le recuerdan “con precisión un pasado apócrifo, a la vez estoico y orgiástico, en el que he desafiado y peleado para caer al fin, silencioso, en un oscuro duelo a cuchillo” (OC I: 161).

⁶ En cada acto poético, Borges libra un personal combate entre sus dos linajes –el de sus antepasados militares y los que fueron, como su padre, hombres de leyes y de letras–, entre pensamiento y acción, entre el verbo y el silencio. A punta de palabras, que pueden ser creativamente agresivas, transgresoras y fundantes de una realidad, afronta el desafío de la escritura y, proyectado en cada texto, en cada personaje y en cada enfrentamiento ficcional, puede alcanzar la certidumbre de haber cumplido con las exigencias de valor y de honor que le inculcaron sus mayores.

que puede leerse el deseo que se impone a la conciencia en la actividad poética a través del “otro Borges” —el yo creador— “al que le ocurren las cosas”.

Nuestra mismidad, eso que nos individualiza en relación con los otros, es una construcción psíquica surgida en función del deseo y las experiencias de vida; el yo, en su devenir, se nutre en contacto con los otros, asimila todo aquello que puede hacer suyo, se transforma en virtud de sus circunstancias, y ese proceso culmina en el umbral de la muerte, instante en el que esa identidad múltiple, varia y multiforme que, paradójicamente, ha mantenido su identidad a lo largo de la vida, queda fijada.

Su obra, compleja, profunda, reflexiva y recurrente, híbrida en cuanto a lo cultural y lo genérico, da cuenta del proceso evolutivo de una concepción poética que, como la vida, se hace y rehace en el tiempo a influjo de las circunstancias, de la adaptación a la realidad, la evolución intelectual y la madurez del hombre escritor, del pudoroso Borges que se refleja en esos escritos hipostasiado en los personajes.

Visionario, gurú *avant la lettre*, el joven Borges declara que “toda literatura es autobiográfica” (OC I: 128), idea que sostendrán teorizadores como Jean Pouillon y Ramón Fernández al señalar los profundos lazos existentes entre la autobiografía y la novela,⁷ que, a su juicio, es la “autobiographie d’un être imaginaire, composée avec des éléments vivants empruntés à la nature et à l’expérience de l’auteur” (Pouillon, 1993: 60). Gusdorf señala al respecto que “toda autobiografía es una obra de arte, y, al mismo tiempo, una obra de edificación, no nos presenta al personaje visto desde fuera, en su comportamiento visible, sino la persona en su intimidad, no tal como fue o tal como es, sino como cree y quiere ser y haber sido” (AA.VV., 1991: 16).

Si, como piensa Weintraub, “[l]a autobiografía está inseparablemente unida a una concepción del yo. La forma en que el hombre concibe la naturaleza del yo determina, en gran medida, tanto la forma como el proceso de la escritura autobiográfica” (AA.VV., 1991: 16), y ese discurso, como manifiesta Sprinker siguiendo a Lacan, surge en el pensamiento del yo en relación con el discurso subjetivo con el otro —el inconsciente—, puesto que el yo “es la articulación de la intersubjetividad estructurada en y alrededor de los discursos disponibles en cualquier momento y tiempo”, la teoría nos permite afirmar que la escritura borgeana es autobiográfica, finalmente, que es autor de un único texto virtual en el que cada texto contiene, confronta y complementa otros textos a los que remite y con los que dialoga marcando la pertenencia a una serie que los incluye y los presenta como realidades diferentes.

⁷ La teoría literaria, en las últimas décadas, focaliza su indagación en torno al personaje y las voces narradoras, que se han convertido en objeto y sujeto de cuestionamientos que implican las nociones de identidad, esencia, verdad, representación, referencialidad, historia, poder y conocimiento. Esas cavilaciones en torno a la expresión de la subjetividad han ido unidas a un renovado interés por la narración de contenido autobiográfico que, en sus diversas manifestaciones, se aparta del modelo canónico para conformar un espacio híbrido de transición entre la novela y la autobiografía.

La escritura y la reflexión en torno a la propia existencia, que en la tradición literaria francesa se remonta a los *Ensayos* de Montaigne y los *Pensamientos* de Pascal, es singularmente retomada por Borges, y constituye el principal punto de contacto, a mi juicio, con la obra de Bianciotti. Escritores aparentemente antitéticos, que encuentran, en el fascinante espacio lúdico textual el modo de “crear autobiografía⁸ en cada obra por medio de formas diversas”⁹, de un modo directo o encubierto, para expresar su visión de la vida, al margen del “pacto autobiográfico”¹⁰ y de las consideraciones establecidas para esta especie narrativa, en lo referente a la identidad autor/narrador/protagonista.

Con memoria e imaginación, creando mundos y multiplicándose en diversos personajes (muy a lo Flaubert), ambos, por caminos diferentes, alcanzan la posibilidad de estructurarse y analizarse en busca de su identidad, de acercar una respuesta a la incógnita del ser y el sentido de la vida que el destino les ha trazado.

Bianciotti, nacido, por designio de la suerte, “en la inmensidad de la terrosa pampa sin salida [...], en la persistencia de la llanura que vuelve indiferentes los sitios” (Bianciotti, 1977: 31), enfrenta una encrucijada lingüístico-cultural-afectiva que obedece a vivencias íntimas y profundas, a carencias y singularidades. Lanzado tempranamente a la aventura de vivir, pone distancia física, temporal y verbal entre su mundo originario, gris, limitado y frustrante para la realización de sus deseos más íntimos, y la realidad presente forjada con deseo, dolor y renunciamentos, a partir de la adopción del francés como lengua íntima, la de sus sueños y afinidades, que desplaza a la lengua de la infancia, el español impuesto, y al piemontés vedado por su padre.¹¹

La silente sombra de Borges gravita en la obra bilingüe del académico francés y se hace presente en la idea de destino; en la futilidad de la identidad, la multiplicidad del yo y el sentimiento de ser otro y el mismo; en los espejos, las duplicaciones y las simetrías; en el vértigo que produce la vastedad de la llanura; en las inversiones y reversiones.¹²

Con sinceridad y recato, Bianciotti habla de sí mismo reiterando y reescribiendo (ampliando, condensando, aludiendo) escenas claves de su vida. Los fantasmas más

⁸La preocupación auto-bio-gráfica/auto-fictiva de la novela del siglo XX –de Proust a nuestro días, pasando por Malraux, Colette, Céline, Beauvoir, Yourcenar–, y los estudios teóricos dan cuenta de lo proteico del género.

⁹Véase el trabajo de James Olney “Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones del *bios*: la ontología de la autobiografía”, en AA.VV., 1991: 33.

¹⁰Véase Philippe Lejeune, “El pacto autobiográfico”, en AA.VV., 1991: 47-61.

¹¹En el plano simbólico, el dialecto se asocia al deseo y la prohibición, al edipo y la transgresión. Tras intentar afincarse en la tierra de sus mayores y recuperar su lengua –hasta había pensado en comprar una parcela en el cementerio local– Bianciotti renuncia a desandar el camino y vivir una vida ajena; desechará la lengua materna y la impuesta por el padre; indudablemente el piemontés, que tiene puntos de contacto con el francés, ha favorecido el deslizamiento a la nueva lengua.

¹²Bianciotti suele reescribir episodios claves en su vida o situaciones en las que seres reales ficcionalizados están presentados antitéticamente.

íntimos que pueblan su imaginario irrumpen en esa narrativa que él denomina autoficción y que es el espacio de una meditación que avanza para señalar la incidencia de un pasado que gravita en el presente como una carga ineludible. El autor-narrador no se contenta con hacer de su vida el material de la novela sino que desea analizarlo, estudiarlo, clarificarlo, para comprender su sentido y proyección en el presente. En el distanciamiento ficcional, al calar hondo en la experiencia intersubjetiva y profundizar en sus ilusiones y carencias, el yo narrador puede, en su confrontación con esos otros con quienes establece filiaciones electivas tan determinantes como las biológicas, ver caer las máscaras, conocer y reconocerse. Para alcanzar el sentido de la vida que se le escapa, el narrador se ocupa de lo irrelevante, de los silencios, de detalles ignorados, de objetos de poco valor o situaciones intrascendentes –fragmentos de una melodía, fotografías borrosas, diarios perdidos, recuerdos olvidados, gestos, objetos ausentes, todo aquello en lo que está presente la huella de un tiempo precario, cuya aparente insignificancia se revela rica en sentido, al igual que las torpezas del verbo, los lugares comunes presentes en las conversaciones, en síntesis, todo lo nimio e inatendido que dice mucho de la subjetividad oculta.

Su niñez llega a la memoria asociada a “la polvareda de la llanura [que] envuelve sus recuerdos más vívidos [y] la enconada presencia fluida de la pampa resume el paisaje de la infancia” (Bianciotti, 1977: 143), prisión de aire que le genera angustia y vértigo, en la que su mirada desolada busca horizontes y se desespera al no encontrar salida posible:

[...] se desplegaban por doquier las distancias, delante de mis ojos, junto a mí y, de ahora en adelante, había un igual abismo llano a mis espaldas. ¿Qué punto en el horizonte podía encerrar la promesa de una escapatoria? ¿Por dónde alcanzar el otro lado? Me encontraba en el centro mismo del otro lado que era cualquier parte, no había más allá: no se puede salir de lo que está abierto sin rumbo ni medida. [...] La llanura, tan real y sin embargo como invisible, habrá sido la experiencia capital de mi vida: se suma uno a la naturaleza, tan monótona que propende a lo sobrenatural [...]. El porvenir no despunta por parte alguna; tan solo existe un presente en el que todo reposa (Bianciotti, 1992a: 66).

La pampa, ese escenario infinito y descentrado como un aleph, en el que se siente arrojado, que impregna el alma y signa el destino de los hombres, es vivido con sentimientos negativos.

En *La busca del jardín*, libro con reminiscencias proustianas y “profundamente autobiográfico”, anticipo de sus autoficciones¹³ en francés, la memoria comienza a

¹³ En la autoficción, un yo lúcido, con mirada crítica, especula y se interroga haciendo de sí mismo un sujeto pensado como ser de ficción, recurso que le permite el cuestionamiento de la propia identidad, de la verdad del

extender sus rayos sobre el ayer que surge a partir de las palabras de esa “pequeña e íntima enciclopedia”, con las que los personajes, el niño y el hombre, van trazando un camino alumbrado por la inquietud, la añoranza y el dolor.

La primeras novelas de su trilogía autoficcional, *Ce que la nuit raconte au jour* y *Le pas si lent de l'amour*, son viajes hacia su interioridad, hacia un tiempo perdido y recuperado a través de la memoria, en las que “reinventa el pasado contándolo como realidad”.¹⁴ El protagonista, tras ser desterrado del jardín —espacio idílico y femenino de contención— se ve arrojado a la vastedad de un mundo incierto, carente de sentido de trascendencia, “tierra en donde todo el potrero de las cruces” (Bianciotti, 1977: 58). A partir de ese hecho surge el impulso de huir,¹⁵ la acuciante necesidad de alejarse de ese núcleo familiar que no comparte sus inquietudes y de un espacio vivenciado como prisión y amenaza, para correr en pos de un sueño, el de la imagen del ideal del yo, que no condice con la que esperan de él sus figuras parentales, y de un futuro incierto y fluctuante que presiente reservado para sí, en el que la vida y la muerte tendrán sentido. De allí en más, guiados por el instinto, sus pasos irán transitando el laberinto de la vida que se abre a un nuevo jardín, el de un destino intuido en la infancia.

El narrador de *Comme la trace de l'oiseau dans l'air*, que ha alcanzado el destino ensoñado en su adolescencia, busca captar la verdad inasible de sí mismo desgranando una serie de recuerdos que, proyectados en el cielo de su memoria, le ofrecen singulares imágenes de aquel que fue, en las que se entrelazan, complementan, confrontan y se oponen dinámicamente distintas representaciones de su yo, surgidas de la intersección de su mirada con las de los otros.

A partir del regreso “ansiado y temido”, que congrega a la familia en torno a él, el yo va descubriendo, en la mirada de los otros, una estima y una comprensión insospechadas. Esas figuras que le devuelven la imagen de un triunfador, le hablan, sin saberlo, de la alteridad que lo vincula consigo mismo, planteando el tema borgeano de la ilusión de la identidad del yo. El juego pronominal marca el desdoblamiento del yo en otro sí mismo, en sujeto y objeto de la mirada, en imágenes diferentes: “el ‘yo’ no dice nada de él, él solo es lo que es para los demás, una perpetua imitación de sí mismo”, y esa imagen del triunfador, de hombre seguro de sí que los otros tienen de él, no habla de sus carencias ni refleja el miedo que lo envuelve y lo anima en cada una de sus decisiones. Realidad e imaginación se funden para transmitir una idea acerca del hombre que se ha enfrentado a la aventura de

conocimiento de sí, y la confrontación de la imagen que tiene de sí mismo con aquella que le devuelve la mirada de los otros. Paralelamente, ese yo se plantea interrogantes en torno al lenguaje y su función como elemento constitutivo del yo en sujeto.

¹⁴ “La literatura argentina está llena de espejos”, en *La voz del interior*, 18/12/93.

¹⁵ “Par simple instinct de bête traquée et l'ambition de me confondre au plus vite avec l'idée que je nourrissais de moi-même.”

vivir, de amar, de ser libre, y al aprendizaje de la muerte en busca de su identidad, para reencontrarse, finalmente, en la imagen del niño que fue y aún lo acompaña:

Sin la obstinación de ese niño, que me encomendó la misión de seguir sus pasos [...], jamás me hubiera lanzado a la aventura [...]. Muchas veces intenté esquivarlo, apartarlo de mí, renegar de él. Pero sin él, no hubiera tenido un camino por el que alejarme. Él seguirá a mi lado cuando la muerte llegue [...], menos para acompañarme que para ordenarme que no pierda el dominio de mí mismo. Si le doy satisfacción, lo oiré murmurar: “Está bien así”.

En esa imagen del niño proyecta la imagen del *self*,¹⁶ ese sí mismo que, bajo múltiples apariencias, entraña la verdad profunda de ese “algo que no cambiará jamás, ese algo que podemos proyectar hacia el porvenir en tanto que el deseo arda”, y la clave de una vida que se desvanece como la gota de rocío en la hierba, como la espuma de los días, “como la huella del pájaro en el aire” (Bianciotti, 1999: 220).

Bianciotti es un argentino francófono marcado por el paisaje de la pampa, disconforme con la realidad de su país de origen y nostálgico a su pesar, pero también “un inmigrante de regreso” en el viejo mundo, un ciudadano francés que se expresa en una prosa impecable y fría —en apariencia tan impersonal y glacial como la de Yourcenar—, que encubre el fuego que despiertan sus recuerdos, un fuego que huele a pampa, a infinito, a vértigo. Indudablemente su estilo contenido y claro es francés, pero los matices y la connotación son destellos de la Cruz del Sur.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., 1991, *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Barcelona, Suplemento Revista *Anthropos*.
- ALBERCA, Manuel, 1999, “En las fronteras de la autobiografía”, en Manuela Ledesma Pedraz (comp.), *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, Jaén, Universidad de Jaén, pp. 241-257.
- BARDECHE, Maurice, 1997, “Répétition, récit, modernité”, *Poétique*, 111, pp. 259-287.
- BIANCIOTTI, Héctor, 1977, *La busca del jardín*, Barcelona, Tusquets.
- , 1992a, *Ce que la nuit raconte au jour*, París, Grasset.
- , 1992b, *Le pas si lent de l'amour*, París, Grasset.
- , 1999, *Comme la trace de l'oiseau dans l'air*, París, Grasset.
- BORGES, Jorge Luis, 1996, *Obras completas (OC I a IV)*, Buenos Aires, Emecé.
- , 1996, *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Seix Barral.
- , 1999, *Autobiografía*, Buenos Aires, El Ateneo.

¹⁶ Entendemos por tal la organización de las autoimágenes que dan lugar a una estructura fundamental.

- EAKIN, Paul John, 1985, *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self Invention*, Princeton, Princeton University Press.
- LEJEUNE, Philippe, 1971, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin.
- , 1975, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- , 1980, *Je est un autre*, Paris, Seuil.
- , 1998, *Pour l'autobiographie*, Paris, Seuil.
- POUILLON, Jean, 1993, *Temps et roman*, Paris, Gallimard.

Borges y Héctor Bianciotti

Cercanías y distancias de una amistad literaria

DIANA B. SALEM

Centro de Estudios de Narratología

¿Cómo pensar a Borges dentro de un sistema literario argentino que tenía como premisa fundamental considerar a Francia el eje de la cultura? ¿Cómo, si para diferenciarse había elegido y celebrado el ámbito anglosajón, pese a estar rodeado de escritores entusiastas admiradores del mundo francés? Es innegable que la incorporación de la obra de Borges en el imaginario francés más la profusión de teoría literaria elaborada a partir de sus textos, desde Genette hasta Foucault, afianzó el lugar universal que le estaba destinado. Un modo de aproximación podría hallarse, sin duda, en el contexto de sus trabajos sobre Flaubert, en quien encontraba una ética del quehacer literario;¹ otro elige al escritor argentino nacionalizado francés Héctor Bianciotti, quien le ha rendido homenajes en casi todos sus textos narrativos y periodísticos, fue su editor en Gallimard y escribió las más conmovedoras palabras sobre la muerte de Borges.

Cuando en 1982 se anunció a Borges que sus *Obras completas* se publicarían en La Pléiade, comentó con la malicia y la cortesía que le eran habituales: “Es mejor que el Premio Nobel, ¿no?” (Bianciotti, 2002: 44). Esta anécdota, tan conocida y maltratada por otra parte, como casi todos los dichos de (y atribuidos a) Borges, es referida por Héctor Bianciotti en su compilación de crónicas publicadas a lo largo de treinta años: *Une passion en toutes lettres*.

Aunque mucho se ha discrepado en cuanto al lugar que ocupa Borges en el canon literario —marginal en el centro, cosmopolita en los márgenes, tal como sugiere la hipótesis de Sarlo—, y al de Héctor Bianciotti, extraterritorial, este desplazamiento servirá para instaurar un encuentro productivo, asumido en Bianciotti como un legado. Steiner llama extraterritoriales a aquellos escritores desarraigados de su propia lengua y que se sienten como en su casa en distintos lugares, es decir,

¹ “Ces mots justes qui furent si chers à la famille Goncourt et à Flaubert...” (Borges, 2001: 119).

lenguas; si bien Borges ha escrito en el idioma vernáculo de la Argentina, Steiner lo considera uno de los nuevos “esperantistas” por tener un dominio absoluto de varias lenguas, pero también extraterritorial por ser el “más original de los escritores angloamericanos” (2000: 46).

Con referencia al canon literario argentino, resulta altamente “sospechoso” el *no lugar* que ocupa Bianciotti al formar parte de la pléyade de escritores que han abandonado su país de origen y que, en lugar de añorarlo repetidamente, eligieron desarrollar su vida en otros ámbitos más acordes con su sensibilidad. La distancia que se establece entre ambos autores es fundamental en este sentido. Se considera a Borges el punto de partida para pensar la literatura argentina, una especie de “patrón” que debe imitarse y que está en el imaginario por lo que hizo al textualizar su estética y por lo que no hizo durante la dictadura militar, por las posibilidades de continuidad que genera su obra, por las reescrituras a las que está expuesta, por la profusa teoría literaria elaborada a partir de su particular apuesta literaria, por el uso innovador de la lengua. Bianciotti, por el contrario, es rechazado por la crítica académica argentina, precisamente por su persistente idea de la existencia de una superioridad en las lenguas y las culturas centrales, que en su caso se presenta como fascinación hacia todo lo francés, a tal punto que lo poco que se ha escrito sobre su obra pone el acento en la actitud personal del autor, en lugar de considerar los textos. Si Borges enfatiza la pertenencia al Río de la Plata y es considerado un narrador urbano, Bianciotti proviene de una herencia de hombres nacidos de la inmigración que aspiraban a otras normativas culturales en las que el centro era, sin excepción, Europa. Proceder de inmigrantes italianos que cultivaban la tierra lo nutre de una memoria social que no quiere incorporar a su vida pero no puede eludir en sus relatos, puesto que toda su obra está fundada en la pampa “odiada” y la búsqueda de la enciclopedia personal representará un trabajo arduo que sólo puede lograr desde el centro mismo en el que busca instalarse y al que Borges había accedido, sin más, por derecho de nacimiento. Criollismo y europeísmo conforman una identidad que Borges elabora con una mirada argentina; la tradición de Bianciotti proviene exclusivamente de la cultura europea; nunca logra moverse con fluidez en un espacio que nombra de manera negativa como “cárcel sin límites”, ni desprenderse de esa estigmatización a la que lo ha sometido la errancia de sus padres, que logrará desandar.

Quizá no sea excesivo repetir que los lábiles vínculos que unieron al escritor con Argentina debían quebrarse por razones de índole doméstica, política y artística.² Los de índole doméstica se inician en la llanura cordobesa donde nace, en la inmensidad de una pampa odiada y maldecida porque es una atadura que no puede

²De este tema me he ocupado con mayor atención en mi libro *Variaciones sobre la nostalgia. Una lectura de Héctor Bianciotti* (Buenos Aires, Biblos, 2007).

romper, en un espacio que considera hostil, pero que le proporciona las primeras emociones de la lectura a través de una publicación que el padre recibía en la finca cada domingo y de la música que la abuela italiana incorpora en su vida, ambos placeres acrecentados unos años más tarde, en el seminario. Esos lugares de felicidad transitoria se ven turbados ante los sinsabores que experimenta el niño Bianciotti frente a un padre que considera despótico y a un destino que le estaba asignado como trabajador en el campo. Las razones políticas que esgrime el Bianciotti joven se relacionan con su elección sexual en un momento en que el país estaba gobernado por Perón y se perseguía con crueldad, según sus palabras, a quienes decidían optar por la diferencia,³ lugar común referido a la historia política argentina, según Alberto Giordano, en el que el peronismo es la encarnación de la barbarie (2006: 180). Son memorables las páginas de *Seules les larmes seront comptées* en donde el autor describe a Eva Perón arengando a los obreros de una fábrica, hecho autobiográfico que refiere a la época en que Bianciotti trabajaba en una fábrica de aviones. Las razones de índole artística, finalmente, pueden hallarse en la necesidad que siente de cambiar de lengua para otorgarle a su prosa la musicalidad y el refinamiento que desea para su escritura, porque una lengua es, ante todo, una manera de entender el mundo. Y la lengua de su país de origen le aporta una marginalidad que no está dispuesto a asumir, como si vislumbrara que le estaba asignado un destino coherente con determinadas jerarquías literarias universales que miraba con aprecio y sobre todo, distancia.

Para reconstruir brevemente el ambiente de los años cincuenta en Buenos Aires, momento en que Bianciotti decide viajar a Europa apoyado por Wilcock, Sara Gallardo y Silvina Ocampo, no puede eludirse la especial fascinación que existía ante un mundo cultural afrancesado, desde el peregrinaje emprendido por el colono de la pampa hasta la relectura del pensamiento sartreano. “Nacionalismo vs. europeísmo es la dicotomía que sostiene la serie con la que se estructura entonces nuestra historia cultural: Lugones vs. Larreta, realismo vs. vanguardias” (Sonderéguer, 1999: 451).⁴

Borges, el más anglófilo de los escritores argentinos, ya había sido traducido por Roger Caillois, quien, a su regreso a Francia, se convertirá en activo propagandista de escritores argentinos y sudamericanos, mediante la colección *La Croix du Sud*, en Gallimard (Gasquet, 2007: 149). Juan Rodolfo Wilcock, que integraba la generación poética del cuarenta y colaboró en la revista *Sur*, decidió marcharse a

³ En una entrevista que le realizó Michel Field dice que en esa época, que llama de la dictadura de Eva Perón, “todo el mundo era el policía de todos”. Con respecto a la homosexualidad declarada por Bianciotti, hace por primera vez una defensa en su último libro *Lettres à un ami prêtre*: “Me parece, bajo reserva de mi ignorancia, que en las páginas 100 a 107 –consagradas a la moral del cristiano–, la homosexualidad es eludida: ¿estará el homosexual condenado a ser un transgresor maldito, que no podrá transgredir con conciencia?” (2006: 118).

⁴ “Si Ingenieros, Lugones, Manuel Gálvez, Manuel Ugarte, Almafuerte, Alberto Ghirardo forman parte de una generación que creía en el país, Paul Groussac, Ricardo Güiraldes, Enrique Larreta son los representantes de una clase social sin patriotismo” (Sonderéguer, 1999: 451).

Italia para continuar su obra literaria en italiano, lo que lo convertiría en un perfecto desconocido en su país, debido a que la herencia cultural italiana fue menos fuerte que la francesa. Héctor Bianciotti inicia su carrera por entonces con poemas que publica esporádicamente y puede afirmarse a través de su producción literaria, que participa de los postulados estéticos que sustenta *Sur*, donde realizó colaboraciones eventuales.⁵ La presencia de Borges era en ese momento tan “impregnante” (Mayer: 84) que resultaba difícil que sus contemporáneos quedaran al margen del influjo de su prosa: Cortázar, Bioy Casares comparten objetivos literarios, aunque después hayan explorado otras formas de plantear sus preocupaciones estéticas. Para continuar con la figura de Cortázar, que busca el exilio en Francia pero no abandona el español, al marcar las líneas ideológicas en *Rayuela* París está “del lado de allá”, y Buenos Aires “del lado de acá”, Bianciotti en cambio, en *Sans la miséricorde du Christ*, pone en boca de su *alter ego* Adélaïde una formulación de su orientación literaria y vital: la llanura,⁶ es decir, la Argentina, está del lado de allá, y París, la cultura, del lado de acá, puesto que acá es el ámbito que elige el escritor para diferenciarse. Una oposición que tomo de la crítica Sanz Cabrerizo (1995) me parece importante para continuar con la obsesión que Bianciotti siente por la llanura, presente en todos sus textos: América es siempre horizontal, Francia es definida por la geometría de líneas que se entrecruzan y eso puede observarse en la presentación de los personajes que están casi siempre ubicados en relación a una perspectiva y son conscientes de esa ubicación.

Ya inmerso en el mundo artístico, que involucra el cine, el teatro y sus decorados primero en Italia, luego en España, la carrera literaria se inicia en Francia con tres novelas que escribe en español, de las cuales *Ritual*, traducida al francés como *Ce moment qui s'achève*, señala en forma sesgada el vínculo que Bianciotti entabla con Francia: un mundo, asociado a una casa en Niza, donde todo es perfecto, simétrico, ordenado. Esa armonía tiene similitudes con la arquitectura dieciochesca que representa para el escritor el sueño de lo absoluto.

El cambio de lengua, búsqueda que refiere como una revelación que se manifiesta durante la escritura del penúltimo cuento de *El amor no es amado*,⁷ “La barca en el Néckar”, y la consiguiente pérdida del español, puede vincularse con la afirmación borgeana de una tradición argentina inscripta en la cultura occidental. Borges reclama para los escritores argentinos la pertenencia a una tradición que abarque toda la cultura universal. Este cuento, que narra la historia de un desertor, tematiza el conflicto ante la pérdida de la identidad, las raíces, el lenguaje, y lo curioso es

⁵ Los intelectuales nucleados en torno a la revista *Sur* respondían a consignas políticas ligadas al liberalismo, al bilingüismo, y eran “herederos” de Güiraldes (ver Sondéreguer, 1999: 451).

⁶ “Sí, nació allá. No conozco bien mi país. Me marché cuando era joven. Todo lo que recuerdo sólo me parece un largo camino para desprenderme de él. Para huir. Me ha llevado mucho tiempo, es difícil salir cuando no hay encierro. La llanura, ¿sabe usted cómo es la llanura ‘allá?’”(1987: 35).

⁷ Otro cuento, redactado en español, lleva el título en francés “Bonsoir les choses d’ici-bas”.

que el personaje es un ser también descentrado, alguien que no encuentra su lugar oscilando entre Tubinga, París y una pequeña granja perdida quién sabe dónde. El desertor es una síntesis entre Friedrich Hölderlin, llamado el poeta, un soldado alemán, Cristo crucificado y un portero de París en estado de locura que escucha música de Brahms, para mutarse en “el Infinito”.⁸ La disolución del personaje podría mostrar los conflictos a los que estaba expuesto Bianciotti en el momento de escribir en francés mientras el español se convierte en “una nebulosa oscura”. También ese artificio presente en casi todas las entrevistas: “Yo soy fatalmente argentino”, que Bianciotti señala con frecuencia, proviene de representaciones verbales tomadas de textos canónicos como “El escritor argentino y la tradición”, donde Borges señala que, “o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara” (OC: 274).

¿Cómo problematiza la literatura de Bianciotti su pertenencia a una “localidad” argentina o francesa? Para dar cuenta de los procesos que se ponen en juego en su escritura sería necesario considerar temas espinosos, si se quiere, como la identidad, y las consiguientes formas de representación de la misma, en las que Bianciotti se ha expresado “literariamente”, tal como dijimos antes. Si la imagen de Argentina (Córdoba) está presente en todos sus textos con la violencia de la tierra, Francia (París) es el espacio literario, el lugar donde es posible posicionarse estilísticamente, a través de una lengua estimulante que impone las formas (el francés) a la vez que es intimista. “No escribo para decir algo que sé, sino para contentar una exigencia rítmica cuyo contenido ignoro, y es ulterior, siempre; y en todo caso, escribo para llegar a saber algo” (Fossey, 1981: 75). Para Kristeva, dejar los orígenes, es decir la lengua materna, es una necesidad o una elección que lleva irremediablemente a la otra lengua, la de los anfitriones: “La nueva lengua, objeto de un amor lúcido y, sin embargo, pasional, es el pretexto para su renacimiento: nueva identidad, nueva esperanza” (1999: 56).

Desde el primer texto en el que comienza a esbozarse el discurso autobiográfico, *La busca del jardín*, aparece la imagen de Borges como un modelo que se instaura y que luego ampliará con alusiones, epígrafes, citas culturales, estructuras geométricas, relaciones analógicas, perspectivas, comentarios acerca de escritores que el maestro frecuentaba con asiduidad: Jacob Boehme, Kipling, que se manifiestan como homenajes. En lugar de decir que Borges ha influido en Bianciotti a partir de determinados temas, muletilla repetida hasta el hartazgo, podría decirse que en sus textos hay una relectura de Borges: el barrio de inmigrantes donde el autor vive en París, la pampa triguera como vivencia fundamental, el jardín dominado por la simetría, en el recuerdo de la infancia y en el cementerio parisino, son experiencias intercambiables que entrecruzan diálogos.

⁸“En ese sueño soy —pero el verbo es demasiado íntimo—, soy vasto, me ensancho, coincido con el espacio sin límites, me ahogo como en un túnel que se estrecha, me doy vueltas, me retuerzo sin posibilidad de hacerlo, infinitamente, en la infinitud de las noches que se asfixian sin término, y soy el Infinito” (Bianciotti, 1983: 218).

Si hay un texto de Bianciotti eminentemente borgeano, este debe ser, sin duda, *El amor no es amado*, donde evoca otros textos de la literatura universal y los somete a variaciones o diversas versiones posibles elaborando lo que se convertirá en una marca de estilo: agotar a través de las repeticiones algunas anécdotas permanentes en sus textos y trabajar en distintos registros (artículos, ensayos, ficciones) determinados temas o autores que lo impresionan. Como se sabe, Borges no creía en los méritos de la originalidad, que consideraba un mito vanidoso y empobrecedor (Bianciotti, 2002: 56) sino en las tradiciones literarias, y a ellas apela Bianciotti al escribir sobre Valery Larbaud uno de sus cuentos más logrados: “Bonsoir les choses d’ici-bas”, una especie de biografía ficcionalizada de Larbaud en donde se mezcla con su personaje Barnabooth, de quien Bianciotti señala, como en un juego que estimula el equívoco, que no debe confundirse con el autor, o al convertir a Kipling en personaje de otro cuento: “Bagheera”, con un epígrafe de Borges tomado de *Discusión*, donde utiliza la misma estrategia de convertir la obra del autor en tema del relato.

La elección de otra forma de expresión autobiográfica diferente a la canónica tiene su correlato en un sujeto autoficcional, descentrado y probablemente en permanente construcción, tal como se presenta en la narrativa estrictamente autobiográfica de Bianciotti: la trilogía que él mismo denomina *autoficciones*, pero que encontramos también en todos los otros textos escritos en francés y en *La busca del jardín* y los cuentos de *El amor no es amado* que, aun cuando originariamente proceden del español, intentan ordenar la vida en una tercera persona algo distante pero con la intención de atribuir a la realidad complejas simetrías. En su recopilación de artículos periodísticos *Une passion en toutes lettres*, escribe en el “Avant-propos” que en esas crónicas publicadas durante treinta años, que reúnen a diversos escritores, hay algo suyo, muy íntimo, que se hilvana en sus propios textos y los enriquece. Bianciotti aspira a ser heredero de esa fatalidad autobiográfica ligada a la literatura que entrega a la tradición o al lenguaje “ciertas páginas válidas” como dice el célebre “Borges y yo”.

Como la buella del pájaro en el aire es el primer texto de ficción en el que aparece el nombre de Borges. Ya había hablado de él como “el Ciego” en *La busca del jardín*, itinerario biográfico y estético donde sintetiza algunos de los cuentos borgeanos y donde lo describe sin necesidad de nombrarlo. El encuentro textual con la obra de Borges, planteado como homenaje, como reescritura, con sus temas reiterativos, le permite insertarse en una tradición que no es expulsiva sino integradora:

Ausente en su presencia, y sin embargo condenado a su monótono yo: solo, real, él, único; borrosas imágenes del mundo deben de componer su poblado reposo. La suma de todo lo aprendido y olvidado y recreado ya no está en él, sino en las precisas páginas que ha escrito [...]. Tal vez, como el Ciego, [el

muchacho] se ha soñado y ha soñado a los otros, tal vez se sueña y los sueña. [...] ¿Qué otro recurso para volver posible lo que existe, para volver visible lo que ve? (1996: 97).

Sobre la muerte de Borges, de la que fue testigo, escribe que si lo había impresionado siempre su sapiencia, al verlo en el hospital lo conmovió por su sencillez y beatitud, “por esa lección que parecía venir de los antiguos, del fondo de los siglos”. La misma aceptación de la vida que recordaba en su madre, quien había profesado una “humilde atención al instante”: “De cuando en cuando, Sócrates, glorioso u oscuro, vuelve a morir sobre la Tierra” (2001: 210). “Yo pensaba como él, aceptaba que nadie escapa a las leyes y a las pautas que rigen este mundo, que nuestro destino es luchar como si el mundo fuese un proyecto y nosotros sus obreros” (2001: 205).

En su última novela *La nostalgie de la maison de Dieu*, Bianciotti despoja completamente su estilo para ir a lo esencial, según una idea que toma de Borges: tres escenas, tres pasajes que condensan un texto y que permitan la reminiscencia en el tiempo.

Héctor Bianciotti ha elaborado gran parte de su proyecto literario en Francia, y en francés, con la consiguiente pérdida de su lengua materna. No sabemos si realmente puede considerársele heredero de Borges, junto a Saer; esos son enigmas que se resolverán en el tiempo. Sólo puede precisarse algo que se desprende de sus textos: una amistad, una cercanía que se observa en la realidad textual, donde Borges aparece como la ley, como la posibilidad infinita de reescritura, como la tradición de donde asirse.

BIBLIOGRAFÍA

- BIANCIOTTI, Héctor, 1973, *Ritual*, Barcelona, Tusquets.
 —, 1982, *El amor no es amado*, Barcelona, Tusquets.
 —, 1987, *Sin la misericordia de Cristo*, Barcelona, Tusquets.
 —, 1988, *Seules les larmes seront comptées*, París, Gallimard.
 —, 1996, *La busca del jardín*, Barcelona, Tusquets.
 —, 2001, *Como la buella del pájaro en el aire*, Barcelona, Tusquets.
 —, 2002, *Une passion en toutes lettres*, París, Gallimard.
 —, 2003, *La nostalgie de la maison de Dieu*, París, Gallimard.
 —, 2006, *Lettres à un ami prêtre*, París, Gallimard.
 BORGES, Jorge Luis, 1974, *Obras completas (OC)*, Buenos Aires, Emecé.
 —, 2001, *Textos recobrados. 1931-1955*, Buenos Aires, Emecé.

- FOSSEY, Jean Michel, 1973, "Héctor Bianciotti", *Galaxia latinoamericana (siete años de entrevistas)*, Las Palmas: inventarios provisionales.
- GASQUET, Axel, 2007, *Los escritores argentinos de París*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- GIORDANO, Alberto, 2006, "Héctor Bianciotti: la autobiografía del escritor público", en *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*, Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 115-139.
- KRISTEVA, Julia, 1999, *El porvenir de la revuelta*, México, Fondo de Cultura Económica.
- SALEM, Diana B., 2007, *Variaciones sobre la nostalgia. Una lectura de Héctor Bianciotti*, Buenos Aires, Biblos.
- SANZ CABRERIZO, Amelia, 1995, "La France, espace intermédiaire dans l'œuvre d'Héctor Bianciotti". En línea : <http://revistas.ucm.es/fil/11399368/articulos/THEL9595330161A.PDF>
- SONDÉREGUER, María, 1999, "Avatares del nacionalismo", en Susana Cella (ed.), *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*, Buenos Aires, Emecé, pp. 447-464.
- STEINER, George, 2000, *Extraterritorial. Ensayos sobre la literatura y la revolución del lenguaje*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Paradigma de los temas borgeanos

La despedida de Paul Bénichou

ZORAIDA GONZÁLEZ ARRILI

Centro de Estudios de Narratología

En 1970, los lectores se sorprendieron con el libro *El informe de Brodie*, cuyos textos diferían aparentemente de la cuentística trabajada por Borges en los últimos tiempos. El propio autor señalaba el cambio:

He intentado, decía, no sé con qué fortuna, la redacción de cuentos directos. No me atrevo a afirmar que son sencillos; no hay en la tierra una sola página, una sola palabra, que lo sea, ya que todas postulan el universo, cuyo más notorio atributo es la complejidad: sólo quiero aclarar que no soy, ni he sido jamás, lo que antes se llamaba un fabulista o un predicador de parábolas y ahora un escritor comprometido. No aspiro a ser Esopo. Mis cuentos, como los de *Las Mil y una Noches*, quieren distraer o conmover o persuadir (OC II: 399).

Las narraciones del texto cumplían ese propósito y verificaban la escritura de un narrador conocedor de su oficio y constructor de una visión del mundo “cuyo más notorio atributo es la complejidad”. Menos de un año después, en 1971, publica Borges en cuidadosa edición un nuevo libro, que reafirma la unicidad ya mencionada, si bien la acentuaba hasta convertirse en paradigma de su narrativa. El libro, de escasa tirada y poca difusión, lo llamó *El Congreso* (Borges 1971); llevaba el título de un cuento que integraba el volumen. Editado en castellano en Buenos Aires por El Archibrazo, bajo la supervisión de Juan Andralis y Norman Thomas Di Giovanni, y aunque valiosa la edición, quedaría superada tres años después por la edición que Franco María Ricci publica en Milán, bajo el título *Il Congresso del Mondo*, volumen de 141 páginas, ilustrado con miniaturas en colores y que incluye una entrevista, una cronología y un índice bibliográfico realizados por María Esther Vázquez. Tuvo críticas contrarias; destaco la de Néstor Ibarra, quien consideró “que

era un relato vano y superfluo”. Borges, en cambio, siguió pensando que la descripción de cierta experiencia mística que allí se da es muy positiva, por lo mismo que elude los abismos del mundo kafkiano, y pretende elevarse. Nunca volvió a editarse este libro, y el cuento apareció años más tarde en *El Libro de arena*, de 1975.

El título, como elemento de recepción y de circulación, identifica a la obra, designa en forma ambigua su contenido. Genette dice que es una “suerte de bandera hacia lo que uno se dirige, la meta que tenemos que alcanzar es explicar el título” (2001: 61), pero Borges da al cuento que nos ocupa cierta ambigüedad en su comienzo: “Inmediatamente entendí que no se refería al vanidoso edificio con una cúpula, que está en el fondo de una avenida poblada de españoles, sino a algo más secreto y más importante” (OC III: 20). De esta manera deja al lector inquieto por comprender este “acto de bautismo” que es el título hasta el final.

La comunicación que producen los prefacios es insegura porque el autor anticipa en ellos ideas que el lector no conoce aún. Por eso Borges prefiere en *El Libro de arena* un posfacio o epílogo: “Prologar cuentos no leídos aún es tarea casi imposible, ya que exige el análisis de tramas que no conviene anticipar. Prefiero por consiguiente un epílogo” (OC III: 72). Según Genette (2001: 202), este “motivo suplementario propio del género” que invoca Borges acerca su epílogo al que redacta Severo Sarduy en *Escrito danzante*. Más adelante, cuando Borges se refiere a “El Congreso”, escribe:

El Congreso es quizá la más ambiciosa de las fábulas de este libro, su tema es una empresa tan vasta que se confunde al fin con el cosmos y con la suma de los días. El opaco principio quiere imitar al de las ficciones de Kafka; el fin quiere elevarse, sin duda en vano, a los éxtasis de Chesterton o de John Bunyan. No he merecido nunca semejante revelación, pero he procurado soñarla. En su decurso he entretreído, según mi hábito, rasgos autobiográficos (OC III: 72).

Y en el último párrafo del epílogo vuelve a referirse a lo soñado, al decir: “Espero que las notas apresuradas que acabo de dictar no agoten este libro y que sus sueños sigan ramificándose en la hospitalaria imaginación de quienes ahora lo cierran” (OC III: 72). La construcción de este cuento acompañó durante largos años a Borges.

Borges mantiene relaciones con los referentes reales, sobre todo en este cuento, con una actitud que produce un régimen de verosimilitud irónica que borra toda voz autoritaria. Al mismo tiempo, suscita la ilusión de un mensaje que se escapa y promueve hacia otra interpretación.

El epígrafe, lógicamente al comienzo del texto y a su derecha, es de Diderot. En los textos de Borges los epígrafes no sólo alejan por el aura de intelectualidad

que los prestigia, sino por la sensación de inquietud que producen: sabe el lector que no son meramente decorativos y que surgen de fuentes inesperadas que provocan una misteriosa dialéctica. Inseguro ante la erudición borgeana, el lector siente la misma turbación que produce el título. Está en francés y dice: “Ils s’acheminèrent vers un château immense, au frontispice duquel on lisait: ‘Je n’appartiens à personne et j’appartiens à tout le monde. Vous y étiez avant que d’y entrer et vous y serez encore quand vous en sortirez’”.¹

El cuento, que no responde a una poética idéntica a los anteriores que forman el libro *El Informe de Brodie*, señala antiguas preferencias y toca la casi totalidad de los temas de toda su obra narrativa y hasta diría poética.

En una conferencia pronunciada en el Colegio Libre de Estudios Superiores de la ciudad de Rosario, el 18 de junio de 1950, Borges habla de temas y de procedimientos, como así también en “El arte narrativo y la magia”. Llama *tema*, con un amplio sentido, a la inmortalidad, la omnipotencia, el doble; llama *procedimientos* a la contaminación de la realidad con el ensueño, a la causalidad, a las transformaciones. Tanto los temas como los procedimientos manifiestan las mismas obsesiones; también lo hace la figura de autor que construye en sus textos y entrevistas: desde el hombre perdido en el laberinto de un tiempo hecho de cambios que son repeticiones, hasta el hombre que se desvanece sin facciones al contemplarse en el espejo de la eternidad. Las contradicciones que habitan en todas sus especulaciones intelectuales reaparecen constantemente en forma vital, instintiva, bañadas de escepticismo y de tolerancia.

El cuento *El Congreso* comienza con un narrador que se autodefine con las siguientes palabras:

Mi nombre es Alejandro Ferri. En cualquier momento habré cumplido setenta y tantos años; sigo dictando clases de inglés a pocos alumnos. Por indecisión o por negligencia o por otras razones no me casé, y ahora estoy solo. No me duele la soledad; bastante esfuerzo es tolerarse a uno mismo y a sus manías. Noto que estoy envejeciendo; un síntoma inequívoco es el hecho de que no me interesan o sorprenden las novedades, acaso porque advierto que nada esencialmente nuevo hay en ellas y que no pasan de ser tímidas variaciones. Cuando era joven, me atraían los atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora, las mañanas del centro y la serenidad. Ya no juego a ser Hamlet. Me he afiliado al partido conservador y a un club de ajedrez, que suelo frecuentar como espectador, a veces distraído. (OC III: 20)

¹ Mi traducción es: “Ellos se dirigieron hacia un castillo inmenso, en el frontispicio se leía: ‘No pertenezco a nadie y pertenezco a todo el mundo. Usted ya estaba antes de entrar ahí y usted seguirá aquí cuando salga.’”

A continuación, con un giro curioso, el narrador construye un personaje cuyas características se asemejan a las del autor real: “El nuevo director de la biblioteca, me dicen, es un literato que se ha consagrado al estudio de las lenguas antiguas, como si las actuales no fueran suficientemente rudimentarias, y a la exaltación demagógica de un imaginario Buenos Aires de cuchilleros” (OC III: 20). Esta descripción, así como otras señales en el texto, arrastran ecos autobiográficos que el autor confirma en el epílogo: “es a la vez el más autobiográfico (el que prodiga más los recuerdos) y el más fantástico” (OC III: 72). No sólo revive un desdoblamiento apreciado por el autor que repetirá a lo largo de todo el texto; recordamos cómo insiste en lo mismo en “Borges y yo”, en *El Hacedor*: “Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas” (OC II: 186).

La mayoría de los personajes de este cuento son subalternos, oscuros que siguen sin cuestionamientos a Don Alejandro, que sabe despertar comportamientos de subordinación en los demás, “que habla muy poco” y que, como no pudo ser diputado del Congreso uruguayo, resolvió “fundar otro Congreso” (OC III: 23). El proyecto, una vez más, surge de un texto literario: “recordó haber leído en una de las volcánicas páginas de Carlyle el destino de aquel Anacharsis Cloots, devoto de la diosa Razón, que a la cabeza de treinta y seis extranjeros habló como “orador del género humano” ante una asamblea en París. Movido por su ejemplo, don Alejandro concibió el propósito de organizar un Congreso del Mundo que representaría todos los hombres de todas las naciones” (OC III: 23).

Los demás son criaturas insignificantes, como el narrador Alejandro Ferri; “modesto hombre gris”, que narra la historia de la construcción del Congreso; Twirl, “cuya inteligencia era lúcida”; José Fernández Irala, poeta inmerecidamente olvidado; Beatriz “de rasgos puros y de una cabellera bermeja que pudo haberme recordado y nunca lo hizo la del oblicuo Twirl”; Cruz, que era profesor de latín; Nora Erfjord, “que profesaba por don Alejandro ese amor que las mujeres jóvenes suelen profesar por los hombres viejos”; Fermín Eguren, que dilapidaba el dinero en Europa. Todos estos personajes, de día y de noche, soportan destinos ajenos con la obligación de ser para siempre fieles o traidores a la causa.

Alejandro Ferri es un narrador proteico, que por momentos asume el estilo habitual de los ensayos, y por momentos sigue los procedimientos de ficcionalización que reúnen elementos eruditos reales con elementos ficticios y tradiciones cultas, con el duro vigor de los cuchilleros:

Nierenstein, que trabajaba en una librería, fue consiguiéndonos los atlas de Justus Perthes y diversas y extensas enciclopedias, desde la *Historia Naturalis* de Plinio y el *Speculum*, de Beauvais hasta los gratos laberintos (releo estas palabras con la voz de Fernández Irala) de los ilustres enciclopedistas franceses, de la *Britannica*, de Pierre Larousse, de Brockhaus, de Larsen y Montaner y Simón (OC III: 25).

Recuerdo el brillo del acero en la oscuridad del zaguán. Eguren se echó atrás aterrado. Yo no las tenía todas conmigo, pero mi odio pudo más que mi susto. Me llevé la mano a la sisa, como para sacar un arma, y dije con voz firme: “Esto lo vamos a arreglar en la calle” (OC III: 27).

Una voz, la más íntima y delicada de Borges, entra en el narrador cuando habla de la relación con la mujer:

Beatriz era alta, esbelta, de rasgos puros [...] Pocas tardes tardamos en ser amantes; le pedí que se casara conmigo, pero Beatriz Frost, como Nora Erfjord, era devota de la fe predicada por Ibsen y no quería atarse a nadie. De su boca nació la palabra que yo no me atrevía a decir. Oh noches, oh compartida y tibia tiniebla, oh el amor que fluye en la sombra como un río secreto, oh aquel momento de la dicha en que cada uno es los dos, oh la inocencia y el candor de la dicha, oh la unión en la que nos perdíamos para perdernos luego en el sueño, oh las primeras claridades del día y yo contemplándola (OC III: 29).

Pero también el amor está enlazado con el proyecto del Congreso. En la línea argumental del relato, el viejo narrador cuenta una historia de su juventud. Invitado por un amigo, asiste a las reuniones de una organización cuyo presidente, un estanciero de la banda oriental, quiere organizar un Congreso que represente a todos los hombres del mundo. El motivo del laberinto es sustituido aquí por un fantasmal Congreso que intenta ordenar el universo según los principios de la razón y la inteligencia. El intento resulta vano; clasificar el mundo implica comprenderlo, algo fuera del alcance humano.

Los cuantiosos problemas que provoca semejante empresa comienzan desde la misma organización de la biblioteca del Congreso, que debe ser formada con obras de consulta básica y con las clásicas de todas las naciones, incluyendo cualquier impreso porque “todo es testimonio” (OC III: 32). El acopio de libros para la biblioteca imaginada y la búsqueda de un idioma oficial llevan al narrador Ferri a Londres:

Arribé a Londres a principios de enero del novecientos dos: recuerdo la caricia de la nieve que yo nunca había visto y que agradecí [...]. Me hospedé en una módica pensión a espaldas del Museo Británico, a cuya biblioteca concurría de mañana y de tarde en busca de un idioma que fuera digno del Congreso del Mundo. No descuidé las lenguas universales, me asomé al esperanto —que el *Lunario Sentimental* califica de “equitativo, simple y econó-

mico”— y al volapük,² que quiere explorar todas las posibilidades lingüísticas declinando los verbos y conjugando los sustantivos. Consideré los argumentos en pro y en contra de resucitar el latín, cuya nostalgia no ha cesado de perdurar al cabo de los siglos. Me demoré asimismo, en el examen del idioma analítico de John Wilkins, donde la definición de cada palabra está en las letras que la forman. Fue bajo la alta cúpula de la sala que conocí a Beatriz (*OC III*: 28).

Pero tantas posibilidades de elección lo llevan a reconocer que “era como estar en el centro de un círculo creciente que se agranda sin fin, alejándose” (*OC III*: 30). Don Alejandro Glencoe, que concibió la entidad y la presidió, comprende al fin la imposibilidad de concretarla. Dice:

Cuatro años he tardado en comprender lo que les digo ahora. La empresa que hemos acometido es tan vasta que abarca —ahora lo sé— el mundo entero. No es unos cuantos charlatanes que aturden en los galpones de una estancia perdida. El Congreso del Mundo comenzó con el primer instante del mundo y proseguirá cuando seamos polvo. No hay un lugar en que no esté. El Congreso es los libros que hemos quemado. El Congreso es los caledonios que derrotaron a las legiones de los Césares. El Congreso es Job en el muladar y Cristo en la cruz (*OC III*: 31).

Y la voz de Don Alejandro, que ha vendido todas sus tierras y ha quedado en la ruina, lo confirma con esta clarividencia: “Importa haber sentido que nuestro plan, del cual más de una vez nos burlamos, existía realmente y secretamente y era el universo y nosotros” (*OC III*: 32). Para cerrar esta escena de despedida Don Alejandro, “ebrio de victoria”, toma con su grupo un coche abierto para recorrer la ciudad, “porque el Congreso ya no nos precisa, pero esta última noche saldremos todos a mirar el Congreso” (*OC III*: 31), porque “las palabras son símbolos que postulan una memoria compartida” (*OC III*: 32).

Así, esta narración ejemplar sostiene que el Congreso del Mundo es todos y cada uno de los hombres que han existido, existen y existirán, con sus acciones y con sus limitadas vidas. Cada acto, cada vida, cada existencia equivalen a la historia, al universo, a la eternidad, pero sólo tienen sentido en conjunto. Esta postura le ha valido a Borges ser considerado como un reaccionario; para examinarla a fondo sería preciso hacer un análisis de las estructuras profundas del universo narrativo borgeano. Lo ha intentado Pierre Macherey (1966), al considerar que la más fuerte

² Lengua artificial creada por el sacerdote alemán Johann Martin Schleyer en 1879. Su objetivo era permitir una más fácil comunicación.

preocupación de Borges es la problemática que presenta el cuento planteado de manera ficcional, y que la idea obsesiva que da forma a la imagen del libro es la necesidad de la multiplicación, realizada sobre todo en la biblioteca, donde cada libro está en su lugar exacto y es a la vez elemento de una serie. Se entiende que el cuento o libro no existe bajo la forma propia que se le conoce, sino porque se relaciona implícitamente con el conjunto de todos los cuentos o libros posibles, es decir, tiene su lugar en el universo de libros o cuentos porque es un elemento del conjunto, y de allí nacen las paradojas, como que el cuento tiene un sentido pero no aquel que se cree. Y antes que escribir, Borges prepara un relato que no es sólo el que él podría escribir, sino aquel que otros podrían escribir; sostiene Macherey que la postura de Borges es que, en lugar de un libro total que agrupe todas las combinaciones, sería posible escribir uno siempre insuficiente que mostrara la importancia de lo que se ha perdido. Esta mirada de Macherey ilumina de otra forma el proyecto de Borges, quien sostiene:

Nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores –a muy pocos– la adivinación de una realidad atroz o banal (OC I: 431).

Macherey concluye:

Los artificios de Borges no tienden a ninguna otra cosa que, finalmente, a constituir la posibilidad de un cuento semejante. Esta iniciativa puede ser tenida a la vez por un logro y por un fracaso, en la medida en que a través de las insuficiencias de un cuento Borges llega a mostrarnos que no hemos perdido nada (1966: 284).

La idea central de “El Congreso” no es nueva en la narrativa borgeana. La encontramos en *Elogio de la sombra* (1969). En el cuento “El etnógrafo”, el narrador dice: “Cuenta con un solo protagonista, salvo que en toda historia los protagonistas son miles. Visibles e invisibles, vivos y muertos” (OC II: 367). Esto cobra connotaciones especiales que le otorga el peculiar narrador que ya he comentado. “Yo que tantos hombres he sido”, apoya la teoría de ser una creación de sí mismo y a la vez una múltiple creación cuya identidad, como en sus cuentos, se determina por la ausencia de todos los Borges que Borges pudo haber sido según el análisis de Macherey.

Este intento marca la apoteosis y el fracaso de la literatura. Borges sembró sus textos de una aspiración, llegar a lo absoluto no por vía de la experiencia racional,

sino por la captación de la unidad esencial de lo existente, que resulta reveladora. Por eso lo sedujeron todas aquellas nociones tradicionales de la cultura occidental, lejos del positivismo que las relegaba por arcaicas e incognoscibles. La originalidad de Borges no residió en acumularlas, sino en incluirlas en lo ficcional y convertirlas en temas de la literatura fantástica. Las definiciones de la literatura fantástica casi siempre vinculan a esta con el esoterismo, por eso el lector de los textos borgeanos queda perplejo ante lo inexplicable mezclado con una realidad. Esta realidad fragmentada y los valores históricos y culturales que la sustentan se confunden en la ficción, y los procedimientos lingüísticos del autor y sus símbolos e imágenes logran la totalidad de lo ilusorio.

En una entrevista de 1967 Borges confiesa que sus textos no han sido producto de una actividad lúdica sino más bien el fruto de sus problemas interiores. Lo dice así:

Porque los he vivido muy profundamente. Los he vivido tan profundamente que los he contado empleando extraños símbolos para que la gente no descubriera que todos eran más o menos autobiográficos. Los cuentos eran sobre mí mismo, mis experiencias personales (Christ, 1967: 155).

Rosemary Jackson (1986) califica a la literatura fantástica de subversiva; Borges lo logra desde dentro de su contexto, al pasar de una ficción a una metaficción, desarmando el artificio que sustenta toda creación artística y que encubre su vivir. Hemos aprendido que en la poesía y la narrativa de Borges no hay fronteras entre la ilusión y la realidad, entre los espejos paralelos y las imágenes reiteradas indefinidamente que ven nuestros ojos.

Como un homenaje a nuestro escritor recordaré la última vez que estuvo Borges en la jubilosa París. Sabido es que no pudo despedirse de ella mirando el Sena, ni de los erguidos plátanos que están ante la casa de los Bénichou, en la rue Notre-Dame-des-Champs, frente a los jardines de Luxemburgo; pero sí pudo llevarse en sus oídos y en su emocionada sangre la voz de Paul y Gina Bénichou, que en esa cálida casa le cantaron a dos voces romances viejos castellanos.

Este judío argelino, filólogo, estudioso del Romancero español (1968a) y del Romancero judeo español (1968b), fue uno de los primeros traductores al francés de Borges, y junto con Sophie Bénichou tradujo *Otras Inquisiciones* como *Enquêtes*, en 1958. Nació en Argelia el 19 de septiembre de 1908 y murió en París el 14 de mayo de 2001. Gran historiador y crítico de la literatura francesa del siglo XX, fue víctima en su patria de la muerte ambulante que en nuestro tiempo producen las modas culturales. La reedición de sus libros más célebres posibilita hoy el rescate de una obra monumental.

El régimen de Vichy lo privó de su nacionalidad y lo condenó al destierro. Tras la liberación, recobradas sus cátedras, prefirió emigrar a Buenos Aires, donde trabó amistad con Borges y la revista *Sur*. Después de Buenos Aires siguieron Harvard y Cambridge; su exilio americano coincidió con otro destierro, el de la guerra de las escuelas literarias.

Borges fue el único escritor no francés al que Bénichou dedicó tres notables ensayos: escribió sobre *Ficciones*, *El Aleph* y *Otras Inquisiciones*. Muy temprano conoció la persona y la obra de Borges, en 1945, en Buenos Aires, donde había llegado para dar clases en el Instituto Francés. Trabajó en la revista *Sur* como traductor junto a su compatriota Roger Caillois. En su elección como crítico e historiador literario trabajó la obra del argentino, según su propia confesión, con celebrada intriga. Para Borges, sostiene Bénichou,

[...] todo lector es a su vez traductor, incluso con los libros de ayer; la relación del autor y el público está siempre sujeta a un malentendido y el debate literario envuelve necesariamente alguna engañifa. De allí proviene, en el límite, la concepción absurda o heroica, de una crítica literaria creando libremente a los autores a partir de los textos en lugar de explicar los textos según los autores preexistentes. En el país imaginario de Tlón la crítica suele inventar autores. Elige dos obras disímiles, el *Tao Te King* y *Las Mil y una Noches*, las atribuye a un mismo escritor y luego determina la probidad, la psicología de ese interesante *homme de lettres* (1996: 235).

Bénichou encontró en Borges una moral, o si se prefiere una prevención: “la crítica no puede ni debe cerrar los ojos para ver claro”. Tal vez esas voces francesas le cantaron con blandura a Borges, frente a los jardines de Luxemburgo, como real o ficticia despedida, alguno de los romances que había compilado:

Ya viene la blanca niña,
Ya viene la niña blanca
Al pie de la fuente fría
Que por el oro manaba,
La tan fresca mañanica,
Mañanica la tan clara;
¡ay, venga la luz del día!
¡ay, venga la luz del alba!

BIBLIOGRAFÍA

- BÉNICHOU, Paul, 1968a, *Creación poética en el romancero tradicional*, Madrid, Gredos.
- , 1968b, *Romancero Judeo español de Marruecos*, Madrid, Castalia.
- , 1996, *Variétés critiques. De Corneille à Borges*, París, José Corti.
- BORGES, Jorge Luis, 1971, *El Congreso*, Buenos Aires, El Archibrazo.
- , 1996, *Obras completas (OC I a IV)*, Barcelona, Emecé.
- CHRIST, Ronald, 1967, “Jorge Luis Borges: An Interview”, *Paris Review*, XL.
- FUMAROLI, Marc (ed.), 1982, *Le statut de la littérature: mélanges offerts à Paul Bénichou*, Ginebra, Droz.
- GENETTE, Gérard, 2001, *Umbrales*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- JACKSON, Rosemary, 1986, *Fantasy: literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogos Ed.
- MACHEREY, Pierre, 1966, “Borges et le récit fictif”, en *Pour une théorie de la production littéraire*, París, François Maspero, pp. 277-285.

El niño de arena, *de Marruecos a Buenos Aires*

Homenaje francófono a Borges poeta

CARLOS ALVARADO-LARROUCAU

Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis

Un livre est un labyrinthe fait à dessein pour confondre les hommes.

Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*

Me dijo que su libro se llamaba El Libro de arena, porque ni el libro ni la arena tienen ni principio ni fin.

Jorge Luis Borges, *El Libro de arena*

ALGUNAS PALABRAS SOBRE LA NOVELA: LA IDENTIDAD Y LOS ESPEJOS

L'enfant de sable, la novela de Tahar Ben Jelloun, nos presenta una historia difícil de cercar y no por ello menos atrapante. Es como una imagen del desierto; imposible es abarcarla entera y no obstante se fija persistentemente en la retina del observador.

Para seguir la historia, según la manera sugerida por el autor, es necesario atravesar siete puertas y caminar afanosamente por una calle circular.

La historia exige de parte nuestra seguir un hilo conductor que muy a menudo se nos escapa como si fuera simplemente un perfume. Sin embargo, lo etéreo nos conduce por una cartografía concreta, sólida y material, ya que a lo largo del relato las historias se acumulan una sobre otra para constituir un montículo de piedras, de muros, de puertas, de ventanas y de cámaras secretas. También se acumulan numerosos narradores quienes nos contarán “La historia” fragmentada en diversos discursos; para seguirla, deberemos leer algunos anuncios de prensa, cierta corres-

pondencia íntima, el diario íntimo, algunos versos del Corán y otros escritos. Pero, por sobre todo, deberemos interesarnos en la poesía: en los fragmentos visibles de ciertos poemas y en la poesía que se oculta en las encrucijadas de los caminos sugeridos. Aunque diversos narradores cuentan la historia o, mejor dicho, las historias, nos toca a nosotros (lectores) verificar cómo esta trama oriental está tejida.

Al intentar descifrar la historia, una búsqueda de la identidad se despliega frente a nuestros ojos. Y cuando creemos atrapar la historia que conlleva esa búsqueda, de repente, esta se deshace como si el viento se llevara las letras con las que parece haber sido escrita en la arena.

El personaje central de nuestra novela es una mujer quien, por los designios de su padre, es criada y acostumbrada a llevar una vida de hombre.

Este personaje, en principio, se siente cómodo en el rol masculino que le toca actuar. Sin embargo, un cierto día, la crisis se hace sentir, el cuerpo se resiste y el cielo amenaza con caérsele encima.

Cuando hablamos de búsqueda de identidad hablamos también de alteridad, puesto que “el sentimiento de diferencia es esencial en la toma de conciencia de la identidad” (Mucchielli, 2002: 72). Esta aseveración relativiza parcialmente la cuestión de la identidad, dado que para establecerla debíerose incluir en su estudio factores mucho más complejos que las meras relaciones de alteridad. No obstante, por lo general, al intentar establecer una identidad uno se define por lo que es y también por lo que no es, en ese sentimiento de diferencia hay que ver eso que los especialistas denominan como la “conciencia de la identidad negativa” (Mucchielli, 2002: 73). Así es como resulta natural ver definida la identidad en términos de oposición, de antonimia entre lo uno y lo otro, entre nosotros y los otros, pues esas diferencias también se encuentran en la base de la definición de la identidad. Dichas diferencias nos hacen experimentar cierta dificultad al momento de intentar reconocernos en el otro y en nuestra propia imagen, imagen que nos es devuelta por el otro como si de un espejo se tratase.

En efecto, es con dificultad que la definición de la identidad del personaje principal se realiza a través del otro, de los otros, reflejos vivos del personaje. A nuestro personaje se le hace penoso encontrarse en la imagen que de él brindan los otros; se le hace difícil reconocerse en “un imposible espacio de reflejos” como nos diría Borges hablando de los espejos (“Los espejos”, Borges, 1977: 120). Tal vez debiéramos remitirnos entonces a Lacan, quien nos da las claves para comprender nuestra falta de reconocimiento en la imagen, en el “Estadio del Espejo” (Lacan, 1966: 93). En este artículo, el psicoanalista francés describe ese momento fundamental del primer bosquejo del “yo”. Allí desarrolla la idea de que el niño se experimenta como profundamente fragmentado al comienzo y en la diferenciación entre él, su madre y el mundo exterior. Conducido por su madre, el niño va a reconocer progresivamente su imagen en el espejo, anticipando así en el imaginario la forma total

de su cuerpo. Es pues como otro, como el otro invertido del espejo, que el niño comienza a identificarse. Pero al mismo tiempo, se instala en el desconocimiento de su ser verdadero por alienación en una imagen, la que no dejará de dar de sí mismo para existir a los ojos del otro, de los otros. De esta manera y según Lacan esta experiencia especular nos ayuda por vez primera a integrar la imagen de un cuerpo unificado, pero también por ella entramos simultáneamente en un imaginario alienante. Esa imagen que nos devuelve el espejo es un tanto informe, deformada, alejada del verdadero sujeto, de allí la dificultad de reconocernos en ella.

De esta forma, nuestro personaje trata de definirse, no sin dificultad, cuando ve su imagen reflejada en diferentes espejos: *En el espejo heptaédrico*, el de sus siete hermanas que le devuelve un reflejo no deseado. *En el espejo Fátima*, el de su esposa epiléptica y sombría, espejo que le devuelve la imagen de su propia obsesión y flaquezas. *En el espejo Antar*, el del héroe masculino, mítico, que es seguido incondicionalmente por hombres fieros. El de un hombre de leyenda que al final de su vida se transforma en santo, o en santa más bien, pues a su muerte se devela la verdadera identidad de este hombre que en realidad es una mujer. También tiene el personaje dificultad en reconocerse en otro espejo que aparece en el seno de un circo de feria, *en el espejo Malika*: el de un hombre que sin engañar a nadie, ejecuta el rol de bailarina. Papel que será tomado por nuestro personaje “Ahmed”. Ahmed se volverá: Zahra, “Amirat Lhoh”, princesa de amor, haciendo otro número, con otro estilo. Ahmed en ese circo hará el rol de “la mujer barbuda mal afeitada”.

La historia continúa hasta la muerte de Ahmed, nosotros seguiremos de cerca sus huellas. Tal vez, nosotros como Ahmed, soñaremos un sueño —y cito a Borges—, el sueño de Chuang Tzu “que soñó que era una mariposa y que no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre” (“El Bastón de laca”, 1977: 611).

Todo a lo largo de la novela de Tahar Ben Jelloun, nos encontramos con un escritor de ficciones, otro narrador, cuentista: sí, se trata de Jorge Luis Borges. Pero su nombre no se menciona, él es en la novela casi una función; escucharemos el eco de su voz, aquí y allí, diseminado eficazmente, como una imagen proyectándose al infinito, atrapada y multiplicada entre dos espejos enfrentados.

Será justamente Borges quien en la novela marroquí nos hablará de calles circulares, de espejos y de laberintos y quien nos permitirá intuir sus huellas para seguirlo hasta reencontrarlo vital con una presencia inusitada durante dos capítulos específicos.

BORGES EN DOS CAPÍTULO DE LA NOVELA MARROQUÍ

Sin lugar a dudas, el gran homenaje de Ben Jelloun a Borges poeta aparece principalmente en dos capítulos: “Le troubadour aveugle” y “La nuit andalouse” (“El trovador ciego” y “La noche andaluza”, Ben Jelloun, 1985: 171-190, 191-198). En estos dos capítulos emerge un poeta sin nombre cuyos rasgos físicos y espirituales y datos biográficos coinciden con los de Borges: se trata “del trovador ciego” quien nos contará el cuarto posible desenlace de la historia de Ahmed. El trovador es un hombre que viene de lejos (¿Argentina?), que viene de un cuento vertido en otro cuento, de otro siglo (Borges había nacido en 1899); también aprenderemos que él tomó, para llegar hasta ese lugar, “senderos que se bifurcan”.

El trovador como Borges se ha vuelto ciego durante su juventud tardía (insiste en los colores que su ceguera progresiva le hace perder a medida que esta avanza) y habla como lo hubiera hecho el gran escritor argentino, planteándose las mismas preguntas que él se hubiera planteado. También expresa no saber a qué rincón del mundo pertenece, pero que las calles de Buenos Aires son “las entrañas de su alma”. Nuestro trovador menciona el arroyo Maldonado, el mismo que está canalizado bajo nuestra avenida Juan B. Justo en Buenos Aires. El trovador, como Borges, ama *Las Mil y Una Noches* y está siempre haciendo mención de su biblioteca. Ambos se placen en jugar al sabio cándido, ambos aman los laberintos, los enigmas, los espejos, los tigres y la numismática (nuestro narrador menciona inclusive el Zahir, antigua moneda y título de un cuento de Borges).

Como narrador, o cuentista, el trovador nos dice que un cierto libro que él posee “no puede circular ni darse”. Cabe en esto recordar a Jorge de Burgos (personaje de *El Nombre de la rosa* de Umberto Eco) que dirigía la biblioteca de un convento y elegía las lecturas para los demás, prohibiendo la circulación de un supuesto ensayo de Aristóteles sobre la risa. El trovador tiene cincuenta y cinco años cuando recibe la visita del personaje de la mujer árabe (1961), edad aproximada que también tendría Borges en esa misma época. Como podemos observar son numerosos los paralelos que presentan a Borges en la figura del trovador ciego.

BEN JELLOUN LECTOR DE BORGES POETA

Reconoce el autor marroquí la lectura de la poesía de Borges diciendo:

En los momentos de gran soledad, de gran tristeza, leo a los poetas: Saint-John Perse, Char, Aragon, Borges, Bonnefoy, Ponge... La novela es un medio de evasión, un desaferrarse, un divertimento en el sentido en el que Pascal

lo entiende. La poesía me ayuda a vivir, a seguir, [...] ella me recibe...” (Ben Jelloun 1999).¹

Si la poesía de Borges cala en esta novela es porque ella permite el pasaje del aire, el que instaura un cierto misterio, como diría Paul Claudel refiriéndose a las cesuras de los poemas en sus *Reflexiones sobre la poesía* (1963: 13). De alguna manera este aire que se infiltra entre los intersticios de la novela de Ben Jelloun nos dejará frente al silencio en donde desembocan todos los poemas. “Se trata en este caso de un silencio que el poema contribuye a preservar como presencia [...] Ese [que] sustrae al hombre del suelo petrificado de lo obvio [y] lo libera” (Kovadloff, 2009: 22-23).

Ese misterio, acarreado por el silencio, contribuye a instaurar la flagrante presencia de Borges poeta en el capítulo que le sigue al del trovador ciego: “La Nuit andalouse” (“La noche andaluza”). Aquí nos encontramos con todo el lirismo de ese trovador ciego. Durante un capítulo entero escuchamos el poema de Borges “Alhambra” que sirve de telón de fondo a esta noche ornada de arabescos.

Grata la voz del agua
 A quien abrumaron negras arenas,
 Grato a la mano cóncava
 El mármol circular de la columna,
 Gratos los finos laberintos del agua
 Entre los limoneros,
 Grata la música del zéjel,
 Grato el amor y grata la plegaria
 Dirigida a un Dios que está solo,
 Grato el jazmín.

Vano el alfanje
 Ante las largas lanzas de los muchos,
 Vano ser el mejor.
 Grato sentir o presentir, rey doliente,
 Que tus dulzuras son adioses,
 Que te será negada la llave,
 Que la cruz del infiel borrará la luna,
 Que la tarde que miras es la última. (“Alhambra”, Borges, 1977: 509)

Si comparamos este poema de Borges con el relato de Ben Jelloun, podremos ver que esta es la misma escena de la noche andaluza en el palacio de la Alhambra:

¹ Esta traducción y las siguientes son nuestras.

J'écoutais le murmure de l'eau. Je respirais profondément le jasmin, les roses et les citronniers. J'écoutais l'écho d'une musique andalouse jouée ici même il y a cinq siècles. Quand l'orchestre s'arrêtait de jouer, le muezzin appelait à la prière de sa voix nue et forte. Je pensais aux rois, aux princes, aux philosophes, aux savants, quittant ce royaume, abandonnant à la croix de l'infidèle le pays et ses secrets. Mes mains sur le marbre [...] (Ben Jelloun, 1985: 194-195).

Aquí en este mismo capítulo hay indicios de otros poemas de Borges tales como: "Laberinto", "El Laberinto", "El tigre", "Carnicería", "Poema de los dones", "Los espejos", "El guardián de los libros", "La moneda de hierro". También hay otras referencias paratextuales que nos remiten a la obra de Borges, como por ejemplo: el trovador ciego parece haber vivido efectivamente esa noche pero admite nunca llegar a saber si la vivió realmente o si la ha soñado. Es allí precisamente que él escucha una voz de mujer que articula las primeras letras del alfabeto árabe (Aleph, Bà...).

Ben Jelloun nos da a conocer la importancia que otorga a Borges y su obra, cuando le hace decir al primer narrador que cuando el ciego muera "seremos un poco más pobres", pues "una infinidad de cosas, de historias, de sueños, de países, morirán con él".

No es por el mero gusto de introducir el azar que encontramos a Borges en una patria tan lejana si tenemos en cuenta el cosmopolitismo del argentino, viajero incansable, viajero en tierras lejanas, viajero entre los tiempos y viajero entre los mitos. Realmente no es extraño, pues el escritor ya ha entrado en ese libro infinito: su libro de arena.

Como podemos apreciar esta novela francófona es el viaje de Borges por las calles de Marruecos, pero también es, a la vez, el viaje de Ben Jelloun por las calles de Argentina, por sus literatura y geografía, las que Ben Jelloun parece conocer muy bien.

REGRESANDO AL COMIENZO POR UNA CALLE CIRCULAR

Quisiera concluir volviendo al punto de partida que es el título de la novela de Ben Jelloun. El título es ciertamente una evocación sugerente a ese libro infinito de Borges *El Libro de arena*, que se escribe y se dispersa a cada vuelta de página, es una remisión a ese libro que pudiera ocultarse tras *Las Mil y Una Noches* o entre los anaqueles infinitos de una biblioteca. También lo acertado del título de Ben Jelloun reside en el hecho que hace referencia a una criatura nacida en el país de los desiertos, de arenas infinitas y de soledad inconmensurable. La arena es el elemento natural que se puede modelar como si de arcilla se tratase, agregando tan sólo un poco de

agua. Con esos materiales se puede realizar una figura y luego destruirla, integrarla y desintegrarla o dejar simplemente que sus granos se esparzan a medida que se secan, pues aquello que se construye con arena no se sostiene por mucho tiempo, como evoca el dicho popular “hacer castillos de arena”.

Esta novela, como tantas otras novelas modernas, tendrá un final abierto. Si es que existe un posible final para esta historia, pues el autor deja entrever que la historia aún no ha sido realmente contada.

Carente de un preciso final, la novela del marroquí desemboca en cinco posibles desenlaces. Nos tocará a nosotros elegir. Tal vez optaremos por uno y olvidaremos los otros; o, a lo mejor, nos corresponderá recoger esos cinco posibles desenlaces y agregarles el nuestro, ese que hubiéramos querido dar o aquel que hubiéramos deseado leer. Lo cierto es que será difícil alejarnos de esta historia acogedora, sembrada de poesía, la de Ben Jelloun y la de Borges; historia que es, como ya lo dijimos, un homenaje literario del mundo francófono a nuestro escritor nacional.

Para seguir el hilo de esta historia pareciera que hubiéramos de sumergirnos en un extraño laberinto y que debiéramos pasar por una exploración del alma para finalmente poder acceder a una comprensión certera y cabal de la novela. O hubiéramos de preguntarnos si, para comprenderla, nos deben bastar los elocuentes silencios de la poesía, los de Borges y los de Ben Jelloun. Debíamos preguntarnos entonces ¿instauran dichos silencios apenas una sombra, una mera ficción, la del arte, la de la magia de las letras?

Alarga en la pradera una pausada
Sombra, pero ya el hecho de nombrarlo
Y de conjeturar su circunstancia
Lo hace ficción del Arte y no criatura
Viviente de las que andan por la tierra. (Borges, “El otro tigre”)

BIBLIOGRAFÍA

- BEN JELLOUN, Tahar, 1985, *L'Enfant de sable*, París, Éditions du Seuil.
- , 1999, “Entrevista a Tahar Ben Jelloun”, *Lire*. En línea:
<http://www.lire.fr> <http://www.lire.fr/entretien.asp/idC=35481/idTC=4/idR=201/idG=3>
- BORGES, Jorge Luis, 1975, *El Libro de arena*, Buenos Aires, Emecé.
- , 1977, *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé.
- CLAUDEL, Paul, 1963, *Réflexions sur la poésie*, París, Gallimard.
- ECO, Umberto, 1980, *Il Nome de la rosa*, Milano, Casa Editrice Valentino Bompiani.
- KOVADLOFF, Santiago, 2009, *El Silencio primordial*, Buenos Aires, Emecé.
- LACAN, Jacques, 1966, *Écrits*, París, Éditions du Seuil.
- MUCCHIELLI, Alex, 1988, *L'Identité*, París, PUF.

Lo francés

La discreta presencia de Francia en Borges

Un detalle crucial en el discurso sobre lo nacional

CHRISTINA KOMI

Université de Dijon

Los orígenes familiares de Borges y algunos elementos de su vida personal determinan, hasta cierto punto, las direcciones que toma su escritura: lecturas, preferencias, modelos. La abuela de origen británico, la gran biblioteca del padre, con “ilimitados libros ingleses”, influyeron sin ninguna duda en su preferencia por esta parte de la literatura universal: Stevenson, Chesterton, Wells, Kipling, Coleridge, De Quincey... El mismo Borges en su autobiografía insiste en el impacto de esas primeras lecturas (1999). Sin embargo, sería demasiado fácil atribuir la dirección que toma su escritura sólo a ciertas experiencias de la infancia. El conocimiento de otras lenguas, que adquirió gracias a su educación europea, o a su propia iniciativa y estudio personal, le dieron acceso a otros espacios de la literatura universal: el latín, las antiguas lenguas germánicas, las leyendas escandinavas, la cábala y el judaísmo... El francés fue una de esas lenguas que Borges dominaba y que le dio acceso a la literatura francesa, a textos filosóficos y a otros escritos en este idioma.

Borges vuelve a Buenos Aires en el año 1921 y trae el espíritu renovador de lo que vio y escuchó en Europa, a un ambiente literario argentino todavía marcado por las pautas del modernismo. En primer lugar, está la etapa de Borges vanguardista: manifiestos y poesía; luego la de Borges traductor, miembro de la revista *Sur*, ensayista, escritor de ficciones. En su obra, tan particular y heterogénea, en la que abundan las citas y las referencias, desde el punto de vista cuantitativo, la prioridad la tienen los nombres británicos. La segunda posición, los germánicos (incluyendo en ellos a suizos alemanes y escandinavos); la tercera, los griegos de la antigüedad y los latinos. Los nombres franceses ocupan la cuarta posición; la quinta los latinoamericanos; la sexta los españoles y portugueses; la séptima los norteamericanos; la octava los italianos; la novena los orientales; la décima los eslavos... (Berveiller, 1973: 57-58). Nuestro objetivo no es hacer un inventario de las referencias o alusiones que Borges dedica a Francia y a los franceses, este trabajo ya ha sido realizado

(Balderston 1986), sino ver cómo esta presencia moderada de Francia adquiere sentido a partir del establecimiento de una serie de relaciones. Como toda escritura, esta también dialoga con aquello que la precede –Lugones, por ejemplo–; y también con lo que le es contemporáneo –Güiraldes, Gironde y los martinfierristas, más tarde Victoria Ocampo, Eduardo Mallea y el grupo *Sur*–.

Esta reflexión no puede prescindir de considerar la índole particular de la obra de Borges, que se desarrolla como un palimpsesto: se escribe por encima de múltiples escrituras de otros –reales o inventados– que se entrecruzan y cuya huella permanece sin borrar. Más aún, esta huella es parte integral de cada uno de los nuevos estratos y modifica el curso de los relatos superpuestos. Humor, ironía, tergiversación de informaciones y datos enciclopédicos, históricos o de otro tipo, fundan el sistema borgeano de verdades relativas, espejismos y agujeros negros. El resultado de esta escritura es la dispersión de las certezas y la preeminencia de la duda. Asimismo, la demolición del límite entre ficción y ensayo, para llegar a “[...] a mode of truth, not of truth coherent and central, but angular and splintered” (Borges, 1974: 99).

FRANCIA COMO REPRESENTACIÓN

Por aquellos años, en Buenos Aires o en Méjico no se concibe una persona culta que no sepa francés y es prestigioso ir a París para perfeccionar los estudios. Todavía cercana la guerra de la Independencia, el odio a lo español no se había extinguido; las injuriosas expresiones godo y gallego eran habituales. La admiración a lo francés llega al exceso.

J. L. Borges, *Leopoldo Lugones*

En América latina, los signos de una fuerte presencia europea están presentes en casi todos los campos políticos o culturales: tanto para el siglo XIX como para el XX, el viejo continente es el lugar en que nacen las novedades más importantes y, después, se van trasplantando a las jóvenes naciones de Sudamérica. Con respecto a Francia, en particular, la imagen predominante de este país en el subcontinente latinoamericano es inseparable de las ideas de la Ilustración y los principios de la Revolución francesa: Francia, el primer país del viejo mundo que entra a la era de la modernidad política por medio de la ruptura; un modelo alternativo para los jóvenes Estados de América en su afán por liberarse de la dominación española y portuguesa y en su cautela frente a las tendencias imperialistas de los EE.UU. Admiración y fascinación experimentan numerosos intelectuales y políticos del siglo XIX, Sarmiento entre otros, que en la *imagen de Francia* vieron encarnados los valores de libertad y cultura. Rodó, un francófilo convencido; Darío –*chantre errant*– receptivo a todo lo que llegaba de París, inventó la expresión “galicismo mental” que describía muy bien

la disposición de una parte de las élites y su deseo de identificarse con esta rama de la cultura europea. Para los modernistas en general, y para Lugones en particular, la literatura francesa era un modelo, él vivía en un universo intelectual francés.

Detengámonos en el término *imagen* y precisemos que por este término entendemos una construcción mental colectiva. Como señala J. Le Goff, el imaginario forma parte del proceso de abstracción y, por consiguiente, del campo de la representación: “l’imaginaire occupe la partie de la traduction non-reproductrice mais créatrice” (Le Goff, 1991: II). Inspirándose en Hume, Sartre equipara *idea* con *imagen* (“par idées, j’entends les faibles images des [impressions] dans la pensée et le raisonnement”, (Sartre [1940] 2005: 18). Señala que imagen y objeto no son la misma cosa: “l’image comme image n’est descriptible que par un acte de second degré par lequel le regard se détourne de l’objet pour se diriger sur la façon dont cet objet est donné”. El objeto de la imagen no es en sí mismo una imagen. Los lazos entre los dos no son internos sino más bien externos (“extrinsèques”), ya que el objeto es solamente el punto de partida de la imagen (2005: 15, 19).

Está claro entonces que el término “Francia” en el contexto latinoamericano y argentino remite, ante todo, a una idea: París capital de la cultura; y el idioma francés, la voz de los civilizados. Esta imagen tiene solamente lazos externos e indirectos con una realidad de tipo empírico (con la experiencia de vida en Francia, por ejemplo). Francia como imagen, mito o símbolo es, para los argentinos, una abstracción, una entidad nueva e independiente de su objeto de referencia, que tiene que ver más con una realidad argentina que con una realidad francesa; y con el uso que se hizo del concepto Francia por parte de los letrados de este país periférico, en el marco de la controversia entre civilización y barbarie.

BUSCANDO LA HUELLA FRANCESA:

BORGES VANGUARDISTA, LUGONES Y MACEDONIO

Desde las décadas finales del siglo XIX, Buenos Aires estaba al tanto de las últimas evoluciones de la literatura francesa. Con la presencia de Darío y gracias a numerosas revistas fundadas a principios del siglo XX, la capital porteña se vuelve el centro por excelencia del modernismo.¹ Como señala N. Jitrik, “el modernismo prende [en Argentina] porque promete un acceso mucho más rápido al deseado universo cultural europeo [...] Por eso, en tan pocos años, el modernismo evoluciona en la Argentina hasta convertirse en la literatura académica y oficial”. Al mismo tiempo, mientras esta tendencia literaria se oficializa, pierde otro de sus aspectos,

¹ Citamos los títulos de algunas revistas: *Revista de América* (Darío, Freyre, 1894); *La Biblioteca* (Groussac, 1896-1898); *El Mercurio de América*, nombre claramente imitado de *Mercurio de France* (Díaz Romero, 1898-1900); *La Montaña* (Lugones e Ingenieros, 1897).

ese ingrediente de la inicial rebeldía, tanto desde el punto de vista artístico como político-social (Jitrik, 1980: 13). El personaje que encarna la versión del modernismo oficializado en Argentina es Lugones. Admirador de las letras francesas (Hugo, Verlaine, Mallarmé, Baudelaire, Laforgue y los parnasianos), en su exploración de las posibilidades del idioma español incluía el uso del galicismo, afirmando que “nuestra cultura es hija de Francia”. En lo que concierne a la atención y valorización de la gauchesca como expresión nacional, es una empresa que Lugones lleva a cabo por medio de los instrumentos que le brindan las escuelas francesas.²

Es ya conocida la virulencia con la que Borges criticó al maestro en sus años de juventud: una crítica agresiva que atañía no sólo a la obra sino a la persona misma.³ Como advierte Sarlo, en el contexto de la revista *Martín Fierro* y de los jóvenes vanguardistas que se reúnen alrededor de ella, Lugones se convierte en una obsesión. Colocado en el centro del sistema literario argentino, Lugones aparece como un ejemplo en negativo: se escribe como él o contra él.⁴ Centro de polémicas, objeto permanente de la sección “Parnaso satírico” de la revista, se hace de todo para “retorcerle el cuello” a su retórica, y tratar de buscar a los maestros en otro lado (Altamirano y Sarlo, 1983: 220). Al mismo tiempo, Lugones desde la posición del consagrado, sanciona las novedades literarias y las publicaciones de la joven generación. Según parece, a partir de cierto momento y después de la muerte del “viejo”, Borges se muestra arrepentido de esos ataques y articula un tipo de apología. Sin embargo, no se puede excluir una lectura en clave irónica de las líneas que condensan el supuesto arrepentimiento de Borges y coincidimos con Sorrentino cuando observa que “en alguna recóndita hondura de la memoria borgeana quedaron para siempre sus opiniones negativas sobre Lugones” (2001).⁵

El duelo entre el joven vanguardista y el “viejo”, el rechazo de la literatura y de las actitudes de este son también un rechazo de su mirada de admiración hacia Francia, el idioma francés y las letras francesas. Como observa Calabrese, “Borges demuele la interpretación nacionalista de fin de siglo”, de la que Lugones es uno de los fundadores y Francia, como modelo cultural, forma parte de esta percepción del campo intelectual nacional. Simultáneamente al parricidio de Lugones, Borges (y el grupo de los martinfierristas) reconoce como padres y maestros a Macedonio Fernández —un autor sin obra escrita— y a Evaristo Carriego, un poeta menor de

²“Lugones quiso incorporar a su idioma los ritmos, las metáforas, las libertades que el romanticismo y el simbolismo habían dado al francés” (Borges, 1965: 12).

³Vale como ejemplo la famosa reseña de *El Romancero* publicada en *Inicial* (nº 9, enero de 1926).

⁴A diferencia de otros actores del *establishment* literario (como Rojas, Gálvez, Capdevilla y Banchs), a los cuales no se les atribuye la misma importancia.

⁵Ejemplos de esa discordia fundamental y nunca resuelta son una nota al pie que Borges incluye en *Evaristo Carriego* (en 1954, dieciséis años después de la muerte de Lugones: “En aquel tiempo creía que los poemas de Lugones eran superiores a los de Darío”) y un pasaje de “El duelo” (*El informe de Brodie*) en el que lo critica de “vanidad palabrera”. En esta lista se pueden agregar algunos áspersos pasajes que Borges incluye en *Leopoldo Lugones* (1965: 12, 94 y otros).

barrio que para componer sus poemas, lejos de recurrir al diccionario Larousse (como irónicamente se decía de Lugones), echaba mano de un lenguaje sencillo y popular. La creación de lo que Sarlo llama “un álbum familiar alternativo” es un primer paso en la instauración de una lectura propia del canon literario, del que quedarán excluidos los modelos hasta entonces respetados.

Borges crea a sus precursores, porque confiere otro sentido a los autores que lo preceden, de manera análoga con lo que hace Kafka en el ensayo “Kafka y sus precursores”: “Su labor modifica nuestra concepción del pasado como ha de modificar el futuro”. Macedonio empieza a existir como precursor y como padre de la generación martinfierrista a partir del momento en que se lo declara como tal y que la huella de su pluma es reconocible en los escritos de un autor posterior.⁶ La inclusión central de Macedonio en el grupo de *Martín Fierro* tiene que ver con el enfrentamiento a la norma poética dominante, y con la construcción de un sistema de pensar la literatura en oposición con el hegemónico. El rescate por parte de Borges tanto de Macedonio como de Carriego es un gesto que desplaza el acento en el proceso de fundación de la literatura nacional. Propuesta alternativa que valoriza elementos distintos de los tradicionalmente considerados como fundamentales, entre ellos la huella francesa tal y como se la había apropiado la clase hegemónica de las letras argentinas.

ENTRE FRANCÓFILOS. BORGES Y LA REVISTA *SUR*

On peut dire que le monde social, le monde juridique, le monde politique sont essentiellement des mondes mythiques, c'est-à-dire des mondes dont les lois, les bases, les relations qui les constituent, ne sont pas données, proposées par l'observation des choses, par une constatation, par une perception directe; mais, au contraire, reçoivent de nous leur existence, leur force, leur action d'impulsion et de contrainte; et cette existence et cette action sont d'autant plus puissantes que nous ignorons davantage qu'elles viennent de nous, de notre esprit.

Paul Valéry

Para entender el recurso de las élites argentinas a las letras francesas, como componente básico e indiscutible de la “civilización”, habría que plantearse la pregunta: ¿qué sucede con la identidad cultural de las ex colonias cuando ellas siguen

⁶ Julio Prieto utiliza la expresión “vampirización” intelectual para hablar del “robo” simbólico que inaugura el mismo Macedonio cuando dice que uno de esos jóvenes escritores “ha de ser lo que creyeron que sería yo” (Prieto, 2002: 111-112). Como autor de esta empresa, Macedonio designa, de manera explícita, al propio Borges: “Nací porteño y en un año muy 1874. Todavía no pero poco después empecé a ser citado por Jorge Luis Borges con tan poca timidez de encomios que por el terrible riesgo a que se expuso con esta vehemencia comencé yo a ser el autor de lo mejor que él había producido. Fui un talento de facto, por arrollamiento, por usurpación de la obra de él” (Fernández, 1989: 14).

hablando la lengua de sus conquistadores? La promoción, de parte de los letrados, de las lenguas extranjeras y de las obras literarias no hispánicas se ve como punto de partida para la creación de una nueva literatura nacional. Sarlo interpreta este “voluntarismo cultural” como una manera de superar el límite que marcaba, para la realidad argentina, el idioma español, a partir de dos negaciones (o “rechazos”): en primer lugar, de España; en segundo lugar de las tradiciones, culturas y pueblos prehispánicos (Altamirano y Sarlo, 1983: 270). En el proceso de invención de la Argentina moderna, nada de su pasado colonial o prehispánico podía ser reciclado.

Esta actitud da lugar a un nacionalismo argentino *sui generis* que incluye elementos de cosmopolitismo.⁷ La ideología cultural argentina se plantea la tarea de construir lo propio a partir de fragmentos culturales locales y de otros, extranjeros, traducidos, importados, incluso de otras lenguas. Las distintas fracciones que operan en el interior de esta misión fundadora se diferencian por la elección de los textos a traducir, de la lengua y de la cultura que servirá de referencia (Altamirano y Sarlo, 1983: 262-263). ¿Cómo resuelve Borges la tensión entre nacionalismo y cosmopolitismo? y ¿cuál es el rol atribuido a Francia en este proceso?

Situamos este debate en el marco de la revista *Sur* que en los años treinta y cuarenta llegó a ocupar un espacio significativo en la definición de la cultura. La revista siempre se posicionó de acuerdo con los valores de la generación de 1880 y en particular de Sarmiento, manteniendo una actitud de admiración y de fascinación por todo lo europeo y, en particular, por las letras francesas. Predicaba un sistema de élite liberal según el cual el país tendría que ser gobernado por una aristocracia universalista que guardaría a salvo todo lo relativo a la civilización y mantendría alejada a la barbarie.⁸

El argumento principal de Victoria Ocampo, fundadora de la revista, era que los americanos estaban en una posición de desigualdad por naturaleza respecto de los centros culturales del viejo mundo. El voluntarismo cultural era la única manera de equilibrar esa asimetría y descentramiento de América (Altamirano y Sarlo, 1983: 262-263). Ella misma confesaba que el idioma de su infancia y su adolescencia era el francés. Hasta casi sus cuarenta años escribía en este idioma y se hacía traducir al castellano para poder publicar. Representante de la oligarquía terrateniente en su versión más culta, a lo largo de su carrera de mecenas intelectual, tendió a confundir su propia trayectoria personal con la de la revista y también con la de la nación: no cualquiera era habilitado para hablar bien o mal de la Argentina, ella y su clase, sí (Vitagliano 2002).

Sur se había atribuido la tarea —o mejor, la misión— de líder intelectual del país, y una de sus preocupaciones fundamentales era brindar una reflexión sobre la esen-

⁷La fascinación por lo extranjero era selectiva: ni el plurilingüismo oral de las masas inmigratorias ni la oralidad popular criolla eran expresiones bien vistas. De hecho, tanto el lenguaje “pervertido” de la inmigración como la poesía gauchesca habían sido rechazados y negados por parte de los letrados hasta principios del siglo XX.

⁸Véase *Sur*, n° 11; también el número de julio 1938.

cia de la identidad argentina, principalmente por medio del ensayo.⁹ Mallea, Martínez Estrada, Erro fueron algunos de los autores cuyos largos ensayos de contenido moral y filosófico se publicaban en la sección central de *Sur*. Los criterios para la selección y la coordinación de los textos (sobre todo en los primeros años de la revista) eran los de Victoria y los contribuidores, gente que ella conocía personalmente. La búsqueda y la consolidación de la identidad argentina se veían como una operación guiada por los ejemplos que daban los maestros, los grandes nombres europeos. Gide y *La Nouvelle Revue Française* le sirvieron de modelo, sobre todo con respecto a la neutralidad política de los escritores. En esto también se tomó el ejemplo de la revista *Esprit* (de Maritain y Mounier), varios de cuyos artículos aparecieron traducidos en *Sur*. Los contribuidores extranjeros ocupaban un lugar central (de los cuales tres en particular: Faulkner, Breton, Woolf) y lo que de ellos se había dicho en Francia era siempre un criterio para concederles la palabra.¹⁰ Sus páginas brindaron la más importante colección de literatura francesa de mediados de los años treinta.¹¹ Drieu La Rochelle, Malraux, Cocteau, Caillois, Le Corbusier fueron algunas de las amistades francesas (y huéspedes) de Victoria que reforzaron los vínculos de la revista con ese país.¹² Güiraldes,¹³ su doble fraternal, miembro de la misma clase y vínculo entre ella y los martinfierristas, también desarrolló fuertes lazos con Francia, entre otras cosas con los salones parisinos y con Valery Larbaud.

Borges llegó a formar parte del Consejo de Redacción de la revista pero sus escritos en los primeros años de *Sur* no ocuparon un lugar central. Aparecían más bien como notas excéntricas y materialmente marginadas, escritas en letra chica y firmadas sólo con las iniciales de autor.¹⁴ Las preocupaciones de Borges diferían de la problemática central de la revista, expresada en artículos impresos en letra grande y clara que planteaban la búsqueda de lo americano como tarea de la élite intelectual a partir de la incorporación de ciertos modelos incontestablemente considerados como puntos de referencia. Borges se mostraba más preocupado por la

⁹ Esta forma fue defendida y difundida también por Ortega y Gasset y sus colaboradores en la *Revista de Occidente*.

¹⁰ Faulkner había sido muy bien recibido en *La Nouvelle Revue Française* y varios de sus escritos se tradujeron y se publicaron por Gallimard.

¹¹ Véase *Sur*, n° 19, 1936.

¹² Como señala J. King, había también criterios ideológicos que decidían qué autores se publicarían. Por ejemplo, la revista no se mostró muy abierta a los surrealistas (sobre todo a partir del momento en que el movimiento se vinculó con el marxismo) y tampoco a los escritos de Sartre, con la excepción de un cuento (“El aposento”, “La chambre”) publicado en el volumen de marzo-abril 1939.

¹³ Victoria hablaba de él así: “Ricardo era una prueba de la dosis de literatura extranjera que puede digerir un criollo sin perder su criollismo. Leía continuamente en francés y dentro de lo francés la poesía más refinadamente francesa: Mallarmé, Laforgue, Rimbaud [...] Güiraldes había bebido ávidamente en fuentes francesas, se había apoderado de todo lo que en Francia era inmoviblemente francés y que sufría en él una transustanciación”, Ocampo, (*Autobiografía V*), citada en Bordelois (2009: 403).

¹⁴ Sarlo (1982) precisa que una sola de sus notas, “El Martín Fierro”, fue publicada en el cuerpo principal de un número de la revista.

forma que por el contenido de la literatura, más por el juego que por la reflexión moral.¹⁵ Esta inclinación se manifestaba en su interés por los géneros menores (el policial, por ejemplo) y también por la forma que él daba a sus propios escritos: textos cortos de carácter lúdico, fragmentario y plurivocal bajo la apariencia de comentarios de otros textos marginales, en oposición a los extensos ensayos monológicos que pretendían dar una respuesta seria al cuestionamiento identitario (Mallea, Martínez Estrada, la misma Victoria, Reyes o, más tarde, Murena).

Tensiones y fricciones surgieron entre Borges y Mallea y también entre Borges y Caillois en el marco de la revista.¹⁶ Más adelante, estas tensiones se cristalizaron en la formación de dos facciones rivales: de un lado Victoria, Mallea, Caillois; del otro lado Silvina, Bioy y Borges (Manzi 2009). Este último grupo resalta la especificidad de la literatura en cuanto artificio formal y cuestiona la posible significación social o política atribuida a los textos literarios. Se trata de una crítica tajante al modelo dominante –tanto a la novela realista como al ensayo centrados en la búsqueda de la identidad y el color local–. Borges compone una lista personal de lecturas preferidas y establece su propia enciclopedia de referencias a partir de esta oposición. Sus escritos sugieren una actitud totalmente distinta de la que marca la línea central de *Sur*. Universalismo, sí, pero un universalismo distinto al que se proponían Victoria y sus cómplices: en vez de perseguir a los “grandes” –los que estaban en la cumbre de su fama– y concederles la palabra (para que los escuchen los americanos, inferiores por naturaleza) Borges cultiva el vicio de dar voz a los insignificantes, los desconocidos, los menores. En vez de confiar en la palabra del autor, Borges reclama los derechos del lector. La mayoría de sus escritos en *Sur* son reseñas de libros y, en ellas, la significación se crea a partir de la lectura. Busca la verdad en la ficción y la ficción en los relatos que pretenden exponer verdades objetivas (históricas, científicas y filosóficas).

Esta es una primera grieta que, desde el mismo ámbito de la revista elitista, se abre en el imperio de la certidumbre y de las jerarquías establecidas. King (1986) señala que un rasgo significativo de la función cultural de *Sur* era el hecho de defender ciertos “valores” que nunca se tomó el trabajo de definir. Para la selección de las contribuciones que se publicaban y de las que quedaban afuera (como por ejemplo de Quiroga, de Storni y de todo el grupo de Boedo) no se daba ninguna justificación. Un pacto implícito dictaba cuáles eran los ejemplos y los modelos a seguir y eso tenía que ver con que la revista se dirigía a un círculo de lectores ideales

¹⁵ Véase la atención que Borges dedica a la narración policial, en el número 10 de *Sur* (“Los laberintos policiales y Chesterton”).

¹⁶ Con respecto al primer caso, Borges, en su ensayo crucial “El arte narrativo y la magia”, desarrolla su teoría acerca del rechazo de la novela realista en cuanto simulación psicológica y del valor que tiene para él una estética autoconsciente –ideas que estaban en total oposición con lo que practicaba Mallea en sus novelas–. Con respecto a la discordia con Caillois, ella se inicia a propósito de los orígenes del género policial, que Caillois ubica en el relato balzaciano “Une ténébreuse affaire”, mientras que Borges lo ve en “The murders in the Rue Morgue” de Poe.

que, supuestamente, compartían los mismos criterios de calidad nunca explicitados. En cambio, Borges proponía un abanico de lecturas alternativas modificando de esta manera las jerarquías consolidadas.

A partir de estas consideraciones y con respecto a la presencia de Francia en su obra, más allá de si Borges incluye o no algunas referencias explícitas a escritores, filósofos y eruditos franceses (algunas sí: Descartes, Pascal, Voltaire, Hugo, Balzac, Valéry, Verlaine) y más allá de lo que dice de ellos, lo más extravagante es que estas referencias se encuentran mezcladas con una multitud infinita de otras, no sólo a autores y eruditos del mundo, sino a personajes totalmente marginales y desconocidos por ese público lector ideal que la revista *Sur* aspiraba a formar.

De la misma manera que la literatura fantástica, el relato policial y el ensayo-ficción son discursos que subvierten la visión unitaria y monológica de percepción del mundo, así la proliferación de puntos de referencia dispares en el tiempo y el espacio rompe con la costumbre de buscar en una voz exterior firme el molde sobre el que se puede calcar lo propio. Es un acto que desestabiliza el edificio de los valores establecidos, cuestiona la supuesta jerarquía “natural” de los discursos, recuerda la índole artificial y aleatoria de toda clasificación y sometimiento a los modelos.

Si los procedimientos de construcción de la identidad nacional se apropiaron de elementos cosmopolitas y llegaron a incluir en el “yo” partes de lo que inicialmente era ajeno, la alteridad se puede percibir como tal sólo en las zonas que quedaron fuera de este proceso de apropiación. Si Borges, en repetidas ocasiones, se pronuncia negativamente sobre Francia y su literatura;¹⁷ si da poco espacio, cuando no omite, a los clásicos franceses;¹⁸ si en sus comparaciones entre estos y los anglosajones son casi siempre los últimos los que tienen la razón; si se pronuncia sin entusiasmo acerca del idioma francés o de la ciudad de las luces; si encuentra mil defectos a esta cultura y su modo de ver las cosas;¹⁹ es para manifestar desconfianza,

¹⁷Los ejemplos son muchos. Aquí mencionamos uno: “Con alguna evidente salvedad (Montaigne, Saint-Simon, Bloy), cabe afirmar que la literatura de Francia tiende a producirse en función de la historia de esa literatura. Si cotejamos un manual de la literatura francesa (verbigracia, el de Lanson o el de Thibaudet) con su congénere británico (verbigracia, el de Sainsbury o el de Sampson), comprobaremos no sin estupor que este consta de concebibles seres humanos y aquél de escuelas, manifiestos, generaciones, vanguardias, retaguardias, izquierdas o derechas, cenáculos y referencias al tortuoso destino del capitán Dreyfus. Lo mas extraño es que la realidad corresponde a ese frenesí de abstracciones; antes de redactar una línea, el escritor francés quiere comprenderse, definirse, clasificarse [...] Se pregunta, (digamos): “¿Qué tipo de sonetos debe emitir un joven ateo, de tradición católica, nacido y criado en el Nivernais pero de ascendencia bretona, afilado al partido comunista desde 1944?” (Borges, 1946: 48).

¹⁸De manera indicativa, señalamos que de los treinta y seis capítulos de *Otras Inquisiciones* dedicados a un libro o un autor determinados, solamente cuatro conciernen a autores franceses (dos a Pascal, uno a Valéry y uno a León Bloy). Ni una sola vez aparecen nombrados autores como Diderot, Nerval o Mérimée. Entre los románticos franceses menciona solo a Balzac y Víctor Hugo; entre los naturalistas, solo a Flaubert. En cambio, del Parnaso y los simbolistas, en su estudio sobre Lugones, da muestra de un conocimiento amplio (menciona a Albert Samain, Jules Laforgue, León Dierx). Por lo que se refiere a sus contemporáneos, prosistas o poetas franceses, los omite completamente.

provocación, intención deconstructiva frente al artefacto “Francia” tal y como se lo ha fabricado la élite intelectual argentina. No obstante, a partir de esa posición de heresiarca, no duda en expresar su gran respeto y admiración hacia aquel escéptico pensador francés al que considera como “símbolo de Europa y su delicado crepúsculo”: ese Paul Valéry cuyas reflexiones sacuden los fundamentos del pensamiento occidental, y que “en un siglo que adora los caóticos ídolos de la sangre, de la tierra y de la pasión, prefirió siempre los lúcidos placeres del pensamiento y las secretas aventuras del orden” (Borges, 1979: 78).

BIBLIOGRAFÍA

- ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz, 1983, *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel.
- BALDERSTON, Daniel, 1986, *The literary Universe of Jorge Luis Borges: An Index to References and Allusions to Persons, Titles and Places in his Writings*, New York, Greenwood Press.
- BERVEILLER, Michel, 1973, *Le cosmopolitisme de Borges*, París, Publications de la Sorbonne.
- BORDELOIS, Ivonne, 2009, “El otro viaje. Güiraldes y Ocampo”, en Manzoni, Celina, *Historia crítica de la literatura argentina, vol. 7, Rupturas*, Buenos Aires, Emecé, pp. 389-408.
- BORGES, Jorge Luis, 1946, “La paradoja de Apollinaire”, *Anales de Buenos Aires*, VIII, 46.
- , 1965, *Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Pleamar.
- , 1974, *Obras Completas (OC)*, Buenos Aires, Emecé.
- , 1999, *Autobiografía*, Buenos Aires, El Ateneo.
- CALABRESE, Elisa, “Macedonio y Borges o la figura del padre”. En línea: *Centro Virtual Cervantes*, <http://cvc.cervantes.es/borges/espargue/05a2.htm>
- FERNÁNDEZ, Macedonio, 1989, *Papeles de Reciénvenido. Continuación de la nada*, Buenos Aires, Corregidor.
- GASQUET, Axel, 2002, *L'intelligentsia du bout du monde: les écrivains argentins à Paris*, París, Kimé.
- GRAMUGLIO, María Teresa, 1983, “*Sur*: Constitución del grupo y proyecto cultural”, *Punto de Vista*, IV, 17, pp. 7-10.
- , 1986, “*Sur* en la década del treinta: una revista política”, *Punto de vista*, IX, 28, pp. 32-39.

¹⁹ Las ocasiones en las que Borges se pronunció irónica y negativamente sobre Francia son muchas (sobre todo en entrevistas y algunas veces en sus escritos). De manera indicativa mencionamos aquí lo siguiente: “De las diversas políticas raciales que se ejercen aquí [...] entiendo que la francesa es la peor. [...] El francés [...] es el hombre que identifica el destino del universo con el de su *sous-préfecture*. Otras naciones pierden una guerra y dicen ¡mala suerte!; el francés no concibe que la ocupación de Ménilmontant por una compañía de zapadores de la reserva de Mecklenburg no sea una catástrofe cósmica” (Borges, 1936: 60-61).

- HERNANDO, Ana María, 2005-2006, “Bajtin, Borges y la resurrección de la rosa”, *Cuadernos del CILHA*, 7/8, pp. 5-18.
- ISAVA, Luis Miguel, 2006, “Round trip: de Valéry a Borges... y de vuelta”, *Variaciones Borges*, 22, pp. 35-58.
- JITRIK, Noé, 1980, “El modernismo”, en *Capítulo, cuadernos de literatura argentina, Tomo 5, El modernismo*, Buenos Aires, Centro Editor de América latina.
- KING, John, 1986, *Sur: A Study of the Argentine Literary Journal and its Role in the Development of a Culture 1931-1970*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LE GOFF, Jacques, 1991, *L'imaginaire médiéval*, París, Gallimard.
- MANZI, Joaquín, 2009, “1939 y después: el largo invierno austral de Gombrowicz y Caillois”, en Manzoni, Celina, *Historia crítica de la literatura argentina, vol. 7, Rupturas*, Buenos Aires, Emecé, pp. 411-436.
- PRIETO, Julio, 2002, *Desencuadrados: vanguardias estéticas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- SARLO, Beatriz, 1982, “Borges en *Sur*: un episodio de formalismo criollo”, *Punto de Vista*, 16, pp. 3-6.
- , 1983, “La perspectiva americana en los primeros años de *Sur*”, VI, 17, pp. 10-12.
- , 1989, “Borges y la literatura argentina”, *Punto de Vista*, XII, 34, pp. 6-10.
- SARTRE, Jean Paul, 2005, *L'imaginaire [1940]*, París, Gallimard.
- SORRENTINO, Fernando, 2001, “Entusiastas ataques y reticentes disculpas”, *Especulo*, 18. En línea: www.ucm.es/info/especulo/numero18/bo_lugon.html
- VITAGLIANO, Miguel, 2002, “Victoria en un cielo con diamantes”, en Rosa, Nicolás (ed.), *Historia del ensayo argentino*, Alianza, Buenos Aires, pp. 337-380.
- WARLEY, Jorge, 1983, “Un acuerdo de orden ético”, *Punto de vista*, IV, 17, pp. 12-14.

Francia y la intelectualidad argentina en la revista Sur desde 1940 a 1950

GRACIANA FERNÁNDEZ

Ministerio de Educación de la provincia del Chaco

La influencia de las ideas francesas marcó profundamente el pensamiento de numerosos escritores, pensadores e historiadores argentinos, ya desde nuestra primera historia. En el imaginario del intelectual argentino “lo francés” estuvo siempre presente y fue el resultado de una afinidad electiva en la que se encontraban la esencia y los gérmenes de la modernidad, de la libertad del hombre y del cambio social.

En el siglo XX, una personalidad paradigmática en las letras argentinas fue Victoria Ocampo. Fue la figura que, en 1931, a instancias del escritor norteamericano Waldo Frank y de su traductor en el Río de la Plata, el escritor Eduardo Mallea, creó la revista *Sur*.

Esta publicación constituyó un ambicioso proyecto intelectual cuya experiencia cultural no tiene antecedentes en la Argentina. Su aparición se extendió desde 1931 hasta 1991 durante trescientos setenta y siete números. Desde su fundación se trazó un verdadero circuito intelectual entre nuestro país y los escritores franceses gracias a la difusión realizada desde su redacción. Su directora fue Victoria Ocampo y su secretario de redacción más importante fue José Bianco, quien ocupó ese cargo desde 1938 a 1961.

El primer grupo de colaboradores locales lo integraron Jorge Luis Borges, Eduardo Bullrich, Oliverio Girondo, Alfredo González Garaño, Eduardo Mallea, María Rosa Oliver y Guillermo de Torre. Los de origen extranjero fueron el dominicano Pedro Henríquez Ureña, el mexicano Alfonso Reyes, el italiano Leo Ferrero, el uruguayo-francés Jules Supervielle, el norteamericano Waldo Frank y el suizo Ernest Ansermet. Luego, estos dos comités se fusionaron en uno.

La mayor parte de los integrantes de este grupo, como Eduardo Mallea, José Bianco, Oliverio Girondo, Eduardo Bullrich, María Rosa Oliver y por supuesto Victoria Ocampo, valoraba y admiraba desde siempre la cultura y la literatura fran-

cesas y esta fue un punto de partida y de referencia para las primeras publicaciones de la revista.

Pero ¿qué es y qué fue *Sur*?

¿Qué es *Sur*? *Sur* fue una revista literaria. Cuando desapareció había cumplido cuarenta años en los que se publicó en forma continuada mucho de lo mejor de la literatura de aquí y del extranjero. Es, tal vez, por esto que sigue repitiéndose su nombre y considerándose entre las empresas de difusión de letras que tienen todavía significación cultural. Desde el pasado continúa manteniendo su vigencia, más allá de los estudios especializados y de los círculos universitarios y académicos que suelen resucitarla sólo como un documento del lapso en que se publicó (Villordo, 1993: 223).

En cuanto al material publicado, la revista no hizo concesiones. Fue plural, antifranquista, antinazi y celebró el triunfo de los aliados.

En 1940, durante la década de la cual nos ocupamos, *Sur* ya llevaba nueve años de existencia, estaba afianzada en su identidad en el campo intelectual rioplatense. Se había constituido en un espacio donde confluía un estilo de intelectuales escritores y lectores. Con sus centros y con sus márgenes, *Sur* fue la publicación que reflejó importantes relaciones entre la literatura francesa y la literatura argentina.

Desde 1939 hasta 1945 se desarrolló la Segunda Guerra Mundial en Europa. Francia ingresó al conflicto en junio de 1940, mes en que el gobierno francés dejó París hasta el 29 de agosto de 1944, cuando los aliados lo liberaron de los alemanes y De Gaulle se instaló como presidente provisional hasta 1946. Los intelectuales dieron respuestas a la realidad que estaban viviendo. Algunos colaboraron con el ocupante como el caso de Pierre Drieu La Rochelle; otros se comprometieron con la Resistencia como André Malraux, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Albert Camus; otros eligieron el exilio como Roger Caillois y otros adoptaron el silencio o tuvieron una actitud de espera y observación. La atmósfera para los escritores franceses durante la guerra y la posguerra fue de intranquilidad, de inestabilidad y de preocupación. Todos estos escritores junto a una larga lista fueron publicados en la revista durante la década de 1940 y las subsiguientes.

La actitud de la revista y la del grupo *Sur* fue de solidaridad y acompañamiento frente al acontecimiento bélico que la intelectualidad francesa tuvo que enfrentar.

Se publicaron en sus páginas ensayos de escritores franceses sobre: racismo, política y ocupación alemana, posibilidades de una reconstrucción europea, problemas filosóficos y metafísicos, problemas estéticos (pintura, música, espectáculos teatrales, crítica literaria) y obras de ficción. Se tradujeron y se dieron a conocer a los lectores rioplatenses textos literarios y artículos de los siguientes autores: Jules Supervielle, Émilie Noulet, Paul Valéry, André Gide, Albert Camus, Jean-Paul Sar-

tre, André Malraux, Paul Éluard, Jean Genet, Julien Benda, Simone de Beauvoir, entre otros.

Durante esta década sin lugar a dudas, las dos personalidades que facilitaron y promovieron las relaciones entre la literatura francesa y la literatura argentina fueron Victoria Ocampo y Roger Caillois. Este escritor fue una figura necesaria, indispensable y vinculante que contribuyó al intercambio y frecuentación con las letras francesas. En 1939 viajó por dos meses a la Argentina y permaneció cinco años. Durante este lapso de tiempo colaboró en *Sur*, dictó clases pero además en julio de 1941 y hasta junio de 1947, gracias al apoyo económico de Victoria Ocampo, publicó la revista *Lettres Françaises* desde Buenos Aires. El subtítulo de esta publicación era: “Cahiers trimestriels de littérature française, edités par les soins de la revue *Sur* avec la collaboration des écrivains français résidant en France et à l'étranger”.

Esta revista tuvo una gran importancia, ya que su difusión y penetración llegaron a diferentes lugares del mundo, donde muchos intelectuales franceses se habían refugiado por causa de la guerra. Además, y siempre desde Buenos Aires, Roger Caillois, subvencionado por Victoria Ocampo, creó también la editorial La Porte Étroite, que publicó cuidadosos volúmenes de cuento, poesía y ensayos de autores franceses.

En su vuelta a Francia, Caillois, después de años de tratativas, logró publicar la colección *La Croix du Sud* lanzada para la casa Gallimard.

Es así que en 1951, apareció el primer libro de la colección, *Fictions*, de Jorge Luis Borges. Por lo tanto los nexos con el campo intelectual francés a partir de este momento se vuelven más fuertes y sólidos, ya que comenzarán a ser traducidos al francés escritores argentinos como Jorge Luis Borges y Ernesto Sábato.

El ritmo que impone Roger Caillois en su larga estadía argentina permitió descubrir, traducir y proyectar escritores argentinos y latinoamericanos al campo intelectual francés y viceversa. Tanto Victoria Ocampo como Roger Caillois facilitaron el camino para que los lectores de Francia y Argentina accedieran a textos y obras literarias transmitidas por literaturas diferentes.

Como primera conclusión, podemos afirmar que la presencia de Francia en la intelectualidad argentina y las relaciones entre la literatura francesa y el Río de la Plata durante la década 1940-1950, según el ejemplo de *Sur*, fueron intensas, vitales, dinámicas, solidarias, fluidas, ricas, variadas, de lectura, de afirmación y transferencia con proyecciones para el futuro.

Ahora bien, ¿cómo fue la relación de Jorge Luis Borges, sólido miembro del grupo *Sur*, con la cultura francesa durante estos años? Este escritor fue un activo colaborador de la revista y si bien, como afirma Beatriz Sarlo en *Escritos sobre literatura argentina* (2007:165), Borges fue un “excéntrico” dentro del grupo, integró su consejo de redacción.

Paradójicamente, en el seno y en la intimidad de la revista pueden coexistir la

mirada de aquellos escritores que como Victoria Ocampo, Eduardo Mallea, José Bianco elogian, admiran, reconocen y valoran la literatura francesa, junto a aquellos que consagran a una figura como Borges, que se constituye en emblemática y cuyo posicionamiento frente a las letras francesas sea quizás algo displicente e irónico. Según Juan José Saer:

Una sola pasión puede compararse en intensidad a la anglofilia de Borges; es su francofobia. Si no vacila en ser neutro con Mae West, complaciente con un tal Alan Griffiths [...], es implacable con Corneille, sangriento con Breton, desdenoso con Baudelaire. Llama a Isidore Ducasse “el intolerable conde de Lautréamont” y afirma que Rimbaud fue “un artista en busca de experiencias que no logró”. En media página, mata de un solo tiro dos pájaros de especies diferentes, Étiemble y Daniel Rops; en otra ridiculiza a Romain Rolland, y en párrafos sucesivos se permite ser condescendiente con Jules Romains (a causa de una epopeya en verso) y con Lenormand (Saer, 1997: 31).

Pero escuchemos directamente a Borges y sólo a modo de ejemplo, en su artículo “Romain Rolland” publicado en la columna “Biografías Sintéticas” de la revista *El Hogar* aparecida el 23 de julio de 1937:

La gloria de Rolland parece muy firme. En la república Argentina lo suelen admirar los admiradores de Joaquín V. González, en el Mar del Caribe los de Martí, en Norteamérica, los de Hendrik Willen Van Loon. En Francia misma no le faltará jamás el apoyo de Bélgica y de Suiza. Sus virtudes, por lo demás, son menos literarias que morales, menos sintácticas que “panhumanistas” para pronunciar una de las palabras que más lo alegran (*OC IV*: 302).

En la Argentina, como lo habíamos dicho anteriormente, país en el cual Francia siempre y por tradición impuso sus gustos, la excentricidad de Borges le permitió apartarse de esos gustos, tal vez como una estrategia o identificación intencional, ambigua y provocadora. A pesar de ello, de sus ironías, de su tono mordaz, las marcas de la cultura francesa están presentes en este autor francófono desde su infancia y sobre todo desde sus estudios secundarios realizados en Ginebra.

Durante la década que nos ocupa (1940-1950), ¿cómo se vincula Borges con la literatura francesa? En diciembre del año 1940 traduce en el número 75 de *Sur* el poema “1940” de Jules Supervielle. Cuando se libera París y con motivo de la paz y fin de la guerra escribe el artículo “Nota sobre la Paz” en el número 129 de julio de 1945, y en el número 132 de octubre de 1945, número dedicado en su totalidad a Paul Valéry con motivo de su muerte, Borges escribe “Valéry como símbolo”. De este escritor nos dice lo siguiente:

Paul Valéry nos deja al morir, el símbolo de un hombre infinitamente sensible a todo hecho y para el cual todo hecho es un estímulo que puede suscitar una infinita serie de pensamientos. De un hombre que trasciende los rasgos diferenciales del yo [...]. De un hombre cuyos admirables textos no agotan, ni siquiera definen, sus omnímodas posibilidades. De un hombre que, en un siglo que adora los caóticos ídolos de la sangre, de la tierra y de la pasión, prefirió siempre los lúcidos placeres del pensamiento y las secretas aventuras del orden (*Sur* 132: 30-32).

También traduce en 1936 *Perséphone* de André Gide para la revista y en 1941, para la editorial *Sur*, *Un barbare en Asie* de Henri Michaux.

La publicación en Francia de *El Aleph* con el título de *Labyrinthes* para Gallimard en 1953 y *Otras Inquisiciones* como *Enquêtes 1937-1952* en 1957 para la misma editorial, posibilitó su proyección sin límite como escritor.

Finalmente, podemos agregar que Francia siempre estuvo en Borges a través de su confesada admiración a escritores como Voltaire, Victor Hugo, Prosper Mérimée, Henri Michaux y sobre todo a través de su reconocimiento a Gustave Flaubert, con quien se identificaba por su dedicación “sacerdotal” a la escritura, y a quien le dedicó dos ensayos.

Jorge Luis Borges siempre estuvo atento a Francia. Dentro del grupo *Sur*, quizás tuvo una actitud más bien pasiva porque existieron otros colaboradores-escritores que sí se ocuparon en difundir la literatura y la cultura francesa. Si bien durante esta década Borges se dedicó a publicar ensayos y crítica literaria acerca de escritores de habla inglesa, su mirada no dejó de observar los comentarios, novedades y primicias literarias que se daban a conocer sobre la literatura francesa. Borges desde siempre entabló diálogos fecundos y permanentes con Francia.

En su poema “A Francia”, poema que pertenece al libro *Historia de la noche* (1977) nos describe la forma en que la literatura francesa siempre estuvo en él y permaneció en él aun cuando fue subyugado y desviado en sus lecturas por el amor hacia otras literaturas.

Nunca supo con certeza cuál fue el primer verso en francés que se entretejió con sus gustos literarios pero lo que sí presintió fue que, a partir de ese primer momento, la literatura francesa no lo abandonaría más. Esta profecía, traducida a poema nos revela que:

El frontispicio del castillo advertía:
Ya estabas aquí antes de entrar
y cuando salgas no sabrás que te quedas.
Diderot narra la parábola. En ella están mis días,
mis muchos días.

Me desviaron otros amores
 y la erudición vagabunda,
 pero no dejé nunca de estar en Francia
 y estaré en Francia cuando la grata muerte me llame
 en un lugar de Buenos Aires.
 No diré la tarde y la luna, diré Verlaine.
 No diré el mar y la cosmogonía; diré el nombre de Hugo.
 No la amistad, sino Montaigne.
 No diré el fuego; diré Juana,
 y las sombras que evoco no disminuyen
 una serie infinita.
 ¿Con qué verso entraste en mi vida
 Como aquel juglar del Bastardo
 que entró cantando la *Chanson de Roland*
 y no vio el fin, pero presintió la victoria?
 La firme voz rueda de siglo en siglo
 y todas las espadas son Durandel (OC III: 194).

Por último y a modo de conclusión podemos decir que la presencia de Francia y las relaciones que este país entabló con la intelectualidad argentina, que se manifestaron a través de las publicaciones de *Sur*, no estuvieron ausentes de la mirada atenta de Borges.

El territorio Francia-Borges y Borges-Francia estuvo poblado durante la década 1940-1950 por sus esporádicas pero valiosas intervenciones sobre crítica literaria, opinión y traducción antes mencionadas, pero además por su relación intelectual con Roger Caillois, quien lo tradujo y lo dio a conocer al campo intelectual francés.

Las huellas de la presencia de Francia en la intelectualidad argentina, que se vuelven visibles en las páginas de *Sur*, también se transforman en futuros desafíos de búsqueda, para seguir profundizando y analizando la cercanía y el grado de reconocimiento existente entre la literatura argentina y la literatura francesa.

BIBLIOGRAFÍA

Sur, 1940-1950, números 64 a 194.

AMOUROUX, Henri, 1965, *La vie des français sous l'occupation*, París, Fayard.

BORGES, Jorge Luis, 2003, *Obras completas (OC I a IV)*, Buenos Aires, Emecé.

—, 2003, *Borges en El Hogar, 1935-1958*, Buenos Aires, Emecé.

- BOURDIEU, Pierre, 1995, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- BRUNER, J., 1998, *Realidad mental y mundos posibles*, Barcelona, Gedisa.
- GENETTE, Gérard, 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil.
- GRAMUGLIO, María Teresa, 1983, “Sur: constitución del grupo y proyecto cultural”, *Punto de Vista*, 17, pp. 7-10.
- , 1989, “Bioy, Borges y Sur: Diálogos y Duelos”, *Punto de Vista*, XII, 34, pp. 11-16.
- GUÉHENNO, Jean, 1979, *Journal des années noires (1940-1944)*, París, Gallimard.
- HALPERÍN DONGHI, Tulio, 1991, *Historia Argentina*, Buenos Aires, Paidós.
- KING, John, 1990, *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1970*, México, FCE.
- LABORIE, Pierre, 2001, *Les français des années troubles*, París, Desclée de Brouwer.
- LOTTMAN, Herbert, 2001, *La rive gauche. La elite intelectual y política en Francia entre 1935 y 1950*, Barcelona, Tusquets.
- MOLLOY, Sylvia, 1972, *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XX siècle*, París, Presses Universitaires de France.
- OCAMPO, Victoria y otros, 1972, *Roger Caillois y la Cruz del Sur en la Academia Francesa*, Buenos Aires, Sur.
- , 1983, *Autobiografía V. Figuras simbólicas. Medida de Francia*, Buenos Aires, Sur.
- , y CAILLOIS, Roger, 1999, *Correspondencia*, Buenos Aires, Sudamericana.
- PASTERNAK, Nora, 2002, *Sur, una revista en la tormenta. Los años de formación 1931-1944*, Buenos Aires, Paradiso.
- PRIETO, Martín, 2006, *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus.
- SARLO, Beatriz, 1998, *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardias*, Buenos Aires, Ariel.
- , 2003, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- , 2007, *Escritos sobre la literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- SITMAN, Rosalie, 2003, *Victoria Ocampo y Sur*, Buenos Aires, Lumière.
- VÁZQUEZ, María Esther, 2002, *Victoria Ocampo. El mundo como destino*, Buenos Aires, Seix Barral.
- VILLORDO, Oscar, 1993, *El Grupo Sur*, Buenos Aires, Planeta.
- WILLSON, Patricia, 2004, *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Las joyas francesas de la Biblioteca personal de Borges

DENISE VENTURA SCHITTINE

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Traducción de Carla V. Albornoz

Borges acostumbraba decir que el Paraíso debía ser una biblioteca. Quizás porque era el lugar en el mundo en el que se sentía más seguro y feliz. La historia de su vida tuvo como telón de fondo el escenario de las más diversas bibliotecas. Comenzando por la paterna de libros ingleses, aparentemente ilimitada para sus ojos curiosos e infantiles. En ese ambiente único de estantes vidriados, Borges leyó su primera novela, *Huckleberry Finn*. El propio Borges confesó que esa biblioteca era el lugar de donde jamás hubiera salido si no fuese por las tentaciones del mundo exterior. Esa fue apenas la primera de muchas otras que vendrían después: la Biblioteca Municipal, el lugar distante y monótono donde desempeñaba la tediosa tarea de catalogar libros; la Biblioteca Nacional, donde ocupó el cargo mítico de director; finalmente, su propia biblioteca: magra y lacónica.

Sentía encantamiento, casi obsesión, por estos templos de libros. Los visitaba en la realidad y en la ficción. Dio cuerpo y descripción especial a la Biblioteca de Babel. Soñaba que Alejandría podría, un día, ser reconstruida no por la memoria de los hombres, sino por la posibilidad imaginaria de que cada libro escrito en el pasado pudiera algún día ser reproducido. Pensaba en cada libro perdido y nunca encontrado, en cada texto que nunca cobró vida porque no encontró un solo lector. Tenía la fantasía de que podía existir un ejemplar único, un libro de arena, sin principio ni fin, el cual podría contener todos los otros.

Cuando escribió el prólogo de la *Biblioteca personal* en 1985 no sabía que la muerte iría a interrumpir esta última tarea de bibliotecario: reunir un grupo selecto de cien obras que consideraba lecturas imprescindibles. Borges usó su intuición de autor y sus preferencias como lector para intentar montar esta pequeña “colección”. No era un bibliófilo. No coleccionaba ni acumulaba libros. Era conocido por donar y regalar muchos de ellos. Así, esta selecta biblioteca fue montada con el cuidado de lector crítico y voraz: aquel que jamás dejaría un libro a la deriva, que iría a consultarlos y hojearlos una y otra vez, manteniéndolos vivos por el calor de la lectura.

Al concebir la *Biblioteca personal* Borges pensaba en alguien. Pensaba en nosotros, sus lectores. Y fue con ese estímulo que encontró tiempo, en medio de sus numerosos viajes, para escribir los sesenta y seis prólogos de las obras elegidas. El autor se entregó a ese placentero juego tanto en hoteles esparcidos por el mundo como en las tardes solitarias de su departamento de la calle Maipú:

Un libro es una cosa entre las cosas, un volumen perdido entre los volúmenes que pueblan el indiferente universo, hasta que da con su lector, con el hombre destinado a sus símbolos. Ocurre entonces la emoción singular llamada belleza, ese misterio hermoso que no descifran ni la psicología, ni la retórica. [...] Ojalá seas el lector que este libro aguardaba (Borges, 1994: iv).

La idea del escritor era construir una verdadera biblioteca que, según él, no estaba hecha de incontables volúmenes, sino por un grupo reducido de buenas obras. El resultado de la selección fue un conjunto de textos poco usuales, así como también de textos marginales de muchos autores conocidos. Entre los autores franceses se encuentran André Gide, Gustave Flaubert, Jean Cocteau, León Bloy y Voltaire, sin contar la inclusión de la versión del orientalista francés Antoine Galland de *Las Mil y una Noches*, uno de los textos más trabajados y releídos por Borges.

SOBRE LAS BIBLIOTECAS

“Yo siempre me había imaginado el Paraíso bajo la especie de una biblioteca. Otras personas piensan en un jardín, otras pueden pensar en un palacio” (Borges, 2001:146), decía tranquilamente Borges en la conferencia que dio sobre la ceguera en el teatro Coliseo de Buenos Aires en 1977. Lo cierto es que la vida del autor fue una sucesión de permanencias en pequeños paraísos. Fue a través de ellos que recorrió, paso a paso, su carrera de escritor y, sobre todo, construyó su trayectoria de lector. Borges insistía en decir que era mejor lector que escritor, que se enorgullecía más de los libros que había encontrado que de los que había producido.

En aquella inmensa biblioteca del suburbio de Palermo, detrás de un lindo jardín, nuestro joven lector tomó contacto por primera vez con la literatura. En esa época, la lengua inglesa era, entonces, soberana. Era la lengua preferida de su padre y también la enunciada por la voz de su abuela paterna: Fanny Haslam de Borges, quien acostumbraba a leerle en voz alta revistas inglesas infantiles. El inglés se transformó en una lengua afectiva. Por medio de ella, Borges ingresó en el amado mundo de los libros. Dickens, Wells, Poe, Longfellow, Lewis Carroll fueron los compañeros de la primera infancia de Borges, leídos una y otra vez en su versión

original. Hasta *Don Quijote*, obra maestra de la lengua castellana, fue disecado por él en inglés: “Cuando más tarde leí *Don Quijote* en la versión original me pareció una mala traducción” (Borges, 2000: 24). Para Borges, la edición roja de Garnier con las letras impresas en oro sería siempre la única posible.

La historia lo hubiera confinado en muros bilingües del inglés/español si su curiosidad y destino no lo hubieran conducido al aprendizaje de otras lenguas. Aquello que lo uniría a ellas era el interés, después de su ceguera, de avanzar por mundos completamente extraños y todavía *oscuros* del saber. Por una de esas extrañas coincidencias que a veces se dan en la vida, fue la ceguera del padre la que llevó a su familia de viaje a Europa en 1914. El patriarca sería atendido por un famoso oculista en Ginebra mientras los hijos intentarían matricularse en la escuela. La irrupción de la Primera Guerra Mundial retrasó los planes del clan Borges de viajar por el continente e hizo que se establecieran en la ciudad.

El período de refugio en Ginebra marcó el descubrimiento de los autores franceses para Borges. Las lecturas en Suiza giraron alrededor de Alexandre Dumas, Flaubert, Maupassant, Zola, Voltaire, Verlaine, entre otros. Con tan sólo quince años, Borges leyó *Les misérables* de Víctor Hugo. Algunos de estos nombres estarían más tarde en la lista de los elegidos de la *Biblioteca personal*. En esa época, Borges acostumbraba recitar poesía en voz alta. A veces iba a pasear con su hermana Norah al lago próximo a su casa y, de pie, soltando peligrosamente los remos del bote, recitaba con voz solemne versos de Baudelaire o Rimbaud.

Influenciado por estas voces, Borges ensayaría sus primeros poemas. Muchos de ellos se hubieran perdido para siempre si no fuese por Leonor Acevedo, memoria viva de su hijo, quien guardó un fragmento en el que Borges describe el ataúd como una *petite boîte noire pour le violon cassé*. Es probable que en esa misma época haya escrito otros poemas, ya que él mismo decía que el destino quiso también que él fuera poeta en Ginebra. Lo cierto es que, aun con la peligrosa cercanía de la guerra, Borges fue feliz en Suiza.

De todas las ciudades del planeta, de las diversas e íntimas patrias que un hombre va buscando y mereciendo en el transcurso de los viajes, Ginebra me parece la más propicia a la felicidad. Le debo, a partir de 1914, la revelación del francés, del latín, del alemán, del expresionismo, de Schopenhauer, de la doctrina de Buda, del Taoísmo, de Conrad y de la nostalgia de Buenos Aires (Borges, citado en Ordóñez, 2009: 47).

Años después reencontraría algunos autores franceses en las horas ociosas que enfrentara en la Biblioteca Municipal. El trabajo monótono y la rutina del lugar, ubicado en un barrio gris y distante del suburbio de Buenos Aires, eran lo contrario al sueño de nuestro bibliotecario ciego. El trabajo era injustificable: más de cin-

cuenta funcionarios realizaban las tareas que fácilmente podrían ser elaboradas por veinte. La función de Borges, que dividía con un grupo de colegas, era la de catalogar el magro acervo de la biblioteca.

Todo debía ser realizado a paso lento para justificar el empleo de tantos funcionarios. En medio de una *troupe* de compañeros de trabajo que sólo se interesaban por fútbol, carreras de caballos y chistes obscenos, Borges solamente logró resistir nueve meses en el cargo debido a las pocas horas de trabajo. La lectura ocupaba su tiempo ocioso. En las idas y venidas en colectivo se sumergió en la *Divina Comedia*. Aún así, era dentro de la propia Biblioteca donde conseguía realizar las más diversas lecturas: terminaba el trabajo burocrático en aproximadamente una hora y, sin ceremonias, se escurría solapadamente al sótano, donde pasaba horas leyendo y escribiendo. Groussac, Claudel y León Bloy, quienes constan en la lista de los franceses escogidos de la *Biblioteca personal*, estaban entre las incursiones realizadas en los subterráneos de la biblioteca (Borges 1999).

Más tarde llegaría a realizar su sueño de Calímaco, el primer bibliotecario del que se tenga noticias, quien creó la organización y clasificación de libros tal cual la utilizamos hoy: trabajar en el suntuoso edificio de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires. El cargo de director de la biblioteca parecía envuelto en una inexplicable maldición. Dos de los ocupantes anteriores eran ciegos: Paul Groussac y José Mármol. “Dos es una mera coincidencia; tres una confirmación” (Borges, 2001: 147), decía Borges. Del día a la noche, se vio siendo el centro de novecientos mil libros en los más diversos idiomas y descubrió que sólo podía observar, con algún esfuerzo, lo que estaba escrito en los lomos. Estaba completamente ciego. Para lidiar con el éxtasis acompañado de decepción, escribió el “Poema de los dones” destacando la extraña ironía de Dios que “me dio a la vez libros y la noche”.

Nunca conseguiría abarcar todos aquellos libros. La bibliografía que apreciaba y que visitaba constantemente estaba guardada en su memoria. Borges poseía una enorme “biblioteca mental”. Una prueba de esto la encontramos en su biblioteca casera, la cual era singularmente económica. Un desprevenido que esperase ver el Homero criollo cercado de estanterías interminables se sorprendería con los únicos estantes de libros que se disponían en forma de L en la sala del escritor:

[...] el tamaño de su propia biblioteca era toda una decepción, tal vez porque él sabía, como dijo en cierto poema, que el lenguaje únicamente puede “simular la sabiduría”. [...] Las pocas estanterías, sin embargo, contenían lo esencial de sus lecturas, empezando por las enciclopedias y los diccionarios, gran orgullo de Borges (Manguel, 2003: 30-31).

Alberto Manguel, quien leyó para Borges durante cuatro años, describe con detalles la biblioteca del escritor: muchas enciclopedias y diccionarios, muchos li-

bros de escritores de lengua inglesa como Stevenson, Chesterton, Henry James y Kipling. Allí también escaseaban los volúmenes en lengua francesa: un tímido Paul Groussac –a pesar de argentino por elección, él nació en Toulouse, Francia– integraba el grupo heterogéneo de la biblioteca no inglesa, que era completada con Lugones, Güiraldes, Joyce y, claro, Cervantes. Los estantes reservados de su cuarto revelaban otra sorpresa: “Contenían libros de poesía y una de las más completas colecciones de literatura anglosajona e islandesa en toda América Latina” (Manguel, 2003: 35). Los libros restantes de literatura argentina, incluyendo sus propias obras, –se imagina Manguel– debían estar en el cuarto de Leonor.

En este sentido, al diseñar la propuesta de una biblioteca para regalar al lector, Borges siquiera usó como modelo su propia colección. Las lecturas imprescindibles catalogadas por el escritor no estaban en su biblioteca física, sino que pertenecían a su memoria literaria: “A lo largo del tiempo, nuestra memoria va formando una biblioteca dispar, hecha de libros [...] cuya lectura fue una dicha para nosotros compartir. Los textos de esa íntima biblioteca no son forzosamente famosos” (Borges, 1994: iii), tal como explica en el prólogo. El objetivo no era adoctrinar al lector explicando cuáles son los cien libros que debían ser leídos, sino compartir con el otro el placer de la lectura. Los elegidos fueron fruto de los hábitos literarios del Borges lector, que con su ensayada humildad repetía: “No sé si soy un buen escritor, pero creo ser un excelente lector” (Borges, 1994: iii).

Para que no sobresaliera su nítida preferencia por la literatura inglesa, el escritor incluyó en su lista –hecha y rehecha varias veces– un grupo de autores de diferentes idiomas. En la selección entraron cinco nombres franceses: André Gide con *Los monederos falsos*, Gustave Flaubert con *La tentación de San Antonio*, Jean Cocteau con *El secreto profesional y otros textos*, Voltaire con *Cuentos*, y León Bloy con las novelas *La salvación de los judíos*, *La sangre del pobre* y *En las tinieblas*. A partir de esta pequeña selección, Borges retribuía el pequeño favor que los mismos le habían otorgado en el principio de su jornada de escritor:

Soy un invento de los franceses porque ellos hicieron que yo sea visible. En mi país nadie se había fijado especialmente en mí. [...] Entonces, cuando me dieron un premio en Francia empezaron “¡Caramba, un premio así a un argentino!” (Peicovich, 2006: 88).

LOS FRANCESES

Era posible construir una historia perfectamente aceptable de la literatura usando como base una lista de autores que Borges menospreciaba, tal como constata Alberto Manguel. Goethe, Stendhal, Tolstoi, Thomas Mann y Pirandello hacían parte de ella,

pero también los franceses Balzac, Zola, Proust, Maupassant y Flaubert. No era inusual que Borges registrara públicamente algún comentario sarcástico sobre alguno de ellos: “¿Flaubert? *Madame Bovary* es imposible de leer. Trabaja con el espacio, el tiempo se le escurre entre las manos y se aburre escribiendo una historia sin historia” (Peicovich, 2006: 111), ironizaba. Lo extraño es que algunos de esos nombres aparecieron más tarde en la lista de los elegidos. Pero Borges tenía sus incongruencias, rechazaba algunos autores para más tarde reconocer características innegables en ellos.

VOLTAIRE

Nunca sabremos si hubo una suerte de diplomacia en la formación de esta última biblioteca. El hecho es que muchos autores fueron elegidos más por la admiración que Borges nutría por sus historias de vida que por los textos escogidos en sí. Voltaire, por ejemplo, poseía una de las trayectorias más interesantes: recibió la tutela de los jesuitas, se involucró con el teatro, se sumergió en el estudio superficial de las leyes y amó muchas mujeres. En fin, tuvo una vida agitada marcada por sus dos grandes pasiones, estas sí comparables a las de Borges: la lectura y la escritura. Voltaire fue un lector apasionado de Shakespeare y fue un escritor de múltiples talentos que publicó poemas, novelas, ensayos, piezas literarias y panfletos.

Su predilección por la política y la polémica lo llevó a colaborar en la enciclopedia de Diderot, a escribir la *Historia de Carlos XII* y a influenciar la Revolución Francesa. No por casualidad escribió el libro *De l'horrible danger de la lecture*, ya que fue su interés por la literatura lo que lo transformó en el hombre inconformista que luego reveló ser. Borges destacaba que, por suerte, “la felicidad de escribir nunca lo abandonó; su gratísima obra comprende noventa y siete volúmenes” (Borges, 1994: 121). Y ninguno de ellos perdió el estilo lacónico y limpio: usaba “palabras sencillas, cada una en su lugar” (Borges, 1994: 122). Los *Cuentos* fueron escritos por Voltaire bajo el estímulo de dos libros bastante apreciados por el propio Borges: *Las Mil y una Noches* y *Viajes de Gulliver*. De forma inusual, o quizás por obra de la mente especial del escritor, el resultado final tuvo poca semejanza con sus fuentes de inspiración.

BLOY

Así como León Bloy, Borges también era controvertido. Ambos tenían una opinión particular de Víctor Hugo: uno destilaba antipatía por el escritor; al otro le gustaba su literatura, aunque no la sentía genuinamente francesa. “Desde luego, siento una gran admiración por Hugo, pero Hugo no es típicamente francés. Hugo

es extranjero en Francia. Hugo, con esas grandes decoraciones, con esas vastas metáforas, no es típico de Francia” (Peicovich, 2006: 107). Sin embargo, Borges compartía otra característica con Bloy, y tal vez por eso le gustase tanto: eran dos escritores que suscitaban o bien el total deslumbramiento por parte del lector o bien su rechazo.

León Bloy, aunque devoto, era un católico rebelde y contestatario. Tal vez esta tensión entre las cuestiones espirituales y materiales agudizaron su lengua afilada. Era un especialista en la injuria: “Escribió que Inglaterra era la isla infame, que Italia se distingue por la perfidia [...], que el genio está severamente prohibido a todo prusiano, que Émile Zola era el cretino de los Pirineos” (Borges, 1994: 98). Borges aseguraba que ninguna de estas fuertes declaraciones comprometió la vocación de León Bloy para ser un visionario, casi un profeta. En realidad, el escritor tenía una manera borgeana de observar la religión: para él, el mundo era un libro y cada persona un signo de la criptografía de Dios. Para Borges, Dios era una curiosa metáfora que podía estar inscrita en las rayas de la piel de un tigre.

Más allá de sus polémicas declaraciones, Borges y Bloy coincidían en la desconfianza por la democracia. Sin embargo, Borges era un *lord* con la simplicidad de un monje mientras que Bloy era un hombre inmerso en una miseria desconcertante. Este último era adepto a un nihilismo con raíces en un ateísmo estético: creía que el origen de la existencia del hombre estaba entre los principios más agonizantes del cristianismo, o sea, el sufrimiento perpetuo. Sacrificó la propia vida a esas convicciones, pero siempre con una nota de escarnio. Gran mendigo, intransigente, loco e inflexible, son apenas algunos de los calificativos que sirven para caracterizar a este escritor de vasta obra, aunque algo olvidada. De él, Borges seleccionó tres novelas de carácter biográfico y estilo barroco: *La salvación por los judíos*, *La sangre del pobre* y *En las tinieblas*. Quizás por su carácter aterrador, o tal vez apenas por traer el recuerdo de las tardes ociosas pasadas en la Biblioteca Nacional.

GIDE

La elección de Gide surge de su figura multifacética y curiosa. Era un hombre de formación protestante que leía constantemente los evangelios, un homosexual que se casó con una mujer, y un comunista que creó una vertiente dentro de la doctrina para justificar su riqueza. Tuvo una escolaridad irregular, pero eso no le impidió dedicar su vida a su mayor pasión: la literatura. Después de un viaje de nueve meses en el que recorrió Túnez, Argelia e Italia junto a su joven amante, el pintor Paul Laurens, se entregó a una liberación moral y sexual que fue fundamental para la escritura de uno de sus libros más importantes, *Les nourritures terrestres*. Esta obra innova en la forma; es un extenso poema en prosa que celebra el despertar de los sentidos.

Gide recibió la influencia de autores como Mallarmé, Paul Valéry y Claudel. Sin embargo, su principal influencia fue Oscar Wilde, por quien nutría una combinación de admiración y miedo. Estaba fascinado por el coraje de su amigo y llegó a escribir una obra en su homenaje como una *pièce de résistance* para preservar la memoria del novelista. Gide circulaba con audacia por temas tabú de la literatura. En *Los monederos falsos*, obra seleccionada por Borges, Gide retorna a temas recurrentes en su escritura: el libre arbitrio, la crítica social y la expresión literaria. Sin embargo, más que nada acusa y cuestiona la autenticidad, un problema que también se enfrenta desde la literatura, ya que todos los individuos en este libro son de alguna forma infractores.

Tal vez la elección de Borges por este autor esté más relacionada con las diferencias que con las afinidades. No obstante, tenían una cosa en común: la preferencia por la literatura inglesa. Gide prefería “la voz íntima” de Keats al tono “público y profético” de Víctor Hugo. Y a pesar del breve y único encuentro entre Borges y André Malraux en la embajada francesa, que terminó en discusión justamente por las opiniones enfrentadas sobre *Los monederos falsos*, Borges concordaba con él en un punto: “Gide es nuestro principal contemporáneo” (Borges, 1994: 27-28).

COCTEAU

Jean Cocteau era incansable. Publicó una cantidad enorme de obras pertenecientes a los más diversos géneros literarios: poesías, novelas, guiones y piezas de teatro. No satisfecho con eso, también se desempeñó como cineasta, pintor y escultor. Un verdadero “hombre del Renacimiento” con sus múltiples talentos, si no fuera por una inclinación irrefutable hacia la anarquía artística plasmada por las experiencias dadaístas y surrealistas. Inquieto, no se alineó con ninguna escuela; aun así se tornó uno de los mayores exponentes surrealistas formando parte del *Groupe des Six*, una *troupe* de amigos de Montparnasse que organizaba una serie de movimientos artísticos.

Fue un prodigio. Y en eso se asemejaba a Borges. Comenzó a escribir a los diez años, un año menos que el Jorge Luis Borges que publicó en *El País* su versión de *El príncipe feliz* de Oscar Wilde. Cocteau produjo su primer libro de poesías con tan sólo dieciséis años de edad. Pero luego fue siguiendo caminos diferentes, le gustaban las artes públicas y participó de numerosos proyectos vanguardistas, como el ballet “Parade”, una producción del innovador Sergei Pavlovich Diaguilev, director de los *Ballets Russes*. Pero no se detuvo allí, ejerció también la crítica literaria con maestría. *El secreto profesional y otros textos* son ejemplo de esto:

Este libro es acaso el menos conocido y el más grato de los muchos que le debemos. Consta, más allá de los dogmáticos manifiestos, de una serie de sabias y sutiles observaciones sobre la misteriosa poesía. A diferencia de tantos críticos, Cocteau la conoció personalmente y la ejerció con felicidad (Borges, 1994: 90).

FLAUBERT

Flaubert era una más de las ambigüedades de Borges. El argentino tenía un discurso complementemente opuesto al ritmo y al tipo de escritura del autor, aunque elogiaba su capacidad para usar las palabras de forma exacta y precisa en su texto: “Creyó que para cada cosa de este intricado mundo preexiste una palabra justa y que el deber del escritor es acertar con ella” (Borges, 1994: 66). Al mismo tiempo, se quejaba de la pluma lenta de Flaubert, que avanzaba sin prisa sobre los acontecimientos, cada vez menos importantes en relación a las propias palabras. “A pesar de lo mucho que se esforzaba por escribir las frases no le salían bien. Cae, como Lugones, en un estilo burocrático que apaga el interés del lector” (Bioy, 2006: 632). Él mismo declaraba ser un lector hedonista: no tenía inconvenientes en abandonar un libro en el medio si la lectura simplemente no lo cautivaba.

Fue iniciado en la literatura de Flaubert durante su infancia en Ginebra, donde ya escribía y recitaba poemas en francés, a pesar de tener dificultades escolares con el idioma. Tal vez por eso fue tan crítico con el escritor: los años de convivencia con sus textos fueron los más largos. Aun con ojos frustrados, no dejaba de admirar los intentos de Flaubert de producir una escritura limpia y clara. El francés leía todos sus textos en voz alta para evitar cacofonías y repeticiones, para así saborear el verdadero sonido de las palabras enunciadas.

La tentación de San Antonio fue fruto de una de esas lecturas. Después de un año y medio de mucho trabajo, Flaubert convocó dos grandes amigos, Bouilhet y Du Camp, para que escucharan en voz alta el texto de más de quinientas páginas. La hazaña duró cuatro días seguidos. Y la sentencia fue unánime: “Arrojar el libro en las llamas y tratar de olvidarlo” (Borges, 1997: 66). Por fortuna, el escritor no acató el veredicto de los amigos. Lanzó *Madame Bovary* pero mantuvo el otro libro en secreto, hizo algunas alteraciones, lo acortó y finalmente lo publicó en 1874. Borges cree que este libro fue especial porque no fue escrito con los escrúpulos que limitaron sus anteriores textos. “*San Antonio* es también Flaubert. En las arrebatadas y espléndidas páginas terminales el monje quiere ser el universo, como Brahma o Walt Whitman” (Borges, 1997: 67). Sin lugar a dudas, lo que más había seducido a Borges era el grupo heterogéneo de influencias que Flaubert había usado para componer esta obra colosal: un cuadro de Peter Brueghel, *Cain* de Byron y *Fausto* de Goethe.

UNA CUESTIÓN PENDIENTE

Borges tenía con los franceses una cuestión pendiente a la que año tras año retornaba en conversaciones, entrevistas o ensayos: no encontraba una figura central en su literatura. Goethe, aun sin ser aficionado a la música, o teniendo dificultades con el pensamiento abstracto, era el gran nombre de la literatura alemana. Shakespeare, a pesar de ser dueño de una “elocuencia irresponsable”, se tornó en el exponente de los textos ingleses. Dante estaba lejos de la idea corriente del italiano, sin embargo colocó su país para siempre entre los clásicos con la *Divina Comedia*. Para Borges, Francia sufría un “descentramiento literario” que explicaba de la siguiente manera:

La gente juzga una debilidad de los franceses no tener un escritor por encima de todos, un Shakespeare, un Dante, un Cervantes. No quisieron tenerlo: pensaron que era mejor tener muchos; si hubieran querido elegir uno no les habría faltado (Bioy Casares, 2006: 663).

BIBLIOGRAFÍA

- BIOY CASARES, Adolfo, 2006, *Borges*, Daniel Martino (ed.), Buenos Aires, Destino.
- BORGES, Jorge Luis, 1994, *Biblioteca personal (prólogos)*, Buenos Aires, Alianza Literatura.
- , 1999, *Autobiografía*, Buenos Aires, El Ateneo.
- , 2000, *Jorge Luis Borges – um ensaio autobiográfico*, São Paulo, Editora Globo.
- , 2001, *Siete noches*, México, Fondo de Cultura Económica.
- FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ, Solange, 2009, *O olhar de Borges – Uma biografia sentimental*, Belo Horizonte, Autêntica.
- MANGUEL, Alberto, 2003, *Con Borges*, Bogotá, Grupo Editorial Norma.
- PEICOVICH, Esteban, 2006, *El palabrista: Borges visto y oído*, Buenos Aires, Editorial Marca.

Productividad teórica
del texto borgeano

Una lectura de Borges desde el psicoanálisis: Didier Anzieu

JORGELINA CORBATA
Wayne State University

Burgin: *When you say that you dislike Freud, what do you mean?*

Borges: *I think of him as a kind of madman, no? A man laboring over a sexual obsession. Well, perhaps he didn't take it to heart. Perhaps he was just doing it as a kind of game. I tried to read him, and I thought of him either as a charlatan or as a madman, in a sense. After all, the world is far too complex to be boiled down to that all too simple scheme [...]. In the case of Freud, it all boils down to a few rather unpleasant facts. But, of course, that's merely my ignorance or my bias.*

Emir Rodríguez Monegal,
Jorge Luis Borges. A Literary Biography

1.

Resulta curioso acercarse a Borges en su relación con Francia a partir de una lectura psicoanalítica hecha por un psicoanalista francés, Didier Anzieu ya que, como sabemos (y el epígrafe así lo ilustra), a lo largo de toda su vida Borges manifestó un intenso desdén por Freud y su teoría.¹ A pesar de que el estudio de Anzieu data de 1971, considero valioso su aporte a la crítica de la obra de Borges no sólo porque inaugura un nuevo enfoque crítico sino porque varias de sus ideas han perdurado en estudios posteriores: la biografía literaria de Emir Rodríguez Monegal; los estudios

¹ Ver "Borges et l'aversion pour la psychanalyse" de Mercedes Blanco (2005).

del psicoanalista Thomas H. Ogden o de Julio Woscoboinik, por ejemplo, así como en ciertas aproximaciones críticas (Ricardo Piglia, Beatriz Sarlo o Juan José Saer).²

Mi interés en el presente trabajo consiste en recuperar el estudio de Anzieu sobre Borges al interior de su investigación sobre psicoanálisis y creatividad.³ Me valdré, para ello, del artículo: “Vers une métapsychologie de la création” (1974) y del libro *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur* (1981) que contiene el estudio sobre Borges titulado “Le corps et le code dans le contes de Borges”.

2.

“Vers une métapsychologie de la création”, incluido en *Psychanalyse du Génie Créateur* (1974), contiene varias ideas germinales que Anzieu ha de desarrollar en su libro *Le corps de l'œuvre*. Comienza por afirmar que, a pesar de la resistencia de los psicoanalistas a la comprensión psicoanalítica del genio y de la obra de creación, *psicoanálisis y creación no son incompatibles*. Por el contrario, la interpretación y comprensión psicoanalítica de la creación literaria es posible, deseable y fecunda. Entre las mencionadas ideas germinales aparece lo que Anzieu llama *la identificación heroica del creador* en la medida en que crear tiene como primera condición la filiación simbólica con un creador reconocido. En el caso de Anzieu, Freud y, para Freud, Goethe. Distingue, en segundo lugar, entre *creatividad y creación*. Considera que la primera es común a todos los hombres en tanto que la segunda, para existir, debe reunir dos requisitos –aportar algo nuevo y ser poseedora de un valor que, tarde o temprano, ha de ser reconocido por un público. El tercer punto es la relación *creación/crisis*: siguiendo a Freud, Anzieu afirma que el *trabajo del sueño*, el *trabajo de duelo* y el *trabajo de creación* son fases de *crisis* del aparato psíquico y, como tales, producen una intensa conmoción interior y una exacerbación de la patología del individuo.⁴ En el cuarto, trata del *tipo de material ele-*

² Ver *El secreto de Borges. Indagación psicoanalítica de su obra* por Julio Woscoboinik (1988) cuya traducción al francés lleva un prefacio de Didier Anzieu. Rodríguez Monegal (1978), en su biografía literaria de Borges, utiliza el estudio de Anzieu. Ver también su artículo, “Borges y Derrida: Boticarios” (1985).

³ Didier Anzieu nace en Melun y muere en París en 1999. Fue alumno de Daniel Lagache e hizo análisis con Jacques Lacan hasta descubrir que su madre, quien también había sido tratada por Lacan, constituyó el objeto de su tesis doctoral (*De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, publicada en 1932) donde aparece bajo el seudónimo de *Aimée*. Didier empezó análisis con Lacan en 1949 y, tras cuatro años de duración, lo interrumpió al conocer la omisión de Lacan de referirse a su madre, lo que despertó intenso rencor en él y duras críticas hacia el método y su creador. En 1964 Anzieu participó en la fundación de la Asociación Psicoanalítica Francesa. Fiel seguidor de Freud en su práctica y teoría analítica, Anzieu se nutrió también de Melanie Klein, Wilfred Bion y Donald Winnicott. Otros de sus intereses fueron la creación artística, los grupos de terapia y una nueva teoría del ‘skin ego’.

⁴ Para ilustrarlo se refiere a tres episodios de lo que llama *décollage freudien* (pasaje de la creatividad a la creación) a lo largo de los cuales Freud lleva a cabo su análisis de los sueños; su descubrimiento del mito de Edipo, y del psicoanálisis. Ver su libro *L'auto-analyse de Freud et la découverte de la psychanalyse* (1959).

gido por el creador para su obra (artes plásticas, música, literatura, etc.) a la vez que incluye la distinción de Melanie Klein entre *psicosis esquizo-paranoide* propia del creador joven y la *psicosis depresiva* del creador maduro.⁵

A continuación Anzieu analiza las cinco *fases del trabajo de creación* (tres de las cuales constituyen el mínimo necesario en el proceso psíquico de creación) y las resistencias correspondientes: 1) Un movimiento regresivo ligado a una crisis interior que moviliza representaciones arcaicas; 2) La percepción neta de algunas de estas representaciones que permite fijarlas en el preconciente como núcleo; 3) la transposición elaborada en una materia determinada (pintura, música, literatura), y según un código propio; etapas a las que en general se agregan dos más: componer la obra y someterla al público.

Las resistencias correspondientes son: 1) resistencia a la regresión por miedo de lo desconocido/conocido (*Umheimlich*) y las angustias psicóticas (desmembramiento, persecución, depresión) ya que no es suficiente regresar sino que es necesario soportar las producciones fantasmáticas y afectivas liberadas por la regresión.⁶ En tanto la primera fase transcurre en soledad, en la segunda –para contrarrestar la resistencia– se hace necesaria la presencia de un *amigo-testigo* que confirme el valor de la representación fantasmática y que ayude en la lucha contra los sentimientos de vergüenza y culpabilidad que conllevan la destrucción (según Freud, la pulsión de muerte).⁷ Anzieu añade la noción de *ilusión* de Winnicott respecto del rol de la madre en el debate del niño entre ilusión/realidad y la capacidad de transformar la realidad subjetiva (fantasmas personales) en realidad objetiva (la obra creada). La última resistencia es la que se asocia con la quinta fase del proceso creador: la puesta de la obra fuera de sí y a merced del público en oposición al deseo de protegerla de los ataques y de la destrucción exterior.

3.

Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur aparece en 1981. En la primera parte, titulada “L’auteur travaillé par la création”, Anzieu expande los puntos desarrollados en el artículo anterior. Para la primera fase de la creación, de conmoción

⁵De acuerdo con ello, la experiencia vital del *depresivo* está dominada por la angustia de haber perdido el objeto amado, por su propia culpa, destruyendo lo que amaba. Crear es entonces una reparación del objeto amado, destruido y perdido, restaurándolo como objeto simbólico al asegurarle una permanencia en la realidad interior. Para el *esquizo-paranoide*, por el contrario, la preocupación no es la muerte sino el mal, entendiendo por mal la envidia del niño por el seno materno y el pene paterno acompañado del temor de ser fragmentado y destruido. Crear sería, en este caso, recuperar la unidad y recomponer lo fragmentado.

⁶Se trataría entonces de “una regresión controlada por el yo” (Kris, Hartmann, Lowenstein).

⁷Como se verá la madre ejerce esa función a lo largo de la vida de Borges.

psíquica y física –*regresión controlada al servicio del yo* (Ericsson, Hartmann, Kris, Lowestain) o momento psicótico no patológico–, Anzieu menciona (como uno de los ejemplos) el post-facio de Borges de *El informe de Brodie*. Ilustra la segunda fase con una cita de Roger Caillois: “Quand Rimbaud écrit: ‘Je fixais des délires’, c’est *fixer* qui définit la tâche du poète” (Anzieu, 1981: 108). En cuanto a la quinta etapa consistente en poner la obra fuera de sí, dándola por terminada y exponiéndola a un público (su juicio, su crítica o su indiferencia), Anzieu enfatiza los sentimientos que moviliza –la angustia de ser devorado o destruido por la envidia y los celos–.⁸

En el tercer apartado, “Le code au travail dans l’œuvre”, Anzieu expone la existencia de una diversidad de códigos y se refiere sucintamente a Borges como ejemplo del *funcionamiento de un código conocido en un dominio que le es extraño*. Según Anzieu, Borges parte voluntariamente de un conjunto de propiedades del *campo de la óptica*: la doble simetría, en el plano vertical y sagital, de la imagen especular. Fecha su elección en el accidente ocurrido en la Navidad de 1938 que casi lo deja ciego y a partir del cual, mediante un rigor llevado hasta los efectos más inesperados y paradójales, Borges transpone esas propiedades a las imágenes (ahora en sentido psicológico) que cada ser humano proyecta en los otros. De acuerdo con esto, una de las fuentes de complicación lógica cara a Borges provendría de la reciprocidad especular que establece entre esas imágenes psicológicas: cada uno toma al otro como espejo de sí mismo. Por ejemplo, el padre que sueña al hijo hasta darse cuenta de que él también es el sueño de otro (“Las ruinas circulares”). O la presencia de muchos códigos interfiriendo en un mismo cuento, articulados en forma complementaria o antitética: reversibilidad, inversión, paralelismo. Anzieu señala que uno de los juegos favoritos de Borges consiste en describir el descubrimiento que un personaje *x* cree hacer de un código (de sentido 1) que rige los pensamientos y actos de un personaje *y* (motor de complicaciones en el desarrollo de la intriga ya que los hechos no se desarrollan conforme a ese código) y cuyo producto es un desenlace que lleva a *x* a descubrir que él mismo ha sido regido por un código que ignoraba y que es un código 2.⁹ Las ‘instrucciones’ implícitas de ese código de segundo grado conllevan toda una gama de posibles manipulaciones de otros códigos. Anzieu enumera algunas de ellas: re-

⁸En apartado II, “L’exemple du ‘Cimetière marin’ poème de la création du poème”, Anzieu aplica las nociones teóricas enunciadas para analizar ese texto de Paul Valéry.

⁹“La polysémie du vocable de code pourrait donc se résumer ainsi:

Sens 0: recueil des lois écrites.

Sens 01: mythe (transmis oralement)

Sens 1: chiffre, clé, marque, grille

Sens 1bis: système de correspondances entre ensemble de signes

Sens 2a: ensemble de préceptes moraux et sociaux

Sens 2b: ensemble d’instructions techniques

Sens 3: système des signes et des règles d’une langue naturelle (ajouter un sous-code du style concernant le texte écrit)

Sens 4: système, programme, structure” (Anzieu, 1981: 176).

versibilidad (x descubre que el código imputado a y es el suyo propio); *permutación* (el oyente del relato de x , que explica como referido su interacción con y , se da cuenta de que la misma situación se reproduce aquí y que de hecho es y quien le habla); *inversión* (y le hace creer a x que x ha descubierto el código directriz de y para engañarlo mejor); *paralelismo* (una tercera persona programa a x y a y de modo tal que sostienen dos teorías opuestas pero a su vez, ¿quién programa al tercero?). Su epítome sería el aleph, ilusión de un código de todos los códigos.

Anzieu considera que el ciclo de cuentos que se inicia con el accidente de 1938 se cierra con “El fin”, fin de la reparación psíquica de la herida y fin de la explotación de los diversos escenarios posibles de la matriz lógica que regía aquel ciclo. Matriz basada en la intersección de códigos del cuerpo/códigos del discurso que se entrecruzan no sólo en el contenido sino sobre todo en la subordinación de los códigos del discurso a los del cuerpo. Todo ello interpretado como la nostalgia de un supuesto estado original en el que el niño tomaba posesión de su cuerpo (integración psique/soma) y el lenguaje todavía no había tomado posesión de su pensamiento. Se trataría entonces del esfuerzo por reparar el impacto traumatizante de la violencia ejercida por un discurso exterior sobre la relación de simetría simbiótica entre el cuerpo del niño/cuerpo de su madre, luego sobre el mismo modelo entre su Yo y la imagen de su cuerpo. El propósito último sería el de reparar las huellas siempre presentes de la antigua fractura invirtiendo la relación de fuerzas, apropiándose de la comunicación a distancia por el discurso para ponerla al servicio de la comunicación simbiótica más directa e inmediata (“moins parlée et plus parlante” –Anzieu, 1981: 188). Anzieu concluye esta sucinta presentación de Borges y los códigos afirmando que el refinamiento de esos juegos lógicos entre códigos de diferente grado explica la fama de Borges y, a la vez, el número limitado de lectores de su obra.¹⁰

4.

La tercera parte de *Le corps de l'œuvre* se titula “Algunas monografías” e incluye análisis de *The Jolly Corner* de Henry James, del discurso del obsesivo en las novelas de Robbe-Grillet, una tercera dedicada a Borges, una cuarta a Pascal y la última al pintor Francis Bacon. En su trabajo sobre Borges Anzieu se limita al estudio de cinco series de un total de treinta y tres cuentos escritos entre 1939 y 1953, después del accidente de la Navidad de 1938. Cuentos reunidos en tres volúmenes sucesivos:

¹⁰En el prólogo a *El secreto de Borges*, Anzieu amplía esta referencia a la limitada audiencia de la obra de Borges: “[...] los textos narrativos de Borges son representaciones del narcisismo masculino. No existe motivo para extrañarse acerca del hecho de que estos textos tengan más lectores que lectoras” (“El Minotauro Ciego” en Woscoboinik, 1988: 3).

Historia universal de la infamia (1935). *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949) y que corresponden a lo que Anzieu llama *la crisis creativa de la madurez*.

Empieza con “El acercamiento a Almotásim”, muestra de un género inventado por Borges: *la falsa noticia biográfica y bibliográfica* (cita a G. Genette: “l’érudition devient chez lui la forme moderne du fantastique” –Anzieu, 1981: 284) y cuyo argumento le resulta muy significativo: un hombre en busca de un ser que toma como modelo ideal y del que sólo encuentra reflejos. Para Anzieu se plantea aquí lo que se ha de desarrollar en los cuentos posteriores a 1938: el hecho de que *el ser ideal no tiene existencia real o distinta de los otros sino que es en sí mismo un juego de espejos ya que todo ser es el reflejo de otro, y así hasta el infinito*. En “Hombre de la esquina rosada” Anzieu filia una veta muy diferente a la anterior—erudita e inspirada en la biblioteca de libros ingleses de su padre—ya que se nutre en lo que llama *le folklore argentin contemporain* (Anzieu, 1981: 284): desde duelos a cuchillo entre compadritos del hampa hasta el interior de burdeles con música de tango. En la primera dirección, Anzieu filia a “Pierre Menard, autor del Quijote” destacando la *identificación heroica* de Borges con Cervantes y el deseo de producir, como este, una obra original a partir de modelos antiguos a la vez que menciona la conocida referencia de Borges a su deseo de escribir algo diferente luego de su accidente por miedo a su incapacidad de realizarlo y por la posibilidad de imputar esa incapacidad a la novedad de la empresa.¹¹ Anzieu relaciona “La biblioteca de Babel” con la biblioteca paterna, cuya descripción espacial reproduce una imagen del cuerpo arcaica a la vez que le adscribe el significado de una regresión más antigua y creativa: la riqueza de juegos verbales con la madre en oposición a los juegos infantiles en el jardín con su hermana Norah (“substitut vraisemblable de l’image maternelle?” Anzieu, 1981: 287). Vincula a “Tlön” con el círculo literario de Borges y destaca su “double énoncé solipsiste”: que nada existe sino en nuestra representación ya que es suficiente que nos representemos algo para que ese algo exista, situación que se repite en “Las ruinas circulares”. Reconoce que aquel código fantástico que regía la biblioteca —aunque más monstruoso— se hace presente en “La lotería en Babilonia”, basado ahora en el principio de simetría invertida, articulado a otra imagen del cuerpo —la imagen especular. Por su parte, el “Examen de la obra de Herbert Quain” (doble de Borges como Menard) sería otro ejemplo de “erudición fantástica” y verdadera “antología de lo fantástico”.

¹¹ Un dato interesante que no conocía: “Il donne à cet auteur supposé le nom d’un professeur de philosophie français, alors vivant, mais inconnu en Argentine, Pierre Ménard, auteur d’une *Philosophie politique à la Renaissance*, auteur également (plusieurs critiques ont cru pour cette raison, involontaire ironie borgésienne, qu’il existait deux Ménard distincts!) de *Le Vrai Visage* de Kierkegaard. On devine là l’interrogation sous-jacente à ce premier conte de Borges: quel est le vrai visage de l’accidenté, du malade, de l’aveugle qu’il est devenu?” (Anzieu, 1981: 286). La crítica en general ha leído a Menard como un doble de Borges (Cf. mi artículo “Jorge Luis Borges, autor del Martín Fierro”). Juan José Saer, por su parte, en “Borges francófono”, lee a Menard como una referencia a Paul Valéry: “es un arreglo de cuentas con la literatura francesa [...] particularmente, con el simbolismo y el postsimbolismo y, personalmente, con la figura de Paul Valéry” (Saer, 1997: 39).

El tema de la muerte, que interrumpe arbitrariamente la vida en función de un equilibrio misterioso y riguroso de placeres y penas (“La lotería”), que reduce una vida a una nota necrológica (Menard, Quain) –ecos del accidente de 1938– reaparece en “El jardín de senderos que se bifurcan” y en los cuentos siguientes con su fusión de laberinto, jardín de la infancia y simetría invertida. Esta simetría invertida, antes aplicada a los acontecimientos (“La lotería”), rige ahora a los seres: un ser es el doble invertido de otro; si uno sobrevive, el otro debe morir. También aparece en este cuento otro tema típico de la ilusión simbólica propia de la creación literaria –entretejido con el de la simetría invertida–: conocer el nombre propio de una persona es tener poder de vida/muerte sobre ella (alegoría del ficcionista que da nombre, vida y muerte a sus personajes). “La muerte y la brújula” ofrecería otra variante de estos temas en tanto que en “Funes el memorioso” Anzieu reconoce la primera alusión al accidente de 1938 y sus consecuencias física y mentales. Identifica a Funes con Borges, ambos paralizados después del accidente, viviendo con la madre, lectores compulsivos en busca de un conocimiento total, enfermos por exceso de memoria y falta de vida e interpreta la imagen del cuerpo enfermo como imagen del niño impotente para quien la adquisición de un código, cualquiera que sea, constituye la única reparación posible de la carencia. Ve en “La forma de la espada” otra alusión al accidente de 1938, junto al antiguo tema del duelo a cuchillo, constituyendo otro ejemplo de código de simetría invertida (el escritor que ha elegido sobrevivir para producir relatos es un cobarde comparado con el hombre de acción que arriesga heroicamente su vida –narrador/Vincent Moon–). De ese modo, concluye Anzieu, el traumatismo y la cicatriz del accidente sólo pueden ser compensados por un *proceso de identificación con la víctima a lo que se suma el rito de iniciación o entrada en la madurez mediante el duelo a cuchillo*.¹² Otra identificación con la víctima (junto a un tiempo privado de duración) la constituye “El milagro secreto”: uno se salva de la muerte mediante la creación; la vida real no es sino una repetición de la vida imaginaria; el tiempo es circular en la medida en que todo tiempo pre-édipico lo es, de repetición inconsciente y cíclica. Retoma Anzieu la imagen de la cicatriz (del accidente real convertida en *leitmotiv* de los cuentos) bajo el *principio de simetría* al que se suma ahora el *principio de repetición* que ha de ocupar un lugar importante en la serie de cuentos siguientes. Todo lo que sucede, sucede para repetir

¹² “Le traumatisme de Noël 1938 et la cicatrice indissimulable au front qui en subsiste n’ont été supportables à Borges qu’en mobilisant un processus d’identification à la victime. Mais ce processus est antérieur, et ce conte renoue ainsi un fil interrompu par l’accident, en rattachant l’épreuve subie à l’entrée dans la maturité au thème favori lors de l’entrée dans la jeunesse: devenir un homme, c’est s’expliquer dans un duel au couteau, c’est s’exposer à la balafre; mais peut-être les héros sont-ils ceux qui préfèrent la mort à la honte de vivre avec une balafre; peut-être l’écrivain ose-t-il dire publiquement ce que chaque être humain garde secret, le secret de sa propre balafre [...] Ainsi une crise créatrice, à un certain âge chez l’artiste, s’emboîte-t-elle sur une crise antérieure dont elle réveille et ravive le souvenir, et le travail de narration permet-il, par le rétablissement de la continuité, le dépassement de la rupture” (Anzieu, 1981: 290).

otra escena (“La trama”) lo que, desde el punto de vista del cuerpo pre-epíptico, privilegia la repetición inconsciente y el vínculo circular con la imagen materna. A “Tema del traidor y del héroe”, “Tres versiones de Judas” y “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, Anzieu los califica como simples variantes de estructuras anteriores.¹³ Considera que se cierra allí la segunda serie de cuentos, situados bajo el signo de la muerte violenta, concebidos como la inversión simétrica de las ambiciones, ideales y posibilidades creativas del ser humano.

Sabemos que la toma del poder por parte de Perón en 1945 trae consigo la destitución del cargo de bibliotecario (con el que Borges se ganaba la vida tras la muerte de su padre) y la necesidad, contra su voluntad, a dar conferencias a la vez que su producción de cuentos se intensifica. Con “El Aleph” se inicia lo que Anzieu llama la tercera serie y allí distingue tres niveles: el sentimental en el amor “imaginario” del narrador por Beatriz muerta (identificación con el Dante) o sea amor por una imagen que constantemente se busca recomponer; el nivel literario de rivalidad con un escritor grotesco (Carlos Argentino Daneri); y el metafísico/místico en la rivalidad de ambos por poseer el aleph, punto del espacio que contiene todos los puntos a la vez que el cuerpo de la amada (“Le rêve ici est celui d’un code réduit à un mot, à une lettre qui permettrait de pérenniser l’être aimé et qui ferait coïncider son corps avec le monde” –Anzieu, 1981: 292).¹⁴ “Deutsches Requiem” y “Los dos reyes y los dos laberintos” retoman la *repetición* y la *simetría* bajo el nuevo tema de la búsqueda mística en tanto que “El muerto” aplica el mismo mecanismo lógico a un tema no místico sino epíptico: versión grotesca de lo que era patético en “Hombre de la esquina rosada” (“L’Édipe glorieux devient un Édipe dérisoire” –Anzieu, 1981: 292). En “El inmortal”, uno de los cuentos más ricos y complejos de Borges según Anzieu, se da la combinación de tres procesos (busca de lo divino, simetría, repetición) que conduce a la puesta en evidencia de un cuarto: *toda persona es un sistema de permutaciones de personas* (Borges repite a Homero, a Cervantes, a Shakespeare) y demuestra que un autor es nadie y que para ser alguien, debe imaginar hombres que lo sean (“Everything and Nothing”). Así, la imagen arcaica del cuerpo fragmentado o fusionado al de la madre, se sustituye por una representación del aparato psíquico próxima al sistema freudiano de identificaciones.¹⁵ “Los teólogos” contiene juegos de repetición, simetría y busca de lo divino al igual que “La casa de Asterión” donde el Minotauro y su Salvador aparecen en simetría invertida. Anzieu filia en la línea de “El Aleph” a “La búsqueda de Averroes”, “El Zahir” y “La escritura del

¹³No creo que Anzieu se dé cuenta de la relación de este último cuento con el *Martín Fierro*.

¹⁴La dedicatoria del cuento a Estela Canto y la posterior aparición de su libro *Borges a contraluz* (1989) han determinado múltiples lecturas biográficas y psico-sexuales del cuento.

¹⁵“À l’image archaïque du corps morcelé ou fusionné à celui de la mère se substitue une représentation de l’appareil psychique très proche de la seconde topique freudienne, c’est-à-dire celle d’un système d’identifications” (Anzieu, 1981: 293).

Dios” y allí ve la fusión del niño con la madre, cuyo seno representa al falo poderoso y su palabra el universo al tiempo que su amor lo protege del peligro de la fragmentación.

Desde la perspectiva de Anzieu –la de la exploración de las imágenes del cuerpo– la cuarta serie de cuentos, entre 1949 y 1952, no aporta nada nuevo sino que retoma el tema de la muerte violenta (segunda serie) y despliega las estrategias defensivas de todos los juegos formales ya vistos para exorcizar la angustia. Una quinta y final serie de cuentos la constituyen “La secta del Fénix”, “El Sur” y “El fin”, de carácter más personal. “La secta del Fénix” sería un texto único en su género, totalmente consagrado al retrato risible del acto sexual (al que nunca se nombra, ¿coito o masturbación?) y al secreto vergonzoso que lo rodea (recuerda la frase de Tlön, *los espejos y la cópula son abominables porque reproducen el número de hombres*). En “El Sur” aparecen explícitas las circunstancias del accidente de 1938 y se revelan los dos contenidos de su delirio: volver al sur (casa de la infancia/símbolo de la argentinidad) o morir en un duelo a cuchillo. El primer contenido se explicaría –a través de la convalecencia– como una reparación (Melanie Klein): regresión al seno materno, a la relación primera con la madre que lo cuida y le habla; el segundo, a la vez que posibilita una nueva forma de creatividad (Pierre Menard), mediante el tema de la muerte expresa el temor de un castigo físico por sus deseos sexuales y edípicos revividos tras la muerte de su padre y manifiestos en “Hombre de la esquina rosada”. Este último ciclo se cierra con “El fin” que, como “El Sur” y “Hombre”, trata de un duelo a cuchillo pero en este caso el provocador es el que triunfa contra Martín Fierro, el reputado y legendario personaje épico (“La fin d’un héros de roman, la fin d’une identification: une page est tournée dans la vie et dans l’œuvre de Borges” –Anzieu, 1981:296). Así se cierra el ciclo de treinta y dos cuentos que han asegurado, desde un plano personal, su función catártica y que representan literariamente, según Anzieu, lo mejor de su obra. Tras el análisis de los cuatro períodos en la obra de Borges (1939-1953), Anzieu pasa a considerar ciertos tópicos: el tema del duelo a cuchillo; la doble inversión especular; el código de la biblioteca total y la búsqueda del código de todos los códigos.

EL TEMA DEL DUELO A CUCHILLO

Según Anzieu este tema, importante en la obra de Borges, sufre una evolución significativa. Aparece primero en relatos en tercera persona, despojados de todo efecto de estilo, como simples transcripciones de relatos escuchados sobre las costumbres marginales y heroicas de los compadritos del bajo fondo porteño. Por ejemplo “Hombre de la esquina” (y las diferentes versiones que lo preceden), leído como la ficcionalización de un deseo incumplido por parte del narrador: el homi-

cidio del rival y la posesión de la mujer inaccesible, cuento del que Borges posteriormente ha de renegar. De 1936 a 1951 los duelos a cuchillo desaparecen y son reemplazados por pistolas o espadas y en ellos se oponen verdugo/víctima, traidor/héroe, detective/criminal, teólogo/heresiarca. En 1952 reaparecen con “El desafío”, reeditado como “El culto del coraje” (*Evaristo Carriego*). Entre esas dos fechas Borges escribe “El Sur” y “El fin” –ambos terminan con un duelo a cuchillo– cuyas variantes son el resultado de la repetición obsesiva frente a la representación angustiante del deseo homicida y presentan un carácter más personal. En tanto que Dahlmann en “El Sur” muere como víctima resignada, en “El fin” el negro se torna vengador implacable. “El Sur” expresaría la culpabilidad edípica y la espera esperanza del castigo por haber osado rivalizar con el padre, buscando su eliminación y su reemplazo junto a la madre, y que ha de cumplirse con el accidente de 1938 (castigo debido a mecanismos inconscientes de los actos fallidos). Anzieu presta una extensa consideración al accidente y a la intención inconsciente que lo ha provocado –el fantasma que se satisface en el traumatismo y sus graves consecuencias psíquicas– que le quitan la vista y borran su deseo de emular, distinguiéndose (el gusto por la argentinidad), a su padre. Según esta interpretación, después del accidente a Borges sólo le cabe la muerte o producir algo diferente a lo que ya ha escrito, renunciando a la competencia edípica mediante la realización de su obra a otro nivel. Y es lo que hará por quince años hasta que, al darse cuenta de su éxito, la culpabilidad edípica, el horror al casamiento y la paternidad, habrán perdido para él su importancia. Entonces podrá escribir “El fin”, matar al héroe Martín Fierro (su padre) y terminar su crisis de madurez. A continuación Anzieu pasa a explorar el *nivel pre-genital* en los cuentos de Borges.

LA DOBLE SIMETRÍA ESPECULAR

Anzieu destaca la precocidad de Borges y su abundante producción entre los siete y los nueve años: un resumen de la mitología griega en inglés; el cuento “La visera fatal”, inspirado en un episodio del *Quijote*; la traducción de “The Happy Prince” de Oscar Wilde. De esta última se felicita al padre, supuesto traductor y sus nombres facilitan el equívoco: Jorge Guillermo Borges, el padre (llamado don Jorge)/Jorge Luis Borges, el hijo llamado familiarmente Georgie. Anzieu enfatiza el deseo de Georgie de parecerse a don Jorge, diferenciándose de él o alcanzando lo que su padre no pudo ser, un novelista (*El caudillo*): “Ce rapport entre le petit et le grand Georges, ce rapport entre les deux Borges, se joue non pas tant entre un fils et son père qu’entre un moi et l’autre” (1981: 301) y lo ejemplifica con el texto “Borges y yo” (cuestionable el ejemplo, a mi juicio, pero no la premisa que intenta demostrar). Para entender esa relación padre/hijo, Anzieu parte de la doble simetría

especular en relación al plano vertical y al plano sagital. La primera simetría entre lo real y la imagen es una *simetría imaginaria* o al menos imaginada. La segunda, entre derecha e izquierda, es una *simetría invertida*. Como ya se ha visto, para Anzieu esa imagen especular del cuerpo es el origen de las dos estructuras lógicas fundamentales de la obra de Borges. La primera, fundada en la simetría vertical, da el tema “yo soy el sueño del otro”: Georgie es el sueño (reflejo) de don Jorge que es el hombre real, con nombre propio y cuya única novela aspira a que su hijo la complete como autor (“Le père a reporté sur lui ce désir inaccompli et ce désir, en fascinant le fils, l’a amené à une existence à son tour imaginaire” –Anzieu, 1981: 302). Identificación narcisista especular que se acentúa por un destino común a ambos, la ceguera hereditaria. De esta simetría marcada de reciprocidad, provendrían los juegos con el infinito en ensayos, cuentos y poemas (“Las ruinas circulares”), la adhesión al idealismo, el solipsismo, Macedonio Fernández (amistad heredada del padre), “Everything and Nothing” (Shakespeare/dios).

La segunda estructura lógica, fundada en la simetría sagital invertida del espejo entre derecha/izquierda, da los cuentos de traidor/héroe (bien/mal), Dios/Judas, y se vincula con el tiempo circular. Especularidad/circularidad: niño/madre en un tiempo circular pre-edípico, el tiempo de la repetición antes de que el hijo entre en el tiempo cronológico por la aceptación de la doble prohibición edípica del incesto y del parricidio. El niño que vive en el tiempo circular se cree inmortal/los mortales viven en el tiempo cronológico (sólo el complejo de Edipo posibilita la aceptación de la muerte ineluctable). Ejemplos, “El inmortal”, “La lotería en Babilonia”, “Tema del traidor y del héroe”, “La muerte y la brújula”. En cuanto a la biografía de Borges, Anzieu estima que hasta 1938 la doble simetría especular Don Jorge/Georgie ha funcionado exactamente: simetría recíproca en la que el padre aprueba/sustenta la vocación del hijo; simetría vertical paralela: el hijo como el padre aspira a ser hombre de letras y simetría sagital invertida: inglés, español clásico vs. “argentino”, literatura argentina, gauchos y compadritos, tango, arrabal y burdel, Macedonio. Anzieu añade que esa simetría se muestra también bajo una forma más sutil: en 1919 el padre publica su novela, en 1935 el hijo publica *Historia universal de la infamia* que es la re-escritura de la obra de otros (excepto “Hombre de la esquina rosada”). De acuerdo con esto, hasta la muerte de su padre Borges no podrá superarlo; será recién después del autoanálisis que sigue al accidente de 1938 (al tomar conciencia de esa doble simetría especular/sagital y expresarla simbólicamente en sus cuentos), cuando será capaz de hacerlo.

EL CÓDIGO DE LA BIBLIOTECA TOTAL

Como ya se ha dicho, en 1938, tras la muerte del padre y la necesidad de ganarse la vida, Borges obtiene un cargo en una biblioteca municipal y se da la aparición de un nuevo código, el tema de la biblioteca, capaz de engendrar todas las obras posibles. Además, en 1955 tras la caída de Perón (durante cuyo gobierno había sido despojado de aquel cargo), le es restituido con creces al ser nombrado director de la Biblioteca Nacional –como su admirado Paul Groussac, también ciego. En este caso Anzieu considera que el tema tiene una lógica propia, diferente de la de la doble simetría especular. Es la lógica de un código cualquiera, funcionando a su arbitrio desasido de toda realidad, desarrollando consecuencias puramente internas, rigurosas e ineluctables, hasta el extremo, hasta el absurdo, hasta cualquier monstruosidad humana.¹⁶ Su texto fundamental es “La biblioteca de Babel” al que Anzieu compara con el film *L'année dernière à Marienbad* en donde un narrador anónimo lee precisamente un cuento de Borges.¹⁷ El mundo es un libro y el universo una torre de Babel. El cuento desarrolla con extremo rigor dos paradojas. Una es la de lo inteligible/no inteligible: la Biblioteca tiene todas las características del inconsciente (no sólo de Freud sino de Lacan): *universal, eterna, estructurada como un lenguaje* ya que no tiene ni centro ni periferia en el espacio, ni principio ni fin en el tiempo (“pure synchronie intelligible” –Anzieu, 1981: 306); tratar a la biblioteca como una *metáfora del inconsciente* resuelve esta paradoja. La otra es la del contenido/continente y se sitúa en el nivel metonímico, no metafórico, del lenguaje. No hay en la Biblioteca ningún libro que contenga la explicación de la biblioteca, dispersa a lo largo de todos ellos. Ello remite, según Anzieu, a la equivalencia entre todos los códigos y combinaciones posibles contenidas en los libros con los intercambios infinitos entre el niño y la madre. El cuerpo, sin sentido en sí mismo, lo adquiere a partir de un código, potencial infinito de significados cuyas variantes actualizan todos los hombres pasados, presentes y futuros a lo largo de sus vidas. *El inconsciente no es sólo la anatomía fantástica del cuerpo y la erudición la forma moderna de lo fantástico*, asegura Anzieu, sino que en el punto en el que el cuerpo se articula con el código (donde el niño habla, luego escribe para su madre cuya boca habla, y cuya mano escribe para él), el inconsciente propone al discurso infinitas posibilidades combinatorias. Desde este punto de vista, el inconsciente –lugar psíquico de articulación código/cuerpo–

¹⁶ Recordemos “El idioma analítico de John Wilkins” y la clasificación de cierta enciclopedia china que tanto hiciera reír a Foucault.

¹⁷ “Rien n'existe que les fastes et les vanités de la polysémie du discours, matérialisées par ces innombrables galeries de glaces aux renvois indéfinis qui figurent dans presque tous les contes de Borges et que dans *L'Année dernière à Marienbad* a filmés Alain Resnais, pendant qu'un récitant anonyme lit précisément un texte de Borges choisi par l'auteur des dialogues, Alain Robbe-Grillet. Peut-être y a-t-il une seule galerie, toujours la même, toujours différente, selon les angles d'incidence de la lumière, selon les illusions de la perspective, selon le jeu des images virtuelles?” (Anzieu, 1981: 306).

es por excelencia lo innombrable, lo fantástico. De ese modo para Borges, *un hombre es nadie, todo hombre es todos los hombres*. Por él, el amor de la madre, la imagen del cuerpo hacen del lenguaje y de la lógica naciente un *objeto transicional* (Winnicott), fuente de juegos y placeres infinitos.

LA BÚSQUEDA DEL CÓDIGO DE TODOS LOS CÓDIGOS

El viaje mítico del narrador a través de la biblioteca de Babel es una exploración simbólica del cuerpo de la madre —el seno nutricional que es también una boca parlante que enseña al niño el código fonológico— exploración repetida por Borges niño con su abuela que le habla en inglés y lo introduce a la lectura de la literatura fantástica inglesa de la biblioteca paterna. Posición fetal en la biblioteca, luego adquisición de la palabra en ambas lenguas. En la travesía del seno materno, encuentro con rivales, inquisidores, todos hombres que buscan penetrar el misterio del gran libro/cuerpo materno.¹⁸ Dualidad de códigos fonológicos (español/inglés) y Babel: problemas en la adquisición del lenguaje, problemas en los procesos psíquicos secundarios y, como compensación, la sobre inversión ulterior de la lógica, de todas las lógicas, la curiosidad por los códigos en sus formas más variadas. De ese modo, *el dominio del código es para Borges la condición del dominio del cuerpo y los fantasmas, ligados a las imágenes arcaicas del cuerpo: concepción, nacimiento, exploración interna y fragmentación*. Una oración correcta, luego un discurso riguroso, luego un cuento construido con el mayor número posible de estructuras formales correctamente encajadas son para él la condición de coherencia de su cuerpo. *Función de la palabra, dar sentido al cuerpo*. Por ello la búsqueda expresada simbólicamente en “La biblioteca” y luego en el aleph, búsqueda del código de todos los códigos, o el Zahir, la rosa amarilla, o “La parábola del palacio” (*El Hacedor*).

De ese modo, la posesión gozosa del nombre transfiere el fantasma de la omnipotencia y la fecundidad del seno materno a la palabra. Repara la angustia destructiva y divisoria suscitada por la separación de la madre (destete, escena primaria), angustia que refleja el horror de los espejos. La carne se hace verbo: el código lingüístico, principio y modelo de todos los códigos, lleva así la marca del interior carnal de la madre de la cual emerge y con la que se hace cuerpo. La nostalgia de esta fusión fálica del seno y la palabra, del cuerpo y del código, se expresaría por la búsqueda mítica evocada en este tipo de cuentos. El símbolo por el cual el cuerpo y el código serían tomados y condensados en un continente primero y generativo, en un hipotético principio significativo de donde fluirían todos los otros significantes, Borges

¹⁸ Anzieu señala la casi total ausencia de personajes femeninos en la obra de Borges, tópico frecuentado en la crítica más reciente.

lo vislumbra pero no puede decirlo. Anzieu lo equipara a la etapa de la *ilusión* (Winnicott), necesaria en el niño para desprenderse del cuerpo de la madre y comprender al mundo en términos de diferencias. Es la forma mental del *objeto transicional* ya que, jugando libremente con los procesos de pensamiento como con las partes del cuerpo o con las muñecas, el niño accede a lo simbólico. En este símbolo, soñado uno y sin diferencia, que contendría todas las oposiciones pertinentes de los sonidos y los términos, la diferencia de los sexos se niega, excepto una sola y todopoderosa de amor/odio; todo esto funda la posibilidad de sentido. Esta sería, según Anzieu, la intuición extrema obtenida por Borges en su regresión creativa.

LA ORIGINALIDAD DE BORGES ESCRITOR

Consiste en la renovación de dos códigos literarios tradicionales (que descubriera de niño en la biblioteca de libros ingleses de su padre): el género cuento y el de lo fantástico. Antes que él, según Anzieu, los cuentos se componían según una teoría implícita (filosófica, moral, teológica o psicológica) que buscaban ilustrar. Borges construye sus cuentos en forma totalmente diferente, sobre lógicas derivadas de formas arcaicas de la imagen del cuerpo. Su originalidad respecto de lo fantástico no consiste en su inserción en la exploración de temas y seres fantásticos (*Manual de zoología fantástica*, “El inmortal”, “Tlön”) sino que reside en imaginar una fonología, una estilística, una toponimia, una lexicología, una paleografía, una epigrafía fantásticas. En una palabra: una lingüística fantástica. *Más que una fantasía de la erudición, Borges inventa lo fantástico del código* que le abre a su vez innumerables puertas: una fantasía del espacio, del tiempo y del entendimiento.

En cuanto al aporte del examen de la obra de Borges desde la perspectiva psicoanalítica, Anzieu enumera: dejarnos entrever los procesos psíquicos inconscientes en la obra de un hombre inválido, de un gran tímido, de un niño educado en encierro por mujeres abusivas, que pasó toda su vida bajo la protección y dependencia de su madre, no buscando a otras mujeres sino para encuentros breves; procesos inconscientes que le hicieron posible crear una obra de genio en el plano cultural, triunfar por una sublimación restauradora en el plano personal.

Anzieu explica asimismo que, para comprender estos procesos, se requiere recurrir no sólo a Freud sino a Melanie Klein: la angustia del desmembramiento y de la destrucción del cuerpo, la simbolización primaria y secundaria, la constitución de los objetos internos, investigación que ella llevaba a cabo al mismo tiempo que Borges escribía sus cuentos. Borges, bibliotecario ciego pudo ser escritor porque su madre cada noche le leyó (como lo hizo antes para su marido ciego y escritor) y porque tomó al dictado los textos más originales y más personales de su hijo a lo largo de su composición. Imagen de dos seres en un solo cuerpo. Ella es el ojo, la

mano y el seno. El es el cerebro y el apéndice. El es la boca que escucha su boca. Son un mismo código en diferentes idiomas, torre de babel, biblioteca total, y todos los placeres en Babilonia. Este cuerpo fusionado, esta boca parlante, hablan a los recuerdos, a las imágenes, a las emociones oscuramente conservadas de lo que fue una etapa decisiva de su propia génesis psíquica. Anzieu termina analizando fragmentos del poema “Al iniciar el estudio de la gramática anglosajona” (*El Hacedor*) en donde encuentra la síntesis de su estudio: coincidencia cuerpo/código, juegos con el cuerpo y con el lenguaje (madre/hijo), polisemia del lenguaje que repara el tiempo que transcurre y triunfa sobre la muerte.

BIBLIOGRAFÍA

- ANZIEU, Didier, 1959, *L'auto-analyse de Freud et la découverte de la psychanalyse*, París, Presses Universitaires de France.
- , 1974, *Psychanalyse du génie créateur*, París, Dunod.
- , 1981, *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, París, Editions Gallimard.
- BLANCO, Mercedes, 2005, “Borges et l'aversion pour la psychanalyse”, *Variaciones Borges*, 19, pp. 149-168.
- PIGLIA, Ricardo, 1990, “Sobre Borges”, en *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Siglo Veinte, pp. 139-154.
- , 2000, *Formas breves*, Barcelona, Anagrama.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, 1978, *Jorge Luis Borges. A Literary Biography*, New York, Dutton.
- , 1985, “Borges y Derrida: Boticarios”, *Maldoror. Revista de la ciudad de Montevideo*, 21, pp.125-132.
- SARLO, Beatriz, 2007, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Seix-Barral.
- SAER, Juan José, 1997, “Borges francófono” en *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, pp. 30-37.
- WOSCOBOINIK, Julio, 1988, *El secreto de Borges. Indagación psicoanalítica de su obra*, Buenos Aires, Trilce.

De Borges a Foucault: una galería de la infamia

Análisis de “El asesino desinteresado Bill Harrigan”

LUCÍA ORSANIC

Universidad Católica Argentina

Estamos más bien ante una antología de vidas. Existencias contadas en pocas líneas o en pocas páginas, desgracias y aventuras infinitas recogidas en un puñado de palabras.

Michel Foucault, *La vida de los hombres infames*

En el prólogo a la edición de 1954 de *Historia universal de la infamia*, originalmente publicada en 1935, Jorge Luis Borges afirma: “Ya el excesivo título de estas páginas proclama su naturaleza barroca”. De hecho, el título se construye a través de tres conceptos que dan una clave de lectura a la obra: *historia universal* supone, desde el principio, un oxímoron. De acuerdo con Michel Foucault, la historia es una reconstrucción discursiva de la Historia; esto es, nunca se puede conocer verdaderamente la Historia en sí misma, sino historias, en plural, fragmentos de distintos grados del discurso por parte de diferentes enunciatarios con características determinadas que hacen a su propia subjetividad. La Historia exige un *hic et nunc*, un aquí y ahora, que no posee más que el historiador de un tiempo y un espacio concretos (Foucault 2005). De ahí que el calificativo *universal* sea absolutamente incompatible con el objeto *historia*. *Universal* remite a una síntesis espacio-temporal, que incluiría todas las geografías y todas las épocas, lo cual no resulta aplicable a la historia.

Por otra parte, la *infamia* nos remite a una connotación negativa, es decir, que la proclamada historia universal del título será la historia de algo malo. La RAE define la infamia como “des crédito, deshonor, maldad // vileza en cualquier línea”. Etimológicamente, es una locución latina. Se puede pensar, entonces, cuál era la idea de fama en la Antigüedad clásica, así como en la Edad Media y en el Siglo de Oro español, y se arribará a la distinción de dos conceptos, a saber, honor y honra. El honor radica en la esfera personal, mientras que la honra está ligada a la esfera social,

es decir, a la imagen que cada individuo construye de sí mismo para la sociedad en la que se desenvuelve, lo que la crítica contemporánea ha denominado *automito*. La honra puede ser profanada a partir de los malos actos o de la difamación; a propósito de ello, la literatura da cuenta de numerosos héroes que sufren las consecuencias de la deshonra, sintetizadas en el mitema del exilio. El infame es la persona que ha ganado fama, sí, pero una fama que se regodea en los aspectos negativos.

Hay distintos criterios para amalgamar un libro de cuentos: o bien a través del lugar, del tiempo, de los personajes; o bien por medio de un relato enmarcado; o bien por un tema común a todos los relatos. Borges sigue esta última línea para lograr la unidad de *Historia universal de la infamia*. Del oxímoron inicial desprende un paseo por geografías y por épocas muy dispares entre sí, que, lejos de producir un efecto de digresión, se funden en el imaginario del hombre infame. El autor hace una recorrida a través de una amplia galería donde recoge a los infames de los ámbitos y los tiempos más diversos, y es precisamente este procedimiento narrativo el que da unidad a los cuentos de la obra.

En este trabajo se analizará particularmente “El asesino desinteresado Bill Harrigan” a la luz de Michel Foucault, tomando como base las ideas de infamia y de castigo, para la construcción de un *imaginario del hombre infame*, de acuerdo con la tesis de Gilbert Durand.

ESTRUCTURA DE LOS CUENTOS

Todos los cuentos de *Historia universal de la infamia* presentan una estructura similar. Bajo un disfraz de verosimilitud de historiador —recurso tan caro a Borges— el narrador presenta una sucesión de historias de hombres y mujeres cuya unidad radica en la infamia, en el hecho de que han obtenido fama, e incluso reconocimiento, a causa de sus malos actos. Cada uno de los cuentos se ordena en una sucesión de subtítulos para, una vez más, a la manera del historiador, presentar primero un contexto espacio-temporal, a continuación dar ejemplos de actos infames que valen la inclusión del personaje en la obra, y finalmente relatar cómo llegó a su fin el protagonista de la historia. Estos tres segmentos se repiten en los distintos relatos, siguiendo un *modus operandi* similar a los *exempla*, género de carácter típicamente didáctico.

Del mismo modo, Michel Foucault retoma el procedimiento borgeano en *La vida de los hombres infames*.¹ Afirma el pensador francés:

¹ Si bien en esta obra no hay referencias explícitas a Borges, es claro que Foucault lo había leído, y muy bien, tal como él mismo lo relata en *Las palabras y las cosas* (1966): “Este libro nació de un texto de Borges. De la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento [...], trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro” (Foucault, 2007: 1).

Exempla que, en contraposición a los que los eruditos recogían en el decurso de sus lecturas, son espejos que inclinan menos a servir de lecciones de meditación que a producir *efectos breves cuya fuerza se acaba casi al instante* (Foucault, 1996: 121. El subrayado es mío).

Pero hay una diferencia sustancial entre ambos. Para Foucault, estos relatos producen “efectos breves cuya fuerza se acaba casi al instante”, lejos ya de la intención didáctica; en tanto que para Borges los relatos son parte de su ficción. Si bien toma algunos de ellos de la realidad –sería inútil tratar de distinguir en su obra lo verosímil de lo verídico, como más de un lector que se jacte de serio ha hecho en vano– su finalidad es exclusivamente literaria. Foucault se concentra en un análisis social y enfatiza esta diferenciación con la literatura: “He suprimido pues todo aquello que pudiera resultar producto de la imaginación y de la literatura” (Foucault, 1996: 123).

Ahora bien, es interesante observar que las reglas que impone Foucault para la selección de casos son las mismas que Borges utiliza como procedimientos narrativos:

- Que se trate de personajes que hayan existido realmente;
- Que sus existencias hayan sido a la vez oscuras e infortunadas;
- Que esas existencias sean contadas en pocas páginas o, mejor, en pocas frases, de la forma más sucinta;
- Que esos relatos no contengan simplemente extrañas o patéticas anécdotas, sino que formen parte realmente de la minúscula historia de esas vidas, de su infortunio, de su rabia o de su incierta locura;
- Que del choque producido entre esos relatos y esas vidas surja para nosotros, todavía hoy, un extraño efecto mezcla de belleza y de espanto.

BORGES, EL ORILLERO

Tal como afirma Beatriz Sarlo, Borges es un escritor de las orillas (Sarlo 1995). Esta idea implica dos perspectivas que, lejos de excluirse mutuamente, se complementan. Por una parte, la orilla como espacio del límite, de la frontera, algo que no es ni lo uno ni lo otro, para poner de manifiesto la doble caracterización del Borges argentino y universal, lo cual hace posible una lectura tanto nacional como mundial. Por otra parte, la orilla como lo marginal, lo alejado del centro, tanto espacial como socialmente. Sus personajes orilleros, a menudo, están contra la ley, son perseguidos, cargan con un pasado oscuro.

En este sentido, “El asesino desinteresado Bill Harrigan” puede entenderse como un relato orillero; más aún, puede rastrearse una isotopía de lo marginal a lo largo de todo el relato.

Desde el comienzo el narrador presenta una imagen marginal del espacio. Arizona y Nuevo México, tierras que geográficamente se encuentran en el límite, son el espacio de la historia, un límite que puede también funcionar como pasaje de un mundo a otro, con todo lo que ello comporta, una suerte de viaje iniciático del que nunca se regresa indiferente. El límite entre el centro, los Estados Unidos, y el margen, México, entre el norte cosmopolitizado y el mítico sur borgeano, entre la civilización y la barbarie: “Tierras con ilustre fundamento de oro y plata, tierras vertiginosas y aéreas, tierras de la meseta monumental y de los delicados colores, *tierras con el blanco resplandor de esqueleto pelado por los pájaros*” (OC: 316. El subrayado es mío).

La imagen del esqueleto pelado por los pájaros transmite desde el comienzo la idea de la muerte que secundará todo el cuento. Pero una muerte que es casi heroica, mítica, afamada; contraria a la de infamia. La historia nos presenta a un asesino casi niño, que el lector no condena; antes bien, lo cubre de laureles porque le despierta la simpatía de los héroes. El impersonal “dicen que” contribuye a crear el mito del héroe, como una suerte de leyenda que se sigue repitiendo de boca en boca. Un niño que nació en un “conventillo subterráneo” de Nueva York y se crió entre “los negros”, que a los doce años militó en la “pandilla de los *Swamp Angels* (Ángeles de la Ciénaga)”. Hasta aquí, ya es posible hablar de una isotopía de lo marginal, de acuerdo con las palabras que se han destacado, y pueden sumársele al caso los lexemas: “cloacas”, “basura”, “fétido laberinto”, “buhardilla”, “sótano”, entre otros. El conventillo es un espacio para los inmigrantes sin recursos, que se ven obligados a vivir apiñados, enfermos, hambrientos –y a Bill Harrigan “lo parió un fatigado vientre irlandés”, inmigrante–; pero además este es un conventillo subterráneo, por lo que se enfatiza la idea de descentralización, y el prefijo *sub* remite también a una inferioridad con respecto a la línea de la normalidad. Paradójico doblemente porque el conventillo, espacio de lo marginal, está inserto en el centro mismo que supone Nueva York. Por otra parte, en el contexto racista en el que se inscribe el relato –así como la historia misma de la nación estadounidense– los negros se reducen a una categoría de *sub*hombres también. Finalmente, el hecho de formar parte de una pandilla habla de una segregación social y una temprana inclinación a los malos hábitos, de acuerdo con las convenciones sociales, morales e incluso religiosas. No es un detalle menor el nombre de este grupillo de niños-bandidos: ángeles, pero ángeles de la ciénaga, lo que da lugar a una antítesis o, desde otro punto de vista, a una conexión directa con la imagen del demonio, el ángel caído. Todas estas características se resumen bajo el subtítulo “El estado larval”, el cual identifica a Bill Harrigan con un insecto o un anfibio, que, en un estado inmediatamente posterior al nacimiento, es capaz de nutrirse por sí mismo pero aún no ha adquirido la forma y la organización propias de los adultos de su especie. Este dato funciona como un indicio a través del cual el lector puede imaginarse en qué se convertirá el niño, que crece en un espacio adverso.

Con todos estos elementos el lector, que no ha pasado todavía de los tres primeros párrafos del relato, ya está situado en un ámbito de podredumbre y marginalidad, que se ha ido forjando a partir de las descripciones. A propósito de este recurso, los estructuralistas sostenían dos tipos diferentes: uno meramente ornamental y otro funcional, es decir, que constituye un rasgo para la configuración del espacio y su relación con los personajes. Nada es casual, sino que, por el contrario, los “lujos de la narración” o descripciones están dirigidos a lograr el verosímil, más allá de lo absolutamente referencial (Barthes 1970).

El narrador se refiere a “los años de aprendizaje de Bill Harrigan”, lo que, evidentemente, constituye una más de las ironías borgeanas. El aprendizaje, de acuerdo con el modelo literario del *Bildungsroman*, está completamente desvirtuado, raya en la subversión completa de sus elementos.

EL BAUTISMO: CONVERSIÓN DE BILL HARRIGAN EN BILLY THE KID

Como todo héroe, Bill Harrigan necesita pasar por una prueba para convertirse en el hombre que será recordado legendariamente.

Hay dos focos de desprecio: los negros y los mejicanos; paradójicamente para una lectura sudamericana, los negros ocupan, dentro de este desprecio, un punto medianamente más privilegiado, por lo que los mejicanos se convierten en el punto de mira que condensa el odio. El bautismo que funciona como inicio ritual del héroe –inicio de los asesinatos “porque sí”, inicio de su derecho a ingresar en el corpus de relatos de la obra como un infame más– es, precisamente, la muerte de un mejicano.

Es notable el paralelo de la escena previa al asesinato con otro cuento de *Historia universal de la infamia*, “Hombre de la esquina rosada”. Ambas muertes se producen en una reunión popular: en “El asesino desinteresado Bill Harrigan” es en una taberna –otro espacio de marginalidad– y en “Hombre de la esquina rosada” es en un baile del pueblo. La entrada del mejicano es poderosa, así como también lo es la de Francisco Real. En los dos casos el que entra lanza un desafío, que finalmente otro recoge para darle muerte al primero, extranjero.² El desprecio se acrecienta aún más en “El asesino desinteresado Bill Harrigan”, cuando se niega con soberbia a incluir una marca en su revólver porque “no vale la pena anotar mejicanos” y pasa la noche junto al cadáver.

El narrador dice que “de esa feliz detonación (a los catorce años de edad) nació Billy the Kid el Héroe y murió el furtivo Bill Harrigan”. De este modo, pone de

² Se utiliza el término *extranjero* en ambos casos, aunque sea más notorio en el caso del mejicano. Francisco Real llega al lugar desde un afuera simbólico, por lo que también puede considerarse como un extranjero.

manifiesto lo que ya se ha dicho antes: la muerte sirve de móvil para pasar de un estado al otro, del muchacho bandido al héroe mítico que permanece en la leyenda tanto de estadounidenses como de mejicanos, de esa línea borrosa que constituye el límite, la frontera, la orilla. Paradójicamente, la muerte origina un nacimiento, la muerte del mejicano es la muerte de Bill Harrigan a un solo tiempo, y el nacimiento de Billy the Kid.

Otro paralelo entre ambos cuentos está en el final. Cuando la figura del héroe infame yace sin vida, las personas que lo rodean pierden el temor que les despertaba antes. Dice el narrador de “Hombre de la esquina rosada”:

Cuando el pecho acostado dejó de subir y bajar, se animaron a descubrirlo. Tenía ese aire fatigado de los difuntos; era de los hombres de más coraje que hubo en aquel entonces, desde la Batería hasta el Sur; en cuanto lo supe muerto y sin habla, le perdí el odio.

–Para morir no se precisa más que estar vivo –dijo una del montón, y otra, pensativa también:

–Tanta soberbia el hombre, y no sirve más que pa juntar moscas (OC: 344).

Del mismo modo, cuando el comisario Garret le dispara a Billy the Kid, el pueblo reacciona casi con superioridad frente al difunto:

Lo afeitaron, lo envainaron en ropa hecha y *lo exhibieron* al espanto y las burlas en la vidriera del mejor almacén.

Hombres a caballo o en tílbury acudieron de leguas a la redonda. El tercer día lo tuvieron que maquillar. El cuarto día lo enterraron con júbilo (OC: 319). El subrayado es mío).

Hay un deleite popular por la muerte del infame pero, al mismo tiempo, habrá después un ensalzamiento del mismo hombre, que cobra la vitalidad de un héroe mítico *post mortem*. Se recordarán sus crímenes como hazañas, sus enfrentamientos como verdaderas *aristéias*, su muerte como martirio. Así, el infame se convierte en héroe tras un solo paso, el que le cuesta la vida. Sin embargo, hay una condición necesaria para que la conversión sea efectiva: la muerte debe producirse en circunstancias similares a las que él mismo promulgó durante su vida, una suerte de Ley del Talió. Si el infame mata a destajo y sin pudor alguno, deberá morir de la misma manera; si ostenta el número de víctimas –y especialmente de víctimas “porque sí”, como Billy the Kid– deberá ser también ostentada su propia muerte como *exemplum*.

EL CASTIGO EJEMPLAR

Foucault ha estudiado en detalle este proceso del castigo ejemplar (Foucault 2002). Se refiere a una “economía del castigo”, que obedece a reordenaciones profundas.

Ha desaparecido el cuerpo supliciado, descuartizado, amputado, marcado simbólicamente en el rostro o en el hombro, expuesto vivo o muerto, ofrecido como *espectáculo*. Ha desaparecido el cuerpo como blanco mayor de la represión penal [...]. El castigo tenderá, pues, a convertirse en la parte más oculta del *proceso penal* [...]. Es la certidumbre de ser castigado, y no ya el teatro abominable, lo que debe apartar del crimen (Foucault, 2002: 16-17. El subrayado es mío).

Claro que, en el marco del relato en cuestión, aún se está ante el castigo primitivo, donde el cuerpo es el sufriente y el cuerpo en sí mismo funciona, por esa misma razón, como castigo ejemplar. Hay una razón por la que, a nuestro entender, Borges elige un narrador objetivo que expone tan lisa y llanamente la muerte del infame. Retornando al segundo párrafo de este trabajo, donde se rastreó una isotopía de la marginalidad, es posible entender que, en ámbitos como este, hay una ley paralela a lo que podría denominarse la ley convencional que dictan las autoridades: es la ley de la supervivencia. En un espacio de descentralización, ¿qué tipo de ley central podría funcionar? Ninguna. Es necesario, entonces, crear una nueva ley, que se arrastra por los subterfugios, por las cloacas, por la tierra polvorienta. Es la ley que proclama el infame. Quien está con él y la acata no corre peligro alguno, pero quien decide oponérsele, o crear una tercera ley, ya está muerto, sus días están contados.

Se vuelve así a la idea del ejemplo como finalidad didáctica; en Borges, empero, el relato no se reduce a un mero catálogo de ejemplos, sino que hay una elaboración artística, un proceso de selección frente a todos los materiales del “narrador-historiador”, para quedarse al fin con los más sugestivos y reelaborarlos literariamente.

EL SILENCIO DEL NARRADOR

Borges ha explotado las posibilidades del narrador, como demuestra Anderson Imbert en su estudio “El punto de vista en Borges” (Anderson Imbert 1976). En “El asesino desinteresado Bill Harrigan” hay un narrador omnisciente pero, lejos

de ser llanamente neutral, Borges juega con los silencios y las consecuencias que de estos se desprenden para la composición del relato. El narrador de este relato no da cuenta de las características de los personajes, sino a través de sus actos. Hay, por ende, un silencio bien intencionado, que llama al trabajo activo por parte del lector.

A propósito del papel del lector en la nueva narrativa –la que inauguran Joyce, Faulkner, Woolf, entre otros– Barthes ha dicho que es necesario “suprimir al autor en beneficio de la escritura lo cual [...] es devolver su sitio al lector” (Barthes, 1987: 66). Por otra parte, el crítico destaca la importancia del texto como un tejido cultural. Borges estaba de acuerdo con Valéry en que es posible hacer una historia de la literatura sin autores, sólo basada en las obras, pues éstas constituyen la encarnación de un único Espíritu. Del mismo modo, Gérard Genette estudia el diálogo, la continuidad, la contaminación entre los textos, acuñando para la crítica la misma noción de intertextualidad que encontramos en la obra de Borges (Genette 1989). Un procedimiento nada nuevo, teniendo en cuenta que ya Séneca hizo célebre la metáfora de la abeja que liba de flor en flor para luego hacer su propio polen, más rico aun que si lo hubiera fabricado sola. En la Edad Media esta idea está muy presente en lo que se considera la tradición, y es casi indispensable para un escritor. De nada vale hacer algo que no se ampare en la tradición, que es casi como una suerte de padrinzago que contribuye a una inserción exitosa.

Por su parte, Jaime Rest ha estudiado el silencio como procedimiento narrativo, particularmente en la obra de Borges. Afirma que mientras “los autores realistas del siglo XIX daban por supuesta la transparencia de las palabras”, en el siglo XX se vuelve indispensable para el escritor “reconocer la opacidad de la materia utilizada por el poeta [...] cuando se convierte en pura enunciación” (Rest, 1976: 186). Es decir que el silencio, en tanto ausencia del discurso explícito, es aun más poderoso que la palabra. El discurso no dicho es más sugerente que el que podría escribirse, puesto que para este último el escritor cuenta con el límite mismo que impone la palabra. El silencio apela a una participación activa del lector, que debe cubrir los espacios en blanco del discurso con su propia imaginación; para ello, el escritor debe tener la capacidad de selección de materiales altamente significativos, que contribuyan a la sugerencia, a la intuición, al poder de la imaginación. Borges, sin lugar a dudas, aplica estos silencios en el narrador de “El asesino desinteresado Bill Harrigan”, donde la construcción del personaje se da exclusivamente a partir de sus propios actos y nunca por la caracterización física o psicológica por parte del narrador. Este pretende ser lo más objetivo posible; sin embargo, el uso de una fina ironía da cuenta de que la objetividad pura es imposible. El hecho de presentar al lector una atmósfera de marginalidad, y todo lo que ella comporta, ya produce un quiebre inicial con la falsa objetividad que pretende, pues el lector podría incluso llegar a “justificar” el comportamiento de Billy the Kid por una suerte de determinismo.

El uso del silencio como procedimiento narrativo en este relato genera un efecto de simpatía en el lector hacia la vida del infame, centro de la narración. Wayne Booth ha desarrollado este tópico en su obra *La retórica de la ficción*. El narrador puede dar cuenta de lo que piensan sus personajes y, por ende, de los móviles que los impulsan a actuar; pero también puede no decir nada y mostrarnos a los personajes actuar con suma libertad, desde una presentación más cercana al drama en tanto género. Booth afirma que

[...] el comentario tradicional se usaba para aumentar la simpatía o para disculpar faltas. [Pero] cuando un autor elige abstenerse de tal retórica, puede hacerlo porque no le interesa la simpatía convencional [...] o porque su inteligencia central es de la clase que parecerá sumamente simpática si se presenta como una conciencia aislada, a solas, sin el apoyo que le prestaría un narrador o un observador fidedigno (Booth, 1974: 260).

En el relato, Bill Harrigan se da a conocer a través de la acción, de los asesinatos que lo conducen a su glorificación como héroe infame, si es posible esta síntesis. Y precisamente, desde el momento en que el personaje ha despertado cierta simpatía en el lector, el efecto del silencio se ha concretado exitosamente.

Borges se pasea ostentadamente por una galería de hombres infames, cuyas geografías y épocas difieren entre sí; empero, la obra consigue unidad bajo la construcción del imaginario del infame. El infame es, entonces, el hombre (o mujer, como es el caso de “La viuda Ching, pirata”) que obtiene fama en el ámbito social que le es propio e incluso más allá de él, extendiéndose a otras esferas sociales y proclamándose sus hazañas en tiempos y espacios lejanos, a través de la tradición oral. El infame es un personaje orillero, dado que se mantiene siempre en el límite, tanto espacial como legal; construye su propia ley y crea un círculo propio alrededor de ella, formándose adeptos y enemigos. Borges retoma este discurso, inicialmente oral, eligiendo sugestivamente determinadas historias que funcionan luego como ficción, una vez que él las reelabora con plena conciencia artística.

La misma galería recorre Michel Foucault, pero con un objetivo distinto al de Borges, dado que sigue la línea de un estudio psicológico y social. Las conexiones entre ambos autores son evidentes: comparten la idea de la infamia, así como también la del castigo ejemplar, pero no ya como un *exemplum* de tradición medieval, sino como muestra del coraje que encarna la figura del infame.

Siguiendo este *modus operandi* Borges construye el mitema del infame a la luz de su propia vida. El escritor sabe utilizar la fina ironía y maneja con destreza los

silencios del narrador, a fin de que la figura del infame en cuestión, en cada uno de los relatos que componen *Historia universal de la infamia*, despierte cierta simpatía en el lector y este termine sintiendo en carne propia la muerte del infame como la del héroe más encumbrado.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON IMBERT, Enrique, 1976, "El punto de vista en Borges", *Hispanic Review*, 44, pp. 213-221.
- BARTHES, Roland, 1970, "El efecto de la realidad", en AA.VV. *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, pp. 95-103.
- , 1987, "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, pp. 65-71.
- BOOTH, Wayne, 1974, "Los usos del silencio del autor", en *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, pp. 257-293.
- BORGES, Jorge Luis, 1974, *Obras completas (OC)*, Buenos Aires, Emecé.
- FOUCAULT, Michel, 1996, *La vida de los hombres infames*, Buenos Aires, Altamira.
- , 2002, *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- , 2005, *El orden del discurso*, Buenos Aires, Tusquets.
- , 2007, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- GENETTE, Gérard, 1989, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- REST, Jaime, 1976, "El silencio privilegiado", en *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*, Buenos Aires, Ediciones Librerías Fausto, pp. 165-201.
- SARLO, Beatriz, 1995, *Borges, un escritor de las orillas*, Buenos Aires, Ariel.

La lógica de Deleuze y el universo borgeano

ROXANA GARDES DE FERNÁNDEZ

Universidad Católica Argentina

DELEUZE LECTOR DE BORGES

Nuestras reflexiones sobre la lógica de Deleuze se limitan a algunos aspectos explanados en *Lógica del sentido* (1969). En ese “ensayo de novela lógica y psicológica” asedia el pensar en itinerarios que no legitiman sentidos. El pensar vuelve a la génesis, a las contradicciones. Así, el sentido se desliza por la superficie de las proposiciones como una cuarta dimensión. Es un incorporeal, es un extraser que se mueve en una superficie metafísica.

Al explicar algunas de las series de esta lógica peculiar, Gilles Deleuze intercala textos de Borges como ejemplos. En “Del juego ideal”, opone al juego tradicional articulado por reglas, otro: un juego libre, sin responsabilidades, sin reglas. Y esta forma de jugar es una actividad reservada al pensamiento: “Si se intenta jugar otro juego fuera del pensamiento no ocurre nada y si se intenta producir otro resultado que no sea la obra de arte, nada se produce” (Deleuze, 1989: 80). En ese juego del pensamiento y del arte hay victorias para los que han sabido jugar, es decir, “*afirmar y ramificar el azar*”. Cita de “La lotería en Babilonia”:

Si la lotería es una intensificación del azar [...] ¿no convendría que el azar interviniera en todas las etapas del sorteo y no en una sola? [...] En la realidad el número de sorteos es infinito. *Ninguna decisión es final, todas se ramifican en otras. [...] basta que el tiempo sea infinitamente subdivisible, como lo enseña la famosa parábola del Certamen con la Tortuga* (OC: 459. Citado en Deleuze, 1989: 80).

En ese marco, Deleuze expone las dos lecturas del tiempo. Una, la del tiempo cronos donde el presente es todo y el pasado y el futuro sólo indican un nuevo presente. Desde la otra lectura el tiempo es ilimitado, pura línea recta. Un tiempo Aión:

[...] un laberinto completamente diferente que el de Cronos, todavía más terrible y que ordena otro eterno retorno y otra ética [...] *Pensemos de nuevo en las palabras de Borges*: “Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta [...] invisible, incesante”¹ (Deleuze, 1989: 81).

Y concluye: “En un caso, el presente es todo [...] En el otro caso, el presente no es nada [...]”. (Deleuze, 1989: 81-82)

En la serie “De la génesis estática ontológica” explana el proceso de constitución de un mundo. En ese proceso, el pensamiento elige una singularidad y la extiende en determinada dirección. Fija ese punto singular, lo expresa y luego lo proyecta sobre otras singularidades. Así se constituye un mundo con series convergentes en relación de interindividualidad. La convergencia define la composibilidad. Si *la composibilidad* es la regla de síntesis de mundos, la expresión –por predicados analíticos– es el primer nivel de efectuación. Sobre esta primera efectuación se desarrolla un segundo nivel, una legalización. El Ego confirma un sentido. Sin embargo, el Ego como sujeto cognoscente se evidencia cuando algo es identificado en los mundos imposibles, a través de las series divergentes. Entonces el sujeto está “frente” en un sentido nuevo de la palabra “mundo”.

Si el Ego identifica algo entre series divergentes, entre mundos imposibles, el pensar trasciende los mundos individuados y los individuos mundanos, rescata el signo ambiguo del elemento genético. *Los mundos imposibles se convierten en las variables de una misma historia*. Cita a Borges:

Fang, digamos, tiene un secreto; un desconocido llama a su puerta; Fang resuelve matarlo. Naturalmente, hay varios desenlaces posibles: Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, ambos pueden salvarse, ambos pueden morir, etc [...], todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones (“El jardín de senderos que se bifurcan”, *OC*: 478. Citado con el título *Ficciones* en Deleuze, 1989: 129).

Deleuze puntualiza: “No nos hallamos ante un mundo individuado constituido por singularidades ya fijas [...] Nos encontramos ahora ante el punto aleatorio [...]” (1989: 129), ante el signo ambiguo de las singularidades; en un juego entre sentido y sinsentido, porque si hay una forma identificada, producida, hay además una instancia diferente, un sinsentido productor que anima el juego ideal.

Lo producido está tensionado por el principio de la producción, el sentido está siempre amenazado por el sinsentido.

¹De “La muerte y la brújula”, *Artificios*, *OC*: 507.

Deleuze intuye el acto poético en el pensamiento de Borges, asedia el lenguaje. Advierte predicados sintéticos que definen personas en diferentes mundos posibles o individualidades, como otras tantas variables o alternativas. No se trata de que cada mundo sea en un predicado analítico de individuos descriptos en series, se trata en cambio, de mundos imposibles y de personas que se definen en la disyunción. Las posibilidades pueden combinarse y completarse de modo diferente en diferentes mundos.²

En “De la univocidad” presenta al ser unívoco en un juego de pensamiento y de lenguaje: la disyunción positiva, propia de la paradoja.³ Según Deleuze, el ser unívoco insiste en el lenguaje y sobreviene a las cosas; mide la relación interior del lenguaje con la relación exterior del ser. La expresión de los acontecimientos por sobre las contradicciones lógicas y las incompatibilidades alógicas es posible *si el individuo se capta a sí mismo como acontecimiento y el acontecimiento que se efectúa es captado como otro individuo injertado en él. Así, cada individuo es como un espejo* para la condensación de las singularidades y cada mundo una distancia en el espejo.

Cita a Borges:

Usted ha llegado a mi casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo [...] El tiempo se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros. En uno de ellos soy su enemigo [...] El porvenir ya existe –respondí–, pero yo soy su amigo [...]; me dio por un momento la espalda. Yo había preparado el revólver. Disparé con sumo cuidado (“El jardín de senderos que se bifurcan”, OC: 479-480. Citado en Deleuze, 1989: 186).

La univocidad del ser no quiere decir que haya un solo y mismo ser. Los entes son múltiples y diferentes, producidos siempre por una síntesis disyuntiva. La univocidad del ser significa que el ser es Voz, que se dice, y se dice en un solo y mismo sentido.

² Entonces se distinguen bien dos etapas de la génesis pasiva: a partir de las singularidades/ acontecimientos el sentido engendra sobre lo común, un primer complejo en el que se efectúa: organiza las singularidades en círculos de convergencia, individuos que forman estos mundos estados de cuerpos. Predicados analíticos que describen estos estados. Luego aparece un segundo complejo muy diferente construido sobre el primero: *welt* común a varios mundos o a todos, personas que definen esto algo en común, predicados sintéticos que definen estas personas. Así como el primer estadio de la génesis (individuo/ mundo/ interindividualidad) es la operación del sentido, el segundo es la operación del sinsentido: punto aleatorio o signo ambiguo. Según el primero vemos cómo se forma el principio de un buen sentido; según el segundo: el sentido común. Sería un error concebir estos principios producidos como trascendentales. En Husserl, en su teoría de la constitución, se da hecha la teoría del sentido común, no distingue lo producido de la instancia del productor. El buen sentido y el sentido común están minados por el principio de la producción y subvertidos desde dentro por la paradoja. Ver Deleuze, 1989: 127.

³ Borges en “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga” analiza la paradoja planteada por Zenón de Elea. Entre las refutaciones cita la de B. Russell y su reflexión sobre la series considerada por W. James. Ver *Discusión*, OC: 244-258.

EL UNIVERSO DE BORGES

Las notas de ese itinerario del pensar se ponen de relieve en el universo de Borges. Un universo delineado en el dinamismo de las tensiones desde la materialidad de los ruidos a la voz, a la palabra, al verbo. En el itinerario metafísico, la organización fundadora o poética regresa a la génesis, al punto aleatorio, al signo ambiguo entre los pliegues de un pensamiento cuyo dinamismo no se cierra en una línea de sentido o en un mundo que anule lo diverso. Es un pensamiento que crea y distancia, que no asimila opuestos.⁴

En este juego borgeano, el tiempo se lee como Cronos y Aión: medible e inabarcable:

Cada noche al soñar, poseemos una modesta “eternidad personal”. A cada hombre, [...] el ahora del sueño, [...] le permite ver su *pasado cercano* y su *porvenir cercano*. *Todo esto el soñador lo ve en un solo vistazo*. Al despertar, como estamos acostumbrados a la vida sucesiva damos forma narrativa a nuestro sueño, pero nuestro sueño ha sido múltiple y ha sido simultáneo [el subrayado es nuestro] (Borges, *OC II*: 222).

La actividad mental alterna entre sueño y vigilia. Los sueños pueden ser la actividad estética más antigua,⁵ pues en el arte, poesía y pensamiento, “brusco don del espíritu”, “actividad de la mente” se tensionan y coexisten (Borges, *OC II*: 22 y *OC*: 79).

“La literatura es un sueño dirigido”, un lenguaje que entrama imaginación y ensoñación,⁶ en nuestra realidad de lenguaje.

⁴Según Deleuze lo que cuenta en este juego ideal entre pensamiento y lenguaje es la organización previa fundadora o poética. El signo ambiguo del elemento genético en esas tensiones entre superficie física y metafísica; entre Yo/Ego en los pliegues de los mundos imposibles, en las síntesis disyuntas. Ver Deleuze, 1989: 185.

⁵Ver “La pesadilla”, en *Siete noches*, Borges, *OC II*: 222. Ver también el “Prólogo” a *Cuaderno San Martín*, *OC*: 79.

⁶En explicaciones sobre la *Metafísica* de Aristóteles se advierte que si lo que se afirma de muchas cosas es un ser aparte, distinto de las cosas de que se afirma, es preciso que haya un tercer hombre. Es decir hay un tercer nivel distinto de los individuos y de las ideas. Borges incluye estas reflexiones en el marco del análisis de la paradoja de Zenón de Elea en “Avatares de la tortuga”. Zenón arguye que el movimiento es imposible pues el móvil debe atravesar el medio para llegar al fin, y antes el medio del medio y antes Aquiles debe pasar por el lugar por el que pasó la tortuga. Zenón de Elea recurre a la infinita regresión contra el movimiento y el número. Hay un planteo sobre las formas universales. Platón dice: el uno existe, participa del ser; por lo tanto hay en él dos partes que son: el uno y el ser. Pero cada parte es una y es; de modo que encierra otras dos. Russell en *Introducción a la Filosofía de las matemáticas* –1919– presenta una progresión aritmética. Santo Tomás explica el regreso a las causas. Cada cosa es un efecto, del cual se regresa a la causa. Pero la serie general pudo no haber sido pues los términos que la forman son condicionales, es decir aleatorios. Sin embargo el mundo es; de ello podemos inferir una no contingente causa primera que será la divinidad. Lewis Carroll en *Mind* después de la carrera de Aquiles y la tortuga los hace conversar sobre geometría. Se desarrolla un silogismo: 1) Dos cosas iguales a una tercera son iguales entre sí; 2) Los dos lados de este triángulo son iguales a MN; 3) Los dos lados de este triángulo son iguales entre sí. Esto no es aceptado por la tortuga. Carroll observa que la paradoja del griego comporta una serie de distancias que dis-

En nuestro mundo cuyo referente es el proceso mental, la fabulación y sus réplicas o espejos, podemos ser la forma de un sueño, o ser caracteres de un gran libro escrito.⁷ En la dinámica de un espíritu, de una imaginación universal, *cada palabra postula el universo*.

A Borges le interesa asediar el espíritu en el pensamiento, en el acto. No se detiene en la mitología, (como “las macizas divinidades de mármol”); sino en el acto mítico. En “el acto del libro” se expresa la imaginación cósmica en una forma individual.⁸

El acto ejemplifica siempre una tensión de alternativas y una búsqueda, la creación, el hecho estético.

En el sueño, en la actividad imaginativa el pensar atraviesa planos, pero en la tensión de un trasfondo, en la incertidumbre de una esencialidad buscada largamente:⁹ *¿Hay una forma universal. ¿Hay un arquetipo? “¿Seré una serie de blancos días y de negras noches? [...] ¿O también habrá otro? ¿El yo secreto cuya ilusoria imagen [...] he interrogado? [...] Quizá [...] sabré si he sido una palabra o alguien”* (Borges, *OC II*: 324).

La poética es un acto originario de interrogantes en una inversión del buen sentido y del sentido común. No identifica, no remite la diversidad a un yo. No hay un solo y mismo yo que percibe, imagina, recuerda. El yo es una fuga de certezas, una inversión en los pliegues ¿un otro?

minuyen, y en la que él propone crecen las distancias. Ver “Avatares de la tortuga”, *Discusión*, *OC*: 256.

⁷ “Es aventurado pensar que una coordinación de palabras (otra cosa no son las filosofías) puede parecerse mucho al universo [...] Los idealistas admiten el carácter alucinatorio del mundo [...]” Según Novalis el mayor hechicero sería “el que tomara sus fantasmagorías por apariciones autónomas”. (“Avatares de la tortuga”, *OC*: 258).

⁸ He profesado la pasión del lenguaje: mis noches están llenas de Virgilio” (“Un lector”, *OC*: 1016). Si hay un espíritu o una idea universal, si la imaginación es una; habría que proponer – como lo hace Valery- no hacer una historia de los autores o de sus obras; sino del espíritu. Una historia del espíritu como productor o consumidor de literatura. Y Borges ejemplifica la propuesta y el juego: “No era la primera vez que el espíritu formulaba esa observación” (“La flor de Coleridge”, *OC*: 639).

⁹ Borges señala el acto del libro. Ver “El acto del libro”, “La cifra”. (*OC II*: 294). Esboza la incertidumbre del ser: “un animal invisible y acaso diáfano que los hombres buscamos y que nos busca. Hay quien lo busca en la sentencia: Soy El que Soy. Como las formas universales de la escolástica o los arquetipos de Whitehead, suele descender fugazmente [...]”. En esta línea de reflexiones, cada individuo, como el fondo del universo es un sentir orgánico, análogo a lo que es para nosotros la emotividad. En esa emotividad se da un proceso unificador por el cual este siente lo que en el universo se desarrolla más allá de él y es sentido por los otros centros. Todo centro de una experiencia abraza el universo reflejándolo. Cada palabra refleja el universo. Ver “La larga busca”, *Los conjurados*, *OC*: 490.

EL OTRO SEGÚN DELEUZE

En la novela *Viernes o los limbos del Pacífico* —de 1967— Michel Tournier interpreta la crónica del marino escocés Alexander Selkirk, configurada luego por Daniel Defoe. Tournier desarrolla la tesis de Robinson: ¿Qué le sucede a un hombre solo, sin el otro en una isla desierta?¹⁰

Para Deleuze el núcleo del texto de Tournier es la dialéctica ausencia/presencia del otro. Robinson en raptos de desesperación se sumerge en una charca. Imita a las bestias. En esa frontera de bestialización extrema, la percepción inunda la conciencia. Hay una confusión con la isla, hasta que en un pliegue de la conciencia, en su memoria el yo recupera el mundo humano. Intenta instaurarlo en su organización, pero en la ausencia del otro organiza proyectando el orden no en otros, sino en dobles: simulacros de sí: Robinson Gobernador, Robinson General, Presbítero.

Deleuze interpreta y explica la función del otro en esta obra de Tournier por el *efecto* de su ausencia.

Porque el otro es una estructura del campo de percepción. Es un juego de posibilidades en un *a priori* de la organización general que se actualiza en cada campo perceptivo organizado. El otro *a priori* como estructura absoluta funda la relatividad de los otros como términos que efectúan la estructura en cada campo. El otro es la estructura de lo posible, así su ausencia resiente la percepción. El yo ve un objeto en algún aspecto. Lo que no ve es visible para el otro. El otro asegura los márgenes y transiciones en el mundo. Alrededor de cada objeto de percepción, el otro introduce lo no percibido por el yo. Como un centro de enrollamiento, de envoltura, de implicación relativiza lo percibido. El efecto de la presencia del otro es la distinción de mi conciencia y de su objeto. En la ausencia del otro la conciencia y su objeto no son más que uno. No hay posibilidad de error porque el otro no está constituyendo un tribunal de la realidad (para discutir o verificar); porque faltando a su estructura deja a la conciencia adherirse a, coincidir con el objeto en un eterno presente.

Robinson es la conciencia de la isla, es la conciencia que la isla tiene de sí.¹¹ Tournier, como Defoe, complica la experiencia del naufrago solitario, con la figura

¹⁰ La novela se basa en la aventura del marino escocés Alejandro Selkirk. El 31 de enero de 1709, una canoa del *Duque*, barco de guerra inglés, llegó a la isla Más a Tierra del archipiélago de Juan Fernández, ubicado en el océano Pacífico a seiscientos kilómetros al oeste de Santiago de Chile. Encontraron allí algo con la forma de un hombre, con cabellos hirsutos, vestido con pieles de cabra, que les hacía señas. Era Selkirk que había permanecido en la isla solitaria cuatro años y cuatro meses hasta la llegada de un barco inglés. Pero llegó de nuevo a su tierra natal en 1711, después de ocho años, un mes y tres días. Sobre la base de los relatos del marino y de crónicas periodísticas Daniel Defoe escribe su novela Robinson Crusoe. Michel Tournier retoma el tema en *Viernes o los limbos del Pacífico*. En una reflexión posterior, incluida como “Prefacio” a *Viernes o la vida salvaje* Tournier, considera que en el *Robinson Crusoe* de Defoe se da la soledad de Robinson y una serie de acontecimientos que son preparación necesaria a la aparición de Viernes. “[...] el secreto de la historia está aquí. La tragedia de la soledad y su interrupción por la llegada de Viernes aunque no es lo esperado. Ahora es evidente —dice Tournier— que el encuentro Robinson/Viernes desarrolla desde hace décadas un significado que Daniel Defoe no sospechaba ni de lejos”.

¹¹ Deleuze reflexiona sobre el problema del otro. Considera que en ciertos enfoques de la psicología moderna

de Viernes. Pero Viernes no funciona como el otro recobrado. Porque el otro es un pliegue de la conciencia, un punto de vista previo en un mundo cultural. Con respecto a ese “a-priori” Viernes no es un “otro aquí” u “otro ahí”, funciona como un objeto insólito porque expone un mundo totalmente otro.

“ALEXANDER SELKIRK” EN *EL OTRO, EL MISMO*

El juego de pensamiento y lenguaje entre incertidumbres y disyunciones: la del tiempo cronos o Aión; la de la existencia entre vigilia y sueño, entre imaginación y realidad; la de una esencia de materia o de lenguaje; este juego dinámico de una poética o una ontología, se expone magistralmente en *El otro, el mismo*. De este volumen de 1964, Borges afirma en el “Prólogo”: “De los muchos libros de versos que mi resignación, mi descuido y a veces mi pasión fueron borroneando, *El otro, el mismo* es el que prefiero” (OC: 857).

En “Alexander Selkirk” expresa la aventura del marino escocés en una figura que suma planteos de una ontología y en el logro de una síntesis poética tan exclusivamente borgeana.

Sueño que el mar, el mar *aquel, me* encierra
 Y del sueño *me* salvan las campanas
 De Dios, que santifican las mañanas
 De estos íntimos campos de Inglaterra.
 Cinco años padecí mirando eternas
 Cosas de soledad y de infinito,
 Que ahora son esa historia que repito,
 Ya como una obsesión en las tabernas.
 Dios me ha devuelto al mundo de los hombres,

se lo propone como categoría en el funcionamiento del campo perceptivo. En el marco de la filosofía se planteó la pregunta sobre si estas categorías pertenecen al campo perceptivo mismo, si le son immanentes o si remiten a síntesis subjetivas ejercidas sobre una materia de la percepción. Deleuze juzga un error rechazar el dualismo bajo el pretexto de que la percepción no se realiza a través de una síntesis intelectual que juzga. El dualismo no está bien definido si se establece entre la materia del campo perceptivo y la síntesis prereflexiva del yo. El dualismo está entre los efectos de la estructura del otro en el campo perceptivo y los efectos de su ausencia. El otro no es ni un objeto en el campo de mi percepción, ni un sujeto que me percibe; es en primer lugar una estructura del campo perceptivo, sin la cual este campo en su conjunto no funcionaría como lo hace. Deleuze reconoce que la teoría que Jean Paul Sartre expone en *El ser y la nada* es la “primera gran teoría del otro”. Según Deleuze, el efecto de la presencia del otro es la expresión de un mundo posible dentro de un *a priori*. “Eso era el otro: un posible que se empeña en pasar por real [...]”. Ver Tournier, 2004: 192-193, 250. Deleuze delimita un primer efecto de la presencia que concierne al espacio y a las categorías de la percepción y un segundo efecto que concierne al tiempo. Ver “Michel Tournier y el mundo sin el otro”, Deleuze, 1989: 301-319. El problema del otro se plantea también en *Diferencia y repetición* (Deleuze, 2002: 386-388).

A espejos, puertas, números y nombres,
 Y *ya no soy aquel* que eternamente
 Miraba el mar y su profunda estepa.
 ¿Y cómo haré para que *ese otro* sepa
 Que estoy aquí, salvado, entre mi gente? (destacado nuestro) (OC: 896).

Asediamos en esta composición el itinerario del pensamiento del sueño a la vigilia. El yo como un centro que articula las percepciones actuales con relación a dos aspectos: en su cultura y en el pasado, en la soledad de la isla. El *yo de la vigilia* y el *yo del sueño*. Éste existe en un pliegue de la conciencia, en la memoria que actualiza al *yo de la isla* frente al mar, que es otro centro de envoltura, de implicación. En su percepción solitaria –retraída la conciencia– el objeto se alza amenazante: “el mar me encierra”. Fuera del juego de perspectivas, no hay un pliegue que relativice esta percepción. Para el *yo de la vigilia* - “devuelto al mundo de los hombres, a espejos, puertas, números y nombres”; instalado ya en *lo otro*, en las determinaciones de su cultura, el mar es “aquel”, un mar lejano, un objeto en el pasado. Ubicado en la memoria, en el recuerdo instala un pasado, un *yo era* pasado. Pero en ese pliegue, ese yo de la memoria vive la continuidad de la mirada en un tiempo cronos: “mirando eternamente”. En el itinerario de la percepción recobrada, lo mirado es “soledad e infinito”. Las cosas se hacen un sentir, un pensamiento, una expresión. El *yo de la vigilia*, subsume en su cultura la experiencia pasada. Entonces los objetos envolventes, amenazantes, en la percepción solitaria y pasada, se degradan en el juego de perspectivas de una conciencia recobrada y el *yo cercano* en el sueño *se aleja* en el dinamismo del pensar y de la conciencia.

Así, si en el itinerario de la memoria de esa percepción los objetos se pliegan en nuevas designaciones o determinaciones, este proceso alcanza también al sujeto de la percepción. Lo distancia, lo envuelve: no soy el *yo* adherido a las cosas: “Y ya no soy aquel que eternamente / Miraba el mar y su profunda estepa”.

En la vigilia, en el dinamismo del pensamiento en la línea de un tiempo en sucesión, el *yo* del pasado es un punto fijo: un pliegue, un *otro*. Pero en el universo de Borges, en el juego metafísico de su poética es también un *punto aleatorio*: ¿Y cómo haré para que ese otro sepa / Que estoy aquí, salvado, entre mi gente?¹²

¹² Creemos pertinente el cotejo con la figura del mar expuesta por Borges: “Antes que el sueño (o el terror) tejiera / Mitologías y cosmogonías, / Antes que el tiempo se acuñara en días, / El mar, el siempre mar, ya estaba y era. / ¿Quién es el mar? ¿Quién es aquel violento / Y antiguo ser que roe los pilares / De la tierra y es uno y muchos mares / Y abismo y resplandor y azar y viento? / Quien lo mira lo ve por vez primera, / Siempre. Con el asombro que las cosas / Elementales dejan, las hermosas / Tardes, la luna, el fuego de una hoguera. / ¿Quién es el mar, quién soy? Lo sabré el día / Ulterior que sucede a la agonía” (“El mar”, OC: 943).

BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, Jorge Luis, 1974, *Obras completas (OC)*, Buenos Aires, Emecé.
——, 1989, *Obras completas II*, Buenos Aires, Emecé.
DELEUZE, Gilles, 1969, *Logique du sens*, París, Minuit.
——, 1989, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós.
——, 2002, *Diferencia y Repetición*, Buenos Aires, Amorrortu.
——, y GUATTARI, Félix, 1997, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pretextos.
SARTRE, Jean-Paul, 1993, *El ser y la nada*, Barcelona, Altaya.
TOURNIER, Michel, 2004, *Viernes o los limbos del Pacífico*, Madrid, Alfaguara.

Borges y dinámica de ficciones

JUAN REDMOND*

Université Charles de Gaulle - Lille 3

En esta intervención me propongo abordar la noción de ficción en la obra de Jorge Luis Borges desde la perspectiva de la teoría artefactual de Amie Thomasson, presentada principalmente en su libro *Fiction and Metaphysics* (1999). Los conceptos y supuestos metafísicos que conforman la perspectiva de Thomasson plantean una nueva teoría para la interpretación de textos literarios. A partir de esta perspectiva, intentaré mostrar que la lectura de ciertas secuencias de la obra de Borges da nuevos sentidos y permite postular que en ellas se encuentra prefigurada la noción de artefacto defendida por Thomasson. Me ocuparé especialmente de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” pues postulamos que en esta “fábula teórica” (Compagnon, 1998: 51) Borges lleva al límite las posibilidades literarias y filosóficas de la noción de ficción.

Nuestro trabajo de investigación sobre las ficciones se ha nutrido básicamente de dos fuentes principales: por una parte, las perspectivas filosóficas y/o literarias sobre las ficciones; por otra, la contribución que la lógica dialógica (Rahman y Keiff 2004; Keiff 2009) ha realizado a la teoría de las argumentaciones que se ocupan de ficciones. De las contribuciones realizadas por la primera, el enfoque de Amie Thomasson es —a nuestro entender— una de las propuestas más innovadoras, que arroja los mejores resultados en la búsqueda de una teoría de la ficción que permita resolver ciertas dificultades que presenta el discurso ficcional. Postulamos que la idea de ficción esbozada en las secuencias escogidas del cuento de Borges prefigura la perspectiva de Thomasson en el sentido que la comprensión de las mismas (qué son y cómo están conformadas) encuentra en la teoría artefactual una base teórica firme.

Respecto de la contribución que la lógica dialógica (teoría de juegos) ha realizado a la teoría de las argumentaciones que se ocupan de ficciones, llamamos dinámica la perspectiva artefactual desde la cual leemos a Borges en dos sentidos: en

* Agradezco a Norah Giraldi Dei Cas, catedrática de literatura hispanoamericana en la Universidad de Lille, la lectura atenta y las valiosas observaciones que ha hecho a mi trabajo. Las conversaciones con ella sobre los relatos de Borges me han permitido afirmar con más énfasis algunas de las conclusiones que he sacado sobre las ficciones desde la perspectiva del pragmatismo dialógico.

primer lugar, es dinámica pues entendemos la existencia en función de la acción de elegir ciertos individuos y no otros en el proceso de prueba de un argumento: es la acción misma la que determina el status ontológico de los individuos concernidos por los nombres propios (punto de vista *dinámico*) y no la atribución *a fortiori* de un predicado de existencia (punto de vista *estático*). En segundo lugar pues en los argumentos que se ocupan de ficciones están comprendidas las transformaciones ontológicas –sugeridas por las historias de Borges– que tienen en cuenta, además de los extremos de lo real y lo ficticio, el status indeterminado de ciertos personajes u objetos que aparecen en la historia. En este sentido ha sido desarrollada en otro lugar una lógica dinámica de la ficción¹ que tiene en cuenta estas mutaciones y refleja la indeterminación ontológica por medio del uso de nombres simbólicos² además de los utilizados para las ficciones y los objetos reales.

La propuesta de Thomasson, la teoría artefactual, ha sido elaborada en la búsqueda de soluciones para dos de los mayores inconvenientes que enfrenta y debe sortear toda teoría de la ficción: la cuestión de la *identidad* de los personajes (un criterio que nos permita saber si los personajes son los mismos o no, en la misma obra o a través de los volúmenes de una serie) y el difícil obstáculo de la *referencia* de los nombres por medio de los cuales los mencionamos en virtud del colapso de la noción de referencia heredada de la tradición de la lógica clásica.³ Las soluciones que Thomasson ofrece para ambos, la identidad y la referencia, le han permitido posicionar su pensamiento frente a las inconsistencias que sus trabajos críticos han subrayado en otros enfoques, tanto en los *realistas* como en los *irrealistas* (términos que explicaré a continuación).

Las teorías que se ocupan de ficciones se dividen, en general, en dos grupos: las que postulan objetos ficcionales, es decir, entidades con un cierto modo de presencia, y las que no lo admiten. A las primeras las llamaremos realistas, a las segundas, irrealistas. En la perspectiva realista los nombres de personajes ficticios denotan las entidades de referencia. No postular entidades ficticias significa negar toda posible referencia de los nombres: los nombres de personajes u objetos ficticios no se refieren a nada en absoluto, es decir, a nada exterior al texto.

Entre los irrealistas encontramos, por una parte, a los descriptivistas (teoría de las descripciones de Bertrand Russell, 1905) que postulan – al igual que el enfoque de la lógica libre negativa– la falsedad de todo enunciado ficcional; dentro de los irrealistas tenemos además la perspectiva del Ficcionalismo elaborada sobre las nociones de *pretense* y *make-believe* (que pueden traducirse al español como *fingir* y *hacer creer*) de autores como Gregory Currie (1988) y Kendall Walton (1990). Con respecto

¹ Juan Redmond, *Tesis doctoral*, Lille, 2010.

² La noción de status simbólico la tomamos de Hugh MacColl. Ver: Rahman y Redmond 2008.

³ La tradición Frege-Russell-Quine.

a los realistas, los más representativos son los que siguen, por una parte, la perspectiva de Meinong (1904) y, por otra, la teoría artefactual de Amie Thomasson.⁴

LA TEORÍA ARTEFACTUAL

La perspectiva artefactual de Thomasson, inspirada en teorías de la intencionalidad desarrolladas por la tradición fenomenológica (Husserl, Ingarden), pone en el centro de su análisis la relación de *dependencia* ontológica y acuña una nueva noción de obra literaria y de personajes ficticios asimilándolos a *artefactos abstractos creados y dependientes*. La dependencia que mantienen es de naturaleza doble: *histórica y constante*. La dependencia histórica la conservan con el autor y es una relación rígida (con un solo objeto) que permite concebir las ficciones como “creaciones”, es decir, entidades que han sido generadas por un individuo específico que las ha traído al mundo (como si se tratara del nacimiento de un ser humano), en un momento determinado de la historia y por medio del acto mismo de escritura.⁵ La dimensión temporal exigida por esta dependencia requiere la introducción de una escala temporal, que en términos lógicos se traduce como una perspectiva modal bidimensional (Fontaine y Rahman 2010).

La dependencia constante se mantiene con las copias de la obra literaria (es una dependencia genérica) y es lo que les permite seguir existiendo. El autor las hace nacer y las copias de la obra original permiten que la obra siga existiendo. Mantener o no una dependencia constante es cosa de vida o muerte para las ficciones. En efecto, en la perspectiva de Thomasson, la muerte de las ficciones es posible ante la destrucción o desaparición (premeditada o no) de todas las copias o la copia de una obra –al modo de Ernesto Sábato que nos habla de ciertas obras suyas, inéditas, y devoradas por el fuego. Cabría citar también *El nombre de la rosa* de Umberto Eco cuya intención es fundamentar la novela en la posibilidad de destruir para siempre un texto a través de la eliminación de toda dependencia constante. Recordemos que Umberto Eco informa que el personaje del monje ciego que ejecuta la tarea le fue inspirado por Borges.

Sobre la base de la relación de dependencia ontológica, Thomasson propone la distinción entre entidades independientes (aquellas que no precisan de otras en-

⁴“As a realist about fictional characters, I hold that there are such fictional characters as Meursault, Hamlet, and Precious Ramotswe. This of course is not to say that are (or ever have been) such *people*, either here or in a spatially or modally distant ‘fictional world’. Fictional characters, on my view, are a certain kind of abstract artifact, created in the process of telling works of fiction, and much like other abstract cultural creations such as laws, contracts, and stories themselves.”

⁵ Cabe señalar que para Thomasson, si bien la obra literaria se compone de palabras, el personaje de ficción se crea al ser representado en la obra literaria, es decir, es creado por palabras: “[...] a fictional character is created by being represented in a work of literature” (Thomasson, 1999: 13).

tidades para existir) y entidades dependientes: los artefactos (entre las cuales se ubican las ficciones), que dependen histórica y constantemente de otras entidades en el espacio y el tiempo. No obstante, como hemos hecho notar en otro trabajo (Fontaine, Rahman y Redmond 2009), esta distinción al interior de la perspectiva de Thomasson no es suficiente para explicar la dinámica ontológica que caracteriza cierto tipo de historias de ficción.

En efecto, toda perspectiva que parte de una escisión estática que no va más allá de una distinción bipolar entre objetos reales y ficciones es insuficiente, a nuestro entender, para comprender los dinamismos ontológicos que caracterizan los relatos de ficción donde los protagonistas van cambiando de ropaje existencial a lo largo del relato. En este sentido, como mencionamos más arriba, la obra de Borges es ejemplar puesto que sus personajes y los universos donde habitan cambian dinámicamente de ficcionales a reales (como la brújula o el cono de Tlön que aparecen en el mundo real – Borges, 1997: 36) o descubren que son el sueño de alguien que los está soñando (como el protagonista de *Las ruinas circulares* – Borges, 1997: 56-65).

La crítica que Thomasson dirige a los irrealistas apunta, principalmente, a los descripcionistas y su técnica de la paráfrasis, y a las nociones de *pretense* y de *make-believe*. El inconveniente mayor de la perspectiva descripcionista es que la técnica de la paráfrasis vuelve falsa toda expresión que concierna a personajes ficticios excepto cuando se afirma su no-existencia. Pero este modo de entender las expresiones se confronta con otras perspectivas teóricas que afirman que el discurso externalista que postule “Don Quijote es un personaje ficticio” es verdadero. Las nociones de *pretense* y *make believe* (*fingir* y *hacer creer*), principalmente en la perspectiva de Kendall Walton, también resultan insuficientes para analizar la dimensión de lo ficcional en el discurso externo. En efecto, en expresiones del tipo “Don Quijote es una creación de Cervantes” no se finge con respecto a Don Quijote, no se lo considera un ser humano sino un personaje de ficción.

Con respecto a los realistas, la crítica de Thomasson va dirigida principalmente hacia las contribuciones de Edward Zalta⁶ y Terence Parsons⁷ a la obra de Alexius Meinong. El filósofo austríaco es conocido principalmente por su libro *Teoría de los objetos* publicado en 1904, donde distingue, básicamente, tres tipos: objetos que pueden *existir* (como una montaña o un pájaro), los que no pueden jamás existir pero que *subsisten* [*bestehen*] (como los objetos matemáticos) y, un tercer tipo que Meinong designa como los objetos imposibles (el círculo cuadrado) que simplemente están *dados* [*Gegebenheit*] (este tipo se da en Borges, lo ilustra el caso de la rueda herrumbrada – Borges 1997:32).

En nuestro análisis de la obra de Borges, dado el límite de tiempo impuesto para la presente intervención, nos restringiremos a la noción de *creación*. En la bús-

⁶ Propiedades codificadas y propiedades ejemplificadas.

⁷ Propiedades nucleares y propiedades extranucleares.

queda de nuevos sentidos confrontaremos la práctica de lectura e interpretación de los textos escogidos del escritor argentino desde la teoría artefactual, con la interpretación que ofrece de los mismos la perspectiva de Meinong, mencionado por el propio Borges al describir sus personajes y objetos imaginarios.

INSUFICIENCIAS DE LA TEORÍA MEINONGIANA

En la perspectiva meinongiana las ficciones pueden entenderse como objetos no existentes y atemporales, ubicados en una dimensión que no guarda ningún tipo de relación con el mundo de los objetos existentes y concretos. En general, los meinongianos comparten los siguientes principios: 1) hay al menos un objeto que se corresponde con cada combinación de propiedades (principio de comprensión); 2) algunos de esos objetos no existen; 3) a pesar de no existir, *poseen* (en cierto modo) las propiedades que les corresponden (principio de caracterización).

La referencia explícita de Borges al mundo subsistente de Meinong⁸ puede entenderse a partir de estos principios. En efecto, Borges ubica entidades ideales en el hemisferio boreal que es donde los adjetivos⁹ conforman la célula primordial del lenguaje de Tlön, a diferencia del hemisferio austral donde se utilizan los verbos. La acumulación de adjetivos, dice Borges, se corresponde con un objeto que de manera fortuita puede ser real, pero que puede tratarse también de un objeto ideal. Según nuestro análisis Borges está aplicando en este último caso el principio de comprensión. Este objeto, nos dice Borges, es convocado de acuerdo a las necesidades poéticas y esto, aunque complementa el punto de vista artefactual, se ajusta plenamente a la noción de creación como la entienden los meinongianos.¹⁰ Sin embargo, creemos que la perspectiva meinongiana resulta insuficiente para captar toda la dimensión significativa que la noción de creación posee en este cuento.

En efecto, tratándose de objetos atemporales y autónomos, los meinongianos entienden la *creación* de ficciones como el acto de hacer corresponder ciertas propiedades (conferidas al personaje por el autor en la obra literaria) con un objeto que ya estaba presente en la dimensión de los objetos abstractos: los objetos ficcionales eran ya objetos antes de mutar en ficcionales (se trata del principio de com-

⁸“En la literatura de este hemisferio (como en el mundo subsistente de Meinong) abundan los objetos ideales [...]” (Borges, 1997: 23).

⁹“[...] el sustantivo se forma por acumulación de adjetivos” (Borges, 1997: 23).

¹⁰ A tal efecto podemos tener en cuenta lo expresado por Parsons: “I have said that, in a popular sense, an author *creates* characters, but this too is hard to analyze. It does not mean, for example, that the author brings those characters into existence, for they do not exist. Nor does he or she make them objects, for they were objects *before* they appeared in stories. We might say, I suppose, that the author makes them fictional objects, and that they were not fictional objects before the creative act” (Parsons, 1980: 188).

prensión en acción). Pero esta perspectiva resulta insuficiente para entender los objetos creados en Borges. En el relato que nos ocupa, Borges evoca un tipo de generación constructiva de objetos ficcionales (una suerte de fragua poética) donde existe un agente creador activo que va más allá de ser un simple redactor de propiedades que flechan un objeto que habita desde siempre un mundo de objetos abstractos inexistentes. Es el caso de la generación de *brönir*.

Los habitantes de Tlön, siguiendo el cuento de Borges, son devotos del idealismo¹¹ y una de las consecuencias más notables de este culto es la duplicación de objetos perdidos: la aparición de *brönir*. Según Borges, el hallazgo de un *brön* es el resultado de la búsqueda de un objeto único extraviado, y dicha búsqueda es realizada por al menos dos personas, una que encuentra lo extraviado y la otra que encuentra “lo que buscaba” de acuerdo con sus expectativas. Pero lo hallado, siguiendo las descripciones constituidas de adjetivos, no se ajusta jamás a las descripciones.

Esta duplicación de objetos perdidos, en efecto, parece contener esta doble exigencia: por una parte se trata de comprenderlos como dependientes del objeto extraviado (el objeto fundante); por otra, el objeto hallado no corresponde a las propiedades con que se describe el objeto perdido: los *brönir* hallados guardan semejanzas con el extraviado pero no son iguales.

La generación de objetos, que inicialmente es una duplicación, “fruto de la distracción y del olvido”, luego se promueve –siguiendo la historia– a modo de creación sistemática o metódica. En efecto, su producción ya no requerirá del objeto extraviado sino solamente de la expectativa de quien los busca. En este sentido tenemos dos tipos de producción: con y sin objeto extraviado (fundante). Esta producción metódica sin objeto fundante –producción directa– establece un vínculo con el individuo que, motivado por imágenes (o descripciones), se lanza en la búsqueda del objeto perdido. Este vínculo, desde un punto de vista artefactual, se traduce en la creación de una relación de dependencia histórica.

Además, si la búsqueda no está bien dirigida, el hallazgo es de objetos contradictorios que distan aún más de las descripciones de lo que pretenderían los meiongianos. Incluso la preferencia de un trabajo de producción individual e improvisado en lugar de tareas en masa, hace pensar también en una relación de dependencia histórica y rígida entre un autor y su creación. Un último evento tlöniano que remarcaremos y que encuentra en la perspectiva artefactual una interpretación coherente con las anteriores es la producción en serie de *brönir* derivados de otros *brönir*: *brönir* producidos en series graduadas de acuerdo al nivel de dependencia que guardan con el primer *brön* (Borges, 1997: 33).

¹¹ “El mundo no es un concurso de objetos en el espacio sino una serie heterogénea de actos independientes”. (Borges, 1997: 22)

Postulamos que la lectura de las secuencias escogidas de la obra de Borges da nuevos resultados. Elegimos el tema de la creación para mostrar, contrastándola con la perspectiva meinongiana, que la noción de creación de objetos (en especial los *brönir*) se corresponde con la interpretación artefactualista de creación de ficciones. Pensar en los *brönir* como artefactos permite darle un sentido teórico concreto, entre otros, a lo pensado por Borges en esta historia. Los *brönir* en su producción directa y dependientes de un sujeto que los genera en el acto de buscarlos, prefiguran la comprensión de Thomasson de los artefactos como entidades históricamente dependientes. Y la noción de artefacto, a su vez, permite integrar otros eventos tlönianos a la interpretación de Thomasson, entre ellos, las cosas que “[...] propenden asimismo a borrarse y a perder los detalles cuando los olvida la gente” (Borges, 1997: 33).

En efecto, la idea de “la muerte de las ficciones” forjada por Thomasson, está comprendida en la descripción final que Borges realiza del universo de Tlön: se puede explicar con las imágenes del umbral y de las ruinas del anfiteatro que desaparecen ante el olvido y la ausencia física. En efecto, los artefactos perduran cuando la relación de dependencia constante y genérica se mantiene, y en este sentido, el umbral perdura porque depende del mendigo que lo visita, y las ruinas del anfiteatro se salvan porque dependen de unos pájaros que anidan en ella.

Para terminar esta explicación sobre la relación entre la ficción de Borges y la teoría sobre las dinámicas de la ficción, podríamos recordar la imagen con que Borges da cuenta de la lectura avisada que él hace de otros escritores: Borges se dice “precursor” de Homero, de Shakespeare o de Cervantes porque al leerlos y escribir sobre lo que ellos mismos escribieron, se descubre en sus ficciones sentidos nuevos que no se habían revelado hasta el momento en las obras de sus antecesores. La imagen del precursor se la podría aplicar a Amie Thomasson, quien, me consta, no había leído a Borges pero cuya teoría nos permite descubrir que la ficción de Borges responde a los elementos de la dinámica de los objetos, la explora y la comenta.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMEIDA, Ivan, 2006, “Celebración del apócrifo en Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en Iván Almeida y Cristina Parodi (coord.), *El Fragmento infinito. Estudios sobre Tlön, Uqbar, Orbis Tertius de J. L. Borges*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 99-122.
- BALDERSTON, Daniel, 1996a, *¿Fuera de contexto?: Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- , 1996b, “Borges, Averroes, Aristotle: The poetics of poetics”, *Hispania*, LXXIX, 2, pp. 201-207.
- BENCIVENGA, Ermanno, 1983, “Free Logics”, en Dov M. Gabbay, F. Guenther (eds.), *Handbook of Philosophical Logic. Vol. 3: Alternatives to Classical Logic*, Dordrecht, Reidel, pp. 373-426.

- BLANCO, Mercedes, 2006, “Arqueologías de Tlön. Borges y el *Urn Burial* de Browne”, en Iván Almeida y Cristina Parodi (coord.), *El Fragmento infinito. Estudios sobre Tlön, Uqbar, Orbis Tertius de J.L. Borges*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp.73-99.
- BLOCK DE BEHAR, Lisa, 1987, *Al margen de Borges*, Buenos Aires-México, Siglo XXI.
- BORGES, Jorge Luis, 1974, *Obras completas (OC)*, Buenos Aires.
- , 1997, *Ficciones*, Madrid, Alianza.
- BRENTANO, Franz, 1874, *Psychologie vom empirischen Standpunkt*, Leipzig, Duncke & Humblot.
- , 2008, *Psychologie du point de vue empirique*, París, J. Vrin.
- CASSIN, Barbara, 1986, “Du faux ou du mensonge à la fiction (de pseudos à plasma)”, en *Le Plaisir de parler*, París, Editions de Minuit, pp. 3-29.
- COMPAGNON, Antoine, 1998, *Le démon de la théorie*, París, Seuil.
- CURRIE, Gregory, 1988, “Fictional Names”, *Australian Journal of Philosophy*, 66, pp. 471-488.
- , 1990, *The Nature of Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FONTAINE, Matthieu y REDMOND, Juan, 2008, *Logique Dialogique: une introduction. Première partie: Méthode de dialogique: règles et exercices*, D. Gabbay y Sh. Rahman (eds.), Londres, College Publications.
- FONTAINE, Matthieu, REDMOND, Juan y RAHMAN, Shahid, 2009, “Être et Être choisi. Vers une logique dynamique de la fiction”, en J. Dubucs y B. Hill (eds.), *Fictions: logiques, langages, mondes*, Londres, College Publications.
- FONTAINE, Matthieu y RAHMAN, Shahid, 2010, “Fiction, Creation and Fictionality. An Overview”, *Méthodos*, 10.
- FREGE, Gottlob, 1994, *Écrits Logiques et Philosophiques*, París, Seuil.
- GAMUT, L. T. F. 1991, *Logic, language, and meaning. Vol. 1. Introduction to logic - Vol. 2. Intensional logic and logical grammar*, Chicago, University of Chicago Press.
- GENETTE, Gérard, 1991, *Fiction et diction*, París, Seuil.
- GOCHET, Paul, GRIBOMONT, Pascal, THAYSE, André, 2000, *Logique. Volume 3, méthodes pour l'intelligence artificielle*, París, Hermes science.
- GOLOBOFF, Mario, 2006, *Leer Borges*, Buenos Aires, Catálogos.
- GOODMAN, Nelson, 1954, *Fact, Fiction, and Forecast*, Londres, University of London.
- GRAU, Cristina, 1992, *Borges et l'architecture*, París, Editions du Centre Pompidou.
- HAMBURGER, Käte, 1986, *Logique des genres littéraires*, París, Seuil.
- HINTIKKA, J., 1969, “Semantics for Propositional Attitudes”, en J. W. Davis, D.J. Hockney y W.K. Wilson (eds.), *Philosophical Logic*, Dordrecht, Reidel, pp.21-45.
- HUSSERL, Edmund, 1900/1970, *Logical Investigations*, Londres, Routledge.
- INGARDEN, Roman, 1931, *The Literary Work of Art*, Illinois, Northwestern University Press.
- KAPLAN, Marina E., 1984, “‘Tlön, Uqbar, Orbis Tertius’ y *Urn Burial*”, *Comparative Literature*, XXXVI, 4, pp. 328-342.
- KEIFF, Laurent, 2009, “Dialogical Logic”, entrada de la *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. En línea: <http://plato.stanford.edu>
- KEIFF, Laurent y RAHMAN, Shahid, 2004, “On how to be a dialogician”, en D. Vanderveken (ed.), *Logic, Thought and Action*, Dordrecht, Springer, pp. 359-408.

- KRIPKE, Saul, 1972, *Naming and Necessity*, Cambridge, Massachussets, Harvard University Press.
- LAFON, Michel, 1990, *Borges ou la réécriture*. París, Seuil.
- LAMBERT, Karel, 1997, *Free Logics: Their Foundations, Character, and Some Applications Thereof*, Sankt Augustin, Academia.
- LAVOCAT, Françoise, 2004, *Usages et théories de la fiction. Le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens (XVI-XVIII^e siècles)*, Rennes, PUR, pp. 243-252.
- , 2007, “Les théories de la fiction”, *Livre blanc de la S. F. L. G. C.*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes.
- LEONARD, Henri S., 1956, “The logic of existence”, *Philosophical Studies*, VII, 4, pp. 49-64.
- , y GOODMAN, Nelson, 1940, “The calculus of individuals and its uses”, *The Journal of Symbolic Logic*, V, 2, pp. 45-55.
- MACCOLL, Hugh, 2007, *Symbolic Logic and its Applications*, en Rahman, S., Redmond, J. y MacColl, H., *An overview of his Logical Work with Anthology*, Londres, College Publications.
- MCINTYRE R., y SMITH, D.W., 1982, *Husserl and Intentionality*, Dordrecht, Reidel.
- MEINONG, Alexius, *Tbéorie de l'objet*, 1999, París, Vrin.
- MONTALBETTI, Christine, 2001, *La Fiction*, París, Flammarion.
- PARSONS, Terence, 1980, *Non-existent Objects*, New Haven, Yale University Press.
- PAVEL, Thomas, 1988, *Univers de la fiction*, París, Seuil.
- POUIVET, Roger, 1996, *Esthétique et logique*, Bruxelles, Mardaga.
- PRIEST, Graham, 2005, *Towards Non-Being. The logic and Metaphysics of Intentionality*, Oxford, Clarendon Press.
- RAHMAN, Shahi, 2001, “On Frege’s Nightmare. A Combination of Intuitionistic, Free and Paraconsistent Logics”, en H. Wansing, (ed.), *Essays on Non-Classical Logic*, Nueva Jersey, World Scientific, pp. 61–85.
- , 2009, “Idealizations as Prescriptions and the Role of Fiction in Science. Towards a Formal Semantics”, en Marco Pina (ed.), *Models and Metaphors. Between Science and Art*, Londres, College Publications.
- , y REDMOND, J., 2008, “Hugh MacColl and the Birth of Logical Pluralism”, en J. Woods y D. Gavia (eds.), *Handbook of History of Logic*, Elsevier, pp. 535-606.
- , y TULENHEIMO, T., 2009, *Fictions as Creations and the Fictionality operator*, (en prensa).
- READ, Stephen, 1994, *Thinking About Logic*, Oxford-New York, Oxford University Press.
- RUSSELL, Bertrand, 1905, “On Denoting”, *Mind*, 14, pp. 479-493.
- SCHAEFFER Jean-Marie, 1999, *Pourquoi la fiction?*, París, Seuil.
- SEARLE, John, 1979, *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge, Cambridge University Press.
- , 1983, *Intentionality*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SIMONS, Peter, 1987, *Parts. A study in ontology*, Oxford, Clarendon Press.
- STEPANIANS, Markus, 2001, *Gottlob Frege zur Einführung*, Hamburg, Junius Verlag.
- THOMASSON, Amie L., 1999, *Fiction and Metaphysics*, Cambridge, Cambridge University Press.
- , 2003, “Speaking of Fictional Characters”, *Dialectica*, LVII, 2, pp. 207-226.

- TULENHEIMO, Tero, 2009, "Remarks on Individuals in Modal Contexts", *Revue Internationale de Philosophie*, (en prensa).
- VAN INWAGEN, Peter, 1983, "Fiction and Metaphysics", *Philosophy and Literature*, 7, pp. 67-77
- VOLTOLINI, Alberto, 2006, *How Ficta Follow Fiction. A Syncretistic Account of Fictional Entities*, Dordrecht, Springer.
- WALTON, Kendall, 1990, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, Harvard University Press.
- WOODS, John, 1974, *The Logic of Fiction. A Philosophical Sounding of Deviant Logic*, La Haye, Mouton.
- , 2007, "Fictions and their logic", en Dale Jacquette (ed.), *Handbook of the Philosophy of Science*, volumen 5, "Philosophy of Logic", Ámsterdam, North-Holland, pp 1061-1126.
- ZALTA, Edward, 1983, *Abstract Objects*, Dordrecht, Reidel.

Diálogos
filosóficos

Siger de Brabantia, precursor de Borges

DANIEL SCARFÓ

Universidad de Buenos Aires

Siger de Brabantia, profesor de filosofía en la Universidad de París, averroísta, fue uno de los principales intelectuales censurados en 1277 cuando doscientas diecinueve tesis subversivas enseñadas en la Sorbona fueron condenadas por la jerarquía religiosa. Libros de Averroes, Avicena y averroístas como Siger se quemaron entonces públicamente. El mismo habría visto cómo quemaban sus libros en la calle. Al parecer fue entonces huyendo de la Inquisición que buscó refugio cerca del Papa en Orvieto, donde moriría, unos años más tarde, apuñalado por su secretario presa de un ataque de locura. Se dice que este usó una pluma como arma asesina, aparentemente porque había hecho tanto daño con la misma que, según sus más despiadados críticos, eso era lo que se merecía. Ya anteriormente habría sucedido esto con John Scotus Erigena (810-877), cuya obra *De Divisione Naturae* intentó fundir las doctrinas cristiana y neoplatónica y reconciliar fe y razón, también condenada por sus tendencias panteístas y eventualmente puesta en el *Index* por Gregorio XIII en 1685. Y la tradición dice que, habiéndose vuelto Abate de Malmesbury, fue apuñalado hasta morir por los académicos con sus lapiceras, “por tratar de hacerlos pensar”.

Pero volvamos a Siger. El averroísmo era controvertido entonces porque enseñaba a Aristóteles sin reconciliarlo con la creencia cristiana. Siger fue así acusado de herejía, especialmente en conexión con los *Impossibilia*, donde se discute, como luego veremos, la existencia de Dios. A pesar de esto, es curioso que Dante lo ponga en el Paraíso junto a Tomás de Aquino e Isidoro de Sevilla: “Essa è la luce eterna di Sigieri/Che, leggendo nel vico degli strami,/Sillogezzò invidiosi veri” (Par. X, v. 133-138).

La figura de Siger (1240-1282) ha estado rodeada de leyenda. Se desconoce la fecha y lugar exactos de su nacimiento aunque se asume que habría nacido cerca de 1240 en el Ducado de Brabant. En sus escritos buscó, entre otras cosas, resolver las varias aporías dejadas por Aristóteles y las características de diferentes *impossibilia* pueden verse en la colección escrita entre 1266 y 1276... Tal vez, y al decir “tal vez”

comienzan aquí las connotaciones borgeanas de esta historia, y por qué no también en la violencia sufrida por este intelectual, el averroísta Siger de Brabant.

Definamos primero someramente de qué hablamos cuando hablamos de los *impossibilia*. Un *impossibile* era una proposición, sugerida por un sofista, que violaba los dictados del sentido común y no podía ser demostrada pero que podía ser defendida por una serie de argumentos “lógicos”. El propósito de estos ejercicios era dar a los estudiantes la práctica en reconocer y refutar falsos argumentos. En los *impossibilia* de Siger las refutaciones están incorporadas al texto, del cual forman la parte principal. Estos ejemplos deben haber sido familiares a los universitarios del siglo XIII en adelante en la Edad Media, en tanto a las llamadas *disputationes* se les daba un lugar importante en el currículum universitario.

Pero en las *Impossibilia Sigeri de Brabantia* no sabemos exactamente qué tenemos. Podemos tener un escrito dejado por Siger de Brabant o una refutación de algunas tesis atribuidas a este. Cierta sofista, dice el preámbulo, habiendo convocado a los sabios de la escuela de París, les propuso probar que era imposible demostrar un gran número de cosas. Su primera tesis era esta: “Dieu n’est pas”. Al corto preámbulo se suceden los argumentos producidos tal vez por Siger en apoyo de su tesis. Pero quizás no tengamos el verdadero texto de los argumentos de Siger sino un análisis poco fiel, siendo tal vez el autor de este análisis el adversario que se ha propuesto refutarlos. Esto nos recuerda que también conocemos a los sofistas por el retrato que sus enemigos hicieron de ellos. El título exacto sería en este caso *Impossibilia Sigeri de Brabantia refutata*. Pero el único manuscrito que nos queda está incompleto. Por otra parte, como dijimos, se había supuesto que Siger de Brabant había sido uno de los maestros citados frente al sínodo del año 1277 y forzado a desaprobear proposiciones supuestamente contrarias a la fe.

Ya vemos cómo la obra nos remite a una ficción literaria borgeana: el Padre Mandonnet en su edición crítica de las obras de Siger de 1911 (*Siger de Brabantia y el Averroísmo latino en el siglo XIII*) sostuvo que los *Impossibilia* serían el fruto de una disputa escolástica real. Mandonnet imagina la presencia de un “sofista” auténtico, que habría ido a defender sus paradojas frente al público parisiense. Y podemos imaginar el texto como un informe de un sofista real revisado por Siger o, como sostiene el epistemólogo e historiador de la filosofía Fernand von Steenberghe, como la misma redacción del autor (von Steenberghe, 1977: 93). Siger, sostuvo von Steenberghe, podría haber puesto en escena ficcionalmente a un sofista que se presenta en la Universidad de París y que pretende sostener las proposiciones siguientes en enumeración borgeana: 1) Dios no existe; 2) todos los objetos que se nos aparecen no son sino quimeras y sueños, si bien no podemos tener certeza de la existencia de alguna realidad; 3) la guerra de Troya no ha acabado aún; 4) un cuerpo pesado encontrándose en un lugar suficientemente elevado no se caería, aunque no le fuera impedido hacerlo; 5) entre los actos humanos, no existe acto que deba ser prohibido en razón

de su malicia o por el cual se deba ser castigado; 6) resulta que alguna cosa es y no es al mismo tiempo y que atributos contradictorios se implican mutuamente y son predicados de un mismo sujeto (Von Steenberghen, 1977: 21).

Los *Impossibilia* de Siger podrían ser una serie de silogismos contradictorios semejantes a sofismas vacíos. Siger supone que las diferencias epistemológicas entre los hombres deben ser atribuidas no al intelecto sino a las diversas y contradictorias experiencias que los hombres tienen de los fantasmas, a las *intentiones imaginatae*, que mediarían entre el intelecto y los diversos actos individuales de conocimiento. Según Santo Tomás, el problema de los averroístas justamente descansaba en su fracaso en distinguir entre las cosas que están fuera de la mente y sus fantasmas: literatura fantástica borgeana. Por otra parte recordemos que esa fue una crítica específica de Santo Tomás al comentario de Averroes del *De anima* de Aristóteles, respondida por Siger pero también mucho más tarde por Borges.

La personalidad y la obra de Siger casi no han dejado trazos durante más de cinco siglos. ¿Cómo explicar este destino para quien dirigiera una de las principales escuelas del siglo XIII, al que un documento de la época llama “*Sygerus magnus de Brabantia*”, adversario de Alberto el Grande y Santo Tomás de Aquino? La carrera de Siger fue interrumpida prematuramente por la condena de 1277. Pero quizás no habría sido olvidado si hubiera pertenecido a una de las grandes órdenes religiosas ligadas a la Universidad de París. En las corporaciones poderosas y disciplinadas, el espíritu de cuerpo y el culto de las tradiciones son antídotos para el olvido, aún para personajes cuyas doctrinas se hubieran expuesto a censuras canónicas. Siger pertenecía al clero secular; cuando llegaron días difíciles, se encontró solo y recogió lo que sembró.

En 1878, Potvin, anteriormente a la edición completa de Mandonnet, publicó fragmentos de los *Impossibilia*, convencido de que el escrito era de Siger. En 1898 Baeumker edita todo el texto que poseemos (von Steenberghen, 1938: 8-11): fue la primera vez que una obra completa de Siger se editó, pero Baeumker la atribuye a un autor desconocido, que refutaría los sofismas de Siger (von Steenberghen, 1977: 178). Luego vendría la edición crítica de Mandonnet. Pero Baeumker vio en los *Impossibilia* la refutación, por un autor desconocido, de algunos de los errores profesados por el mismo Siger. Era atribuir a este último las tesis contradictorias de aquellas que él efectivamente ejercía. Siger podría ser, sin embargo, un espíritu que en pleno siglo XIII niega la existencia de Dios, la realidad del mundo exterior, la sucesión temporal, la gravedad, la distinción del bien y del mal y el principio de contradicción (von Steenberghen, 1977: 20-21).

En 1892 Hauréau creyó percibir que los *Impossibilia* eran simplemente “una refutación de algunas tesis atribuidas a este doctor” (Mandonnet, 1976: CXL-CXLI, mi traducción). Baeumker aceptó la teoría que consiste en ver en los enunciados de los sofismas de los *Impossibilia* una representación de las ideas filosóficas de Siger,

mientras que sus refutaciones serían la obra de un adversario. Se pueden presentar las borgeanas consecuencias de una inversión que conduce a atribuir a un autor las tesis opuestas a las suyas. ¿Qué idea por otra parte debe hacerse de un filósofo del siglo XIII que, como dijimos, habría sostenido que Dios no existe, que la guerra de Troya aún dura, y que el principio de contradicción es falso? (Mandonnet, 1976: CXLII-CXLIII). Los *Impossibilia* de Siger podrían no ser otra cosa que una serie de sofismas propuestos y resueltos por el maestro en una disputa pública (Mandonnet, 1976: CXLV). Pero Baumeister se ha preguntado si estamos en presencia de una verdadera disputa o de una simple ficción literaria, y se inclina por la segunda hipótesis, comparando el pequeño prólogo de los *Impossibilia* con el escrito de Raimundo Lullio contra los Averroístas (Mandonnet, 1976: CXLVI), que bien conocía Borges.

Hay otros argumentos que nos llevan a ver en los *Impossibilia* ejercicios de sofística del mismo Siger (Mandonnet, 1976: CXLVI-CXLVII). En efecto, el primer título *Impossibilia Sygeri de Brabantia* testimoniaría que estamos en presencia de una obra de Siger y no de una refutación de sus teorías. Resumiendo: estamos frente a una obra incompleta que no sabemos a quién pertenece, si a Siger o a alguien escribiendo contra Siger, y en cualquiera de los casos si es defendiendo o condenando las *impossibilia*. Se trata, sin duda, de un precursor de Borges, creado por él.

Alguien como Siger o Borges puede elegir determinada oscuridad para lograr ciertos efectos estilísticos específicos. O puede encontrarse compelido a la oblicuidad por circunstancias políticas: hay una historia de codificaciones y alegorías en la poesía escrita bajo presión de una censura (la opresión, dijo Borges en algún momento, es la madre de la metáfora). O porque no hay filosofía que valga, según Bataille, sino la que tiene en cuenta una “ausencia de respuesta” y de descanso, como en las escrituras de Siger y Borges, por una puesta en cuestión infinita. La conciencia de lo imposible sería así una “conciencia de impotencia infinita” (Bataille), o Borges podría decir también: “una empresa atroz”, señalándonos que el ejecutor de tal empresa debe imaginar que ya la ha cumplido, como “La busca de Averroes” (donde Borges intenta “narrar el proceso de una derrota”, de una frustración en la que Averroes es comparado con el dios frustrado “mencionado por Burton”) o como la busca de Averroes que había hecho el mismo Siger en Francia.

Se ha señalado asimismo cómo la estética borgeana es de naturaleza paradójica. A la vez que vuelve *ausencia* todo lo que toca, como la obra de Siger, sueña con aperturas a una presencia radical. Su escritura nos reenvía a una pregunta esencial: ¿Podemos escapar a los constreñimientos de la lógica y del lenguaje (Mourey, 1989: 170-171)? Borges estaba fascinado con la imagen del libro de la naturaleza. Solía resaltar asimismo dualísticamente a la manera de Siger la idea de que la divinidad escribió dos libros, uno de los cuales habría sido el universo y el otro la clave de lo existente y de lo posible.

Paul De Man equiparó la escritura borgeana a una específica tradición francesa: “la analogía literaria menos inadecuada, nos dijo, sería con el *conte philosophique* del siglo XVIII: su mundo es la representación, no de una experiencia concreta, sino de una proposición intelectual” (1964: 3-7); como la de Siger, podríamos agregar.

Y si se dice que Borges en sus historias “narra eventos como si no los entendiera completamente” (un artificio que habría aprendido de las sagas islandesas), estaría repitiendo también una estrategia adoptada por los kabalistas en sus escrituras. “Los textos de la Kabbala” —dice Borges en una conferencia— “buscan la cooperación del lector y estaban dirigidos a un lector que no los tomaba literalmente sino que se esforzaba por descubrir por sí mismo sus sentidos ocultos” (Alazraki, 1988: 8). En *Kabbalah and Criticism*, Harold Bloom refirió al principio de la emanación *sefrótica*, que coincide con la descripción de la naturaleza del acto literario en Borges como es desarrollada aquí. Entonces, podemos decir que un texto buscaría constantemente ser “malentendido”, “releído” o “leído entre líneas”, concretándose esa escritura que recordaría el vértigo pascaliano, los juegos de Asterión, las tribulaciones del bibliotecario o la obra desconcertante de Ménard (C. Florez, 1992: 278). A Borges no le interesa tanto el pensamiento de Pascal como su escritura fragmentaria, hecha de pensamiento e intuiciones contradictorias (el *pensar* y el *sentir* pascalianos); intuiciones como las de Siger, de la sensación de impotencia y de extravío que se experimenta ante la inmensidad e incomprensibilidad del cosmos. De alguna forma, Borges opondría Spinoza (relegado del mundo, pero encerrado en la seguridad de su mente) a Pascal (celebrado por todos y perdido en el universo). A Borges, quien sin dudas admiraba a Spinoza, le interesaría Pascal como expresión de un hombre que mientras sostiene la grandeza del ser humano se hallaría convencido de su miseria e impotencia (Busquets, 1992: 305). Ahora bien, ¿cuál es la Francia de Pascal? ¿Cuál es la París de Siger? ¿Cuál es la Francia de Borges? ¿La del *conte philosophique* de Paul De Man? ¿La de Pierre Ménard? No hay “una” tradición francesa para Borges. Decía que no podemos ligarla a un autor, como Goethe con Alemania, Shakespeare con Inglaterra y España con Cervantes. Por eso tal vez no sea desacertado pensar aquí en incorporar profanamente en esa tradición a Siger, inmigrante brabantino averroísta, agitador universitario, profeta asesinado, como un precursor creado por Borges, quien sin dudas se hubiera cautivado con sus *imposibilia* y sus infortunios.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime, 1988, *Borges and the Kabbalah*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ALIGHIERI, Dante, 1992, *La Divina Comedia*, México, Editores Mexicanos Unidos.
- BLOOM, Harold, 1975, *Kabbalah and Criticism*, New York, The Seabury Press.
- BUSQUETS, Loreto, 1992, "Borges y el barroco", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 505-507, pp. 299-319.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando, 1992, "Laberintos", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 505-507, pp. 269-278.
- DE MAN, Paul, 1964, "A Modern Master: Jorge Luis Borges", *New York Review of Books*, 19/11/1964, retomado en *Critical Writings, 1953-1978*, University of Minnesota Press, 1989, pp. 123-129.
- MANDONNET, Pierre, 1976, *Siger de Brabant et l'averroïsme latin au XIII^{ème} siècle*, Genève, Slatkine Reprints.
- MOUREY, Jean-Pierre, 1989, *Jorge Luis Borges: vérité et univers fictionnels*, Liège, Mardaga.
- VAN STEENBERGHEN, Fernand, 1938, *Les œuvres et la doctrine de Siger de Brabant*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique.
- , 1977, *Maître Siger de Brabant*, Louvain, Publications Universitaires.

“El hombre más extraordinario que recuerda la historia”.

Borges y la *Vida de Jesús* de Ernest Renan

LUCAS MARTÍN ADUR NOBILE

Universidad de Buenos Aires

Becario del CONICET

JESÚS EN BORGES

La figura de Jesús de Nazaret es recurrente en la obra de Borges. No sólo está presente en varios ensayos y poemas sino que funciona como matriz de personajes y relatos (Baltasar Espinosa, de “El evangelio según Marcos”, es el ejemplo más evidente). Existen además numerosas alusiones dispersas en los contextos menos esperables.¹

La presentación que se hace de este personaje tiene matices muy diversos. Afirmaciones escépticas y distantes que cuestionan la divinidad y función redentora de Jesús (“No eres los otros”,² “Modos de G.K. Chesterton”,³ “Cristo en la Cruz”⁴) contrastan con textos que exploran la idea de encarnación y presuponen la naturaleza divina de Cristo (“Lucas 23”,⁵ los dos poemas titulados “Juan I, 14”⁶). Ante tal diversidad, es difícil definir la imagen de Jesús que emerge de la obra de Borges de un modo unitario. Esta es compleja y por momentos contradictoria. A esto contribuye, sin duda, la multiplicidad de fuentes que el autor maneja y combina. Ade-

¹ De los trabajos que se ocupan del tratamiento de la figura de Cristo en la obra de Borges mencionaremos los de Fresko (2002), Vélez (2008) y Navarro (1997 y 2009). Para nuestro análisis hemos aprovechado muchas de sus hipótesis.

² “No te salva la agonía / de Jesús o de Sócrates” (OC III:158).

³ “[...] ninguna de las atracciones del cristianismo puede realmente competir con su desaforada inverosimilitud” (Borges, 1999a: 19).

⁴ “Sabe que no es un dios y que es un hombre / que muere con el día” (OC III: 453).

⁵ “[...] y la voz inconcebible / que un día juzgará a todos los seres / le prometió desde la Cruz terrible // el Paraíso.” (OC II: 218).

⁶ “[...] Dios quiere andar entre los hombres / y nace de una madre, como nacen / los linajes que en polvo se deshacen, / y le será entregado el orbe entero” (OC II: 271); “[...] yo quise jugar con Mis hijos / Estuve entre ellos con asombro y ternura / Por obra de una magia / nací curiosamente de un vientre” (OC II: 355-336).

más de las numerosas citas bíblicas, la cantidad de obras teológicas, filosóficas y literarias a las que Borges acude (aunque no siempre de primera mano) es realmente apabullante. La “loca erudición” que Pauls (2000: 141 y s.) le atribuye a nuestro autor se comprueba plenamente en lo referente Cristo. En las páginas de Borges encontramos referencias a teólogos fundacionales para el cristianismo como Ireneo, Agustín o Tomás de Aquino⁷ y a autores católicos como Dante o Chesterton, pero también a pensadores más heterodoxos como Swedenborg, Bloy o los gnósticos, además de textos que presentan a Cristo como un guerrero (“El sueño de la cruz”, Borges, 1991: 810), un suicida (“El *Biathanatos*”, *OC* II: 80) o hasta un prestidigitador (“Lírica expresionista: Wilhelm Klemm”, Borges, 1997: 72).⁸

De entre esta heterogeneidad de imágenes, la crítica ha señalado como fundamental la de la crucifixión, el momento de la pasión y muerte, donde la humanidad de Cristo aparece en primer plano y asociada al dolor y la agonía.⁹ Sin negar la centralidad del motivo de la crucifixión en la obra borgeana, en este trabajo nos interesa detenernos en otra faceta de su presentación de la figura de Jesús: la del maestro oral.¹⁰

Para esto, proponemos indagar la relación del *corpus* borgeano con una obra que, hasta donde tenemos noticia, no ha sido estudiada entre sus intertextos: *Vida de Jesús* (1863) de Ernest Renan.¹¹ Borges cita por primera vez este libro en una reseña de 1928 sobre el poemario póstumo de Güiraldes, *Poemas místicos*. Allí, menciona una serie de posibles definiciones de la figura de Cristo, entre las que la de Renan es la única que aparece asociada explícitamente a un autor individual:

Por lejano que nos sea Cristo —ya veamos en él la indescifrable segunda persona de la Trinidad, la filial palabra de Dios, ya la humanización dolorosa y como arrepentida de Éste, ya el fantasma visual o inconsistente simulacro de humanidad que idearon los docetistas, ya el mejor de todos los hombres, según definición de Renán— el libro es conmovedor (Borges, 1997:346).

⁷ Silvia Magnavacca (2009) ha consagrado un estudio a la presencia de algunos filósofos y teólogos cristianos medievales en la obra de Borges.

⁸ Ver la carta a Sureda del 13 de noviembre de 1920: “El primer poema de Klemm, por mi traducido me gusta. Me gusta esa visión de Jesucristo subiendo al cielo como un prestidigitador y dejando a los judíos atónitos” (Borges 1999b: 179).

⁹ Ver Fresko: “La atención está puesta en el momento de la Pasión, el momento en el que, se puede decir, Cristo es tan humano como el que más y en el que él mismo puede dudar de Dios” (2002: 27); Navarro: “Decididamente, el ícono de Borges acerca de Jesús es Cristo en la cruz” (1997: 713) y Vélez: “[Cristo] aparece ante todo como un héroe trágico, pocas veces se lo menciona sin mencionar también la Cruz” (2008: 199).

¹⁰ Vélez (2008: 199) menciona este modo de considerar la figura de Cristo, pero lo considera un aspecto secundario.

¹¹ Con respecto a la presencia de Renan en la obra de Borges, la mayoría de los estudiosos se han detenido en *Averroes y el averroísmo*, citado ya desde el epígrafe en el relato “La busca de Averroes”. Ver por ejemplo Stavans (1988) y Magnavacca (2009:189 y s.).

La expresión aquí aludida es la que cierra el libro de Renan: “[...] todos los siglos proclamarán que no ha nacido entre los hijos de los hombres ninguno más grande que Jesús” (Renan, 2003: 302). Borges vuelve a citarla, hacia el final de su vida, en una entrevista con Osvaldo Ferrari: “Yo diría, ya Renán lo dijo mucho mejor que yo, que, si Cristo no es la encarnación humana de Dios –lo cual parece sumamente inverosímil–, fue de algún modo el hombre más extraordinario que recuerda la historia” (Ferrari, 1999: 97).

Lo que Borges afirma aquí, siguiendo a Renan, es, por un lado, la humanidad de Cristo (que supone una negación de su divinidad) y, simultáneamente, su excepcionalidad. El libro del francés presenta una imagen de Jesús y del cristianismo primitivo positiva hasta la hipérbole, pero simultáneamente niega de modo terminante todo lo relacionado con lo sobrenatural.¹² Tanto en Borges como en Renan, la exaltación de la figura central del cristianismo puede convivir con la negación de la mayor parte de su trasfondo teológico.¹³

Esto suscita algunas cuestiones: ¿Cómo se compaginan la “repugnancia” que Renan confiesa con respecto a la atribución de milagros a Cristo (2003: 205) con la devoción que lo lleva a situarlo “en la más alta cima de la grandeza humana” (2003: 297)? ¿Por qué Borges afirma, en un mismo poema, que Cristo “no es un dios” pero “seguiré buscándolo hasta el día último de mis pasos por la tierra” (OC III: 453)? En definitiva, ¿qué es, concretamente, lo que permite considerar a un *rabbí* de Galilea como el hombre más extraordinario que recuerda la historia?

Sostenemos que la respuesta está en las palabras de Jesús, en las parábolas y discursos que registran los Evangelios. Los que suscitan la admiración de Renan y de Borges no son los hechos milagrosos que se atribuyen a Cristo ni su supuesta condición mesiánica. Las razones deben buscarse en la forma de su predicación, en sus imágenes, en su lenguaje, es decir, en su lado “más humano”.¹⁴

¹² Renan dedica todo un capítulo de su obra a la cuestión de los milagros (XVI), a los que niega tajantemente: “hasta el presente no se ha constatado ningún milagro” (Renan, 2003: 68). En Borges, los milagros de Jesús son mencionados en contadas ocasiones, en general, con cierta distancia irónica. Así, por ejemplo, comentando la obra de Edward Gibbon, Borges anota: “En lugar de escribir que no hay confirmación alguna de los milagros que divulga la Biblia, Gibbon censura la imperdonable distracción de aquellos paganos que, en sus largos catálogos de prodigios, nada nos dicen [...] del eclipse y el terremoto que acompañaron la muerte de Jesús” (OC IV: 76-77).

¹³ Recuérdense la consideración que Borges hace de la Trinidad como “teratología intelectual” (OC I: 283) y su reducción de la teología a literatura fantástica (Milleret, 1970: 114).

¹⁴ Podemos recordar aquí la aseveración borgeana de que el lenguaje es el rasgo humano por excelencia: “Yo podría contestar que lo más humano (esto es, lo menos mineral, vegetal, animal y aun angelical) es precisamente la gramática” (Borges, 1998b:11).

NO LE ESTÁ DADO VER LA TEOLOGÍA

La maestría verbal de Jesús es tal que tanto Renan como Borges lo presentan como un artista. El francés lo califica de “alma lírica” (Renan, 2003: 91) y habla del “ritmo casi poético de sus discursos” (2003: 142); mientras que Borges directamente se refiere a él como “poeta” (2000: 213). Ambos autores distinguen la seductora predicación de Jesús del discurso racional y argumentativo. Así, Renan afirma, “Jesús, poco inclinado hacia los razonamientos encadenados, encerraba su doctrina en aforismos concisos y de una forma expresiva, a veces enigmática y extravagante” (2003: 113). Y más adelante:

Es evidente que ninguno de estos movimientos se llevaría a cabo si fuese necesario que aquel que los estimula ganase uno tras otro a sus discípulos por medio de correctas demostraciones deducidas lógicamente [...] Jesús aspiraba menos a convencer que a seducir (Renan, 2003: 232).

En el mismo sentido, Borges señala que Jesús “usa siempre ejemplos concretos, es decir, ejemplos poéticos” (2000: 213) y que “No usó nunca argumentos: la forma natural de su pensamiento era la metáfora” (OC IV: 480).¹⁵

Este contraste entre la dimensión poética de la predicación de Jesús y el discurso argumentativo-racional tiene un corolario muy importante. Tanto Borges como Renan señalan la distancia entre las concretas imágenes y parábolas evangélicas y la teología que comenzó a formarse en los primeros siglos del cristianismo y alcanzó en la Edad Media una sistematicidad que estaba muy lejos del espíritu de su fundador.¹⁶ Jesús, para Renan, no fue “un teólogo, un filósofo que tuviese un sistema más o menos bien construido. El escollo de las sutilezas metafísicas contra el que el Cristianismo tropezará a partir del siglo III no fue en modo alguno establecido por el fundador” (2003: 95). En *Vida de Jesús* se afirma que “Sería vano buscar en el Evangelio una proposición teológica. Todas las profesiones de fe son disfraces de la idea de Jesús” (Renan, 2003: 296). La distancia entre la doctrina evangélica y la de algunos de sus continuadores es tal que estos ni siquiera merecen, para el historiador francés, el nombre de cristianos:

Los menos cristianos de los hombres fueron, por un lado, los doctores de la iglesia griega, quienes a partir del siglo IV empeñaron al Cristianismo en una

¹⁵ Es interesante señalar que este rechazo de la argumentación y la opción por otras formas de buscar la convicción del auditorio ha sido señalado por Annick Louis como una estrategia del propio Borges en los textos que la autora considera de “militancia antifascista”: “Il n’essaie pas de démontrer le bien-fondé, la validité de sa position, il n’arguement pas” (Louis, 2006: 49).

¹⁶ Para el autor francés, el contraste puede percibirse ya entre los evangelios sinópticos y ciertos discursos del evangelio de Juan. Ver Renan, 2003: 55.

senda de pueriles discusiones metafísicas, y por otro lado, los escolásticos de la Edad Media latina que quisieron extraer del Evangelio los millares de artículos de una “Suma” colosal (Renan, 2003: 294-295).

Encontramos en Borges consideraciones muy similares. “Los dogmas de la Iglesia y los razonamientos del teólogo acontecerían mucho después” (OC IV: 480), dice en su prólogo a los *Evangelios Apócrifos*. La teología es repetidamente presentada como una racionalización *a posteriori* de la naturaleza sensual y concreta de las Sagradas Escrituras:

La teología –que los racionalistas desprecian– es en última instancia la logización o tránsito a lo espiritual de la Biblia, tan arraigadamente sensual. Es el ordenamiento en que los pensativos occidentales pusieron la obra de los visionarios judaicos (Borges, 1998a: 162-163).

Aunque aquí Borges se refiere a la totalidad de la Biblia y especialmente al Antiguo Testamento, queda claro que, en la tajante división que propone, las imágenes y metáforas evangélicas quedan del lado de lo sensual y Cristo es así netamente separado de sus posteriores intérpretes. Como afirma en “Cristo en la cruz”: “No le está dado ver la teología, / la indiscifrable Trinidad, los gnósticos” (OC III: 453). La teología aparece, del mismo modo que en Renan, como una racionalización tardía y en ocasiones injustificada de las palabras siempre concretas de la Biblia y los Evangelios.¹⁷ Así, en “Historia de la eternidad”, Borges reconstruye la polémica sobre la predestinación y el destino de los que nacieron antes de la venida de Cristo:

Una amplificación del noveno atributo del Señor (que es el de omnisciencia) bastó para conjurar la dificultad. Se promulgó que ésta importaba el conocimiento de todas las cosas: vale decir, no sólo de las reales, sino de las posibles también. Se rebuscó un lugar en las Escrituras que permitiera ese complemento infinito, y se encontraron dos: uno, aquel del primer *Libro de los Reyes* en que el Señor le dice a David que los hombres de Kenlah van a entregarlo si no se va de la ciudad, y él se va; otro, aquel del Evangelio según Mateo, que impreca a dos ciudades: ¡Ay de ti, Korazín! ¡Ay de ti, Bethsaida! porque si en Tiro y en Sidón se hubieran hecho las maravillas que en vosotras se han hecho, ha tiempo que se hubieran arrepentido en saco y en ceniza. Con ese repetido apoyo, los modos potenciales del verbo pudieron ingresar en la eternidad (OC I: 362).¹⁸

¹⁷ Magnavacca señala el rechazo de Borges por “las teologías que se presentan como una explicación suficiente o satisfactoria, terminada, del misterio, del universo, de Dios” (2009: 273).

¹⁸ En el mismo sentido, ver OC I: 361 sobre la cuestión de la eternidad en la Biblia y en teología.

Borges evidencia aquí el abismo entre las palabras originales del Evangelio y la elaboración teológica sobre la omnisciencia. Postulada tal solución de continuidad entre Jesús y el cristianismo posterior, tanto Renan como Borges pueden hacer una encendida alabanza del primero que no implique una apología del segundo. Separadas de toda interpretación teológica, las palabras de Jesús serán valoradas en sí mismas, como obras de arte.

BEAUTY IS TRUTH, TRUTH BEAUTY

Los Evangelios, aún separados de toda interpretación posterior, implican igualmente una ética. Si se acepta la divinidad de Cristo, la moral evangélica debe también aceptarse en tanto verdad revelada. Considerando a Jesús desde una perspectiva humana, también la ética que proclamó se vuelve asimilable a otras o incluso cuestionable. Aislados de su fundamento trascendente, lo que sostiene la excepcionalidad de los Evangelios no es (o no es en primer lugar) su contenido sino su forma. Renan sostiene que “La poesía del precepto, que lo hace amar, importa más que el propio precepto tomado como una verdad abstracta”(2003: 114). Para el francés, poco hay en la moral cristiana que no pueda reconstruirse a partir de otros maestros y tradiciones anteriores. Lo original y único de las primeras enseñanzas de Jesús está en su modo de decir:

Poco original en sí misma si con esto se quiere dar a entender que se la podría recomponer enteramente con las máximas más antiguas, la moral evangélica permanece como la más alta creación que haya salido de la conciencia humana, el más hermoso código de la vida perfecta que haya trazado moralista alguno (Renan, 2003: 115).

En el mundo judeo-cristiano, Filón llegaba al mismo tiempo que Jesús a ideas de una elevada santidad moral, cuya consecuencia era la despreocupación por las prácticas legales [...] Sin embargo, solo Jesús diría las cosas de una manera eficaz (Renan, 2003: 117).

En Borges es también la creatividad de Jesús, su capacidad para generar imágenes únicas, lo que aparece puesto en primer plano. En el ya citado “Cristo en la cruz”, al valorar su legado, lo primero que se menciona son las “espléndidas metáforas” que nos ha dejado (*OC IV*: 385). En conversación con Ferrari, Borges sostiene que “[...] nadie ha encontrado imágenes tan extraordinarias como las de Cristo; imágenes que al cabo de dos mil años siguen siendo asombrosas” (Ferrari, 1999: 97). Los Evangelios se presentan como formalmente inmejorables. En una

conferencia en Harvard, Borges declaraba “[...] creo que la historia de Cristo no puede ser contada mejor” (2001: 64-65).¹⁹

La moral evangélica puede llegar a ser cuestionada; así en “Fragmentos de un evangelio apócrifo” (OC II: 389-390) ciertas afirmaciones de Jesús aparecen invertidas o negadas (“No basta ser el último para ser alguna vez el primero”, “Hacer el bien a tu enemigo puede ser obra de justicia y no es arduo; amarlo, tarea de ángeles y no de hombres”).²⁰ Pero en ese mismo poema se asegura “Felices los que guardan en la memoria las palabras de Virgilio o de Cristo porque estas darán luz a sus días” (OC II: 390). La luz de esas palabras va entonces más allá de la moral que proponen. Nótese además que, incluso para cuestionarlas, se utiliza una forma evangélica, la bienaventuranza. En este sentido, Borges puede concebir la redacción de un nuevo Evangelio con una ética distinta a la de los otros, la dificultad estaría lograr un lenguaje condigno:

La máxima ambición para un escritor sería [...] escribir un quinto Evangelio. Ese quinto Evangelio podría predicar una ética que no fuera la de los otros Evangelios. Pero, lo más difícil no sería eso; lo más difícil sería inventar nuevas parábolas dichas a la manera de Cristo (Ferrari, 1999: 99).

En la valoración de la forma evangélica encontramos, tanto en Renan como en Borges, una suerte de efecto compensatorio. Es como si la divinidad y las capacidades sobrenaturales que se le niegan a Cristo se desplazaran hacia sus palabras. Considerando las admoniciones dirigidas contra los fariseos, Renan concluye: “Estas obras maestras de la más elevada ironía, han grabado sus rasgos con líneas de fuego sobre la carne del hipócrita y del falso devoto ¡Rasgos incomparables, rasgos dignos de un hijo de Dios!” (2003: 239). También en Borges los encomios a la creatividad verbal de Jesús llegan a extremos hiperbólicos. En *Leopoldo Lugones* (1965) afirma que “[...] imaginar una sola frase que sin desdoro pueda soportar la proximidad de las que han conservado los Evangelios, excede, acaso, la capacidad de la literatura” (Borges, 1991: 496).

CRISTO COMO FIGURA HISTÓRICA: EL ARGUMENTO ESTÉTICO

Como vemos entonces, ni en Renan ni en Borges el énfasis en la humanidad de Cristo es obstáculo para afirmar su preeminencia. La originalidad y la excepcio-

¹⁹ En la valoración literaria de los Evangelios encontramos una diferencia significativa entre los dos autores que estamos estudiando. Para Renan son testimonios imperfectos de la genialidad de Cristo, para Borges son en sí mismos geniales (aunque sea por carácter transitivo).

²⁰ Almeida (2000: 147) señala el “carácter herético de la mayoría de los versículos de este fragmentado evangelio”. Ver Nahson (2009: 201 y s.) para un detallado contraste entre las bienaventuranzas borgeanas y las evangélicas.

alidad de Jesús tienen, en ambos autores, una derivación inesperada: se constituyen en una prueba de su existencia histórica.

En ninguna de las múltiples alusiones borgeanas a la figura de Jesús, que incluyen muchas desviaciones de la ortodoxia, registramos cuestionamientos explícitos a su historicidad.²¹ En el prólogo a los *Evangelios apócrifos* afirma: “Más allá de nuestra falta de fe, Cristo es la figura más vívida de la memoria humana”(OC IV: 480). Su crucifixión aparece afirmada por Borges como hecho histórico, registrado por Tácito: “Joven, murió oscuramente en la cruz [...]. Sin sospechar su vasto porvenir Tácito lo menciona al pasar y lo llama *Cbrestus*” (OC IV: 480).²² Pero lo que garantiza la realidad de Jesús no es (o no es solamente) la historiografía. En “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw” Borges propone

Un problema estético no planteado hasta ahora: ¿Puede un autor crear personajes superiores a él? Yo respondería que no y en esa negación abarcaría lo intelectual y lo moral. Pienso que de nosotros no saldrán criaturas más lúcidas o más nobles que nuestros mejores momentos (OC II: 126).

El argumento tiene ecos cartesianos: no es posible para un ser imperfecto imaginar a un ser más perfecto que él. ¿Cómo concebir entonces a Jesús, quién podría haber imaginado al “más extraño de los hombres”? Su figura es de tal envergadura que no ha podido ser simplemente inventada por sus seguidores, pues eso supondría un personaje ficticio superior intelectual, moral y estéticamente a los autores que lo han engendrado. En *Reencuentro*, cuando el entrevistador insinúa la no historicidad de Cristo, Borges responde: “Yo creo que no hay ninguna duda, porque si no tendríamos que suponer, digamos, cuatro dramaturgos, muy superiores a todos los demás poetas del mundo, creando esa figura” (Ferrari, 1999: 103).²³

Esta afirmación de la existencia histórica de Cristo a partir de la imposibilidad de su invención, encuentra un posible precursor en Renan. Este acepta, casi como un punto de partida indudable, la historicidad de Jesús. Pese sus numerosas objeciones a los relatos evangélicos (a los que califica de “biografías legendarias”, Renan, 2003: 64), niega de plano la posibilidad de que Jesús sea un invento de los evangelistas: “Lejos de que Jesús haya sido creado por sus discípulos, Jesús se muestra en todo superior a sus discípulos, que [...] eran hombres sin invención ni genio” (2003: 297). Como

²¹ Vélez (2008: 198) señala el contraste entre el tratamiento que Borges hace de la figura de Adán, considerada como símbolo literario, y la de Jesús a quien “no puede dejar de considerar como un personaje histórico”. Desde luego, esto no quiere decir que la figura de Jesús no sea objeto de una consideración que es, en gran medida, simbólica.

²² Ver, en el mismo sentido, “El pudor de la historia”: “Los ojos ven lo que están habituados a ver. Tácito no percibió la Crucifixión, aunque la registra su libro” (OC II: 132). También se afirma indirectamente la historicidad de Jesús en “El testigo”: “En el tiempo, hubo un día que apagó los últimos ojos que vieron a Cristo” (OC II: 174).

²³ La relación entre estos dos pasajes de Borges ha sido señalada por Navarro (2009: 485-486), de quien la tomamos.

vemos, el argumento es de índole similar al que utilizará Borges: no se puede suponer en los discípulos la capacidad intelectual o estética necesaria para crear una figura como la de Cristo. Por el contrario, debe aceptarse necesariamente la existencia de un original del que los evangelios serían reflejos imperfectos:

Los mismos evangelistas que nos han legado la imagen de Jesús, están tan por debajo de aquel de quien hablan que lo desfiguran sin cesar, incapaces de alcanzar su altura. Sus escritos están llenos de errores y de contrasentidos. A cada línea se adivina un original de una belleza divina traicionada por redactores que no lo comprenden y que sustituyen con sus propias ideas aquellas que solo captan a medias (Renan, 2003: 298).

Esperamos haber mostrado que la perspectiva desde la que Renan presenta a Cristo en *Vida de Jesús* tiene puntos de contacto con la adoptada en algunos textos de Borges: ambos postulan un neto corte entre Jesús y la teología y una apreciación de este en términos estrictamente humanos. Queda entonces en primer plano el discurso de Jesús, su enseñanza, valorada por ambos en su originalidad y efectividad formales. Más allá de los hechos sobrenaturales que se le atribuyen, es por el extraordinario poder de sus palabras que Jesús “dirige todavía hoy los destinos de la humanidad” (Renan, 2003:95) y “sigue gobernando el curso de la historia” (OC IV: 480).

¿Puede postularse una influencia (en el sentido fuerte del término) de Renan en la imagen de Cristo presentada por Borges? El argentino conocía la obra del francés y esperamos haber mostrado que existen algunos puntos de contacto a considerar. Sin embargo, lo que hemos buscado al poner en relación estos dos autores es más bien abrir nuevas posibilidades de lectura. El contacto con la obra del argentino ilumina sectores de *Vida de Jesús*, especialmente todo lo referido a la valoración de la enseñanza en términos de originalidad formal más que doctrinaria, que de otro modo probablemente quedarían en un segundo plano.

Del mismo modo, el cruce con Renan contribuye a destacar en la obra de Borges otra faceta de la imagen de Cristo, distinta de la del crucificado: la del predicador de parábolas, la del poeta, la de “el mayor de los maestros orales” (OC II: 92). Si en la crucifixión la humanidad de Jesús es vista desde la perspectiva del sacrificio, el dolor y la muerte, la figura del maestro oral presenta esa misma humanidad bajo otra luz. No el sufrimiento sino la capacidad creadora.

En varios lugares de su obra, Borges postula la posibilidad de que sean las creaciones artísticas las que den sentido y justificación a la existencia humana.²⁴ Esta

²⁴ La idea de la “justificación por las obras”, especialmente aplicada a las obras de arte, es recurrente en Borges. Podemos mencionar, entre otras, “El milagro secreto” (OC I: 508-513), “Mateo XXV, 30” (OC II: 252) y “De la salvación por las obras” (OC III: 448).

idea de la salvación por medio del arte aparece referida a Cristo en una sentencia de Blake que Borges cita más de una vez: “la redención debe ser también estética y [...] así lo entendió Jesucristo, enseñando su doctrina en parábolas, es decir en poemas” (Borges, 1991: 840. Ver también Borges, 1991: 574 y Ferrari, 1999: 99). Si el arte justifica y redime, Cristo, hombre y poeta inimitable, cuyas palabras “exceden la capacidad de la literatura”, puede constituirse, sin ninguna virtud sobrenatural, en un símbolo de lo más alto que puede lograr la humanidad, en “el mejor de todos los hombres” (Borges, 1997: 346).

BIBLIOGRAFÍA

- ALMEIDA, Iván, 2000, “*Felices los felices*. Las bienaventuranzas según Borges”, en Robin Lefere (ed.), *Borges en Bruselas*, Madrid, Visor, pp. 143-174.
- BORGES, Jorge Luis, 1991, *Obras completas en colaboración*, Buenos Aires, Emecé.
- , 1996, *Obras completas (OC I-IV)*, Barcelona, Emecé.
- , 1997, *Textos recobrados. 1919–1929*, Buenos Aires, Emecé.
- , 1998a, *Inquisiciones*, Madrid, Alianza.
- , 1998b, *El idioma de los argentinos*, Madrid, Alianza.
- , 1999a, *Borges en Sur*, Buenos Aires, Emecé.
- , 1999b, *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Emecé.
- , 2000, *Borges profesor. Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Emecé.
- , 2001, *Arte Poética*, Barcelona, Crítica.
- FERRARI, Osvaldo, 1999, *Reencuentro. Diálogos inéditos*, Buenos Aires, Sudamericana.
- FRESKO, Susana, 2002, *Quel “vano cerbero teológico”: l’idea di Dio in Jorge Luis Borges*, *Borges studies online*. En línea: <http://www.borges.pitt.edu/bsol/pdf/fresko.pdf>
- LOUIS, Annick, 2006, *Borges face au fascisme. 1. Les causes du present*, París, Aux lieux d’être.
- MAGNAVACCA, Silvia, 2009, *Filósofos medievales en la obra de Borges*, Buenos Aires, Miño y Dávila.
- MILLERET, Jean de, 1970, *Entrevistas con Jorge Luis Borges*, Caracas, Monte Avila.
- NAHSON, Daniel, 2009, “Dios, Cristo, Borges y el canon de los Evangelios”, en *La crítica del mito. Borges y la literatura como sueño de vida*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 159-227.
- NAVARRO, Ignacio, 1997, “El más extraño de los hombres” *Criterio*, LXX, 2209, pp. 712-716.
- , 2009, *Últimas Inquisiciones*, Buenos Aires, Ágape-Bonum.
- PAULS, Alan, 2000, *El factor Borges*, Buenos Aires, FCE.
- RENAN, Ernest, 2003, *Vida de Jesús*, Madrid, Edaf.
- STAVANS, Ilan, 1988, “Borges, Averroes y la imposibilidad del teatro”, *Latin American Theatre Review*, I, 22, pp 13-22.
- VÉLEZ, Gonzalo, 2008, *Borges y la Biblia. Presencia de la Biblia en la obra de Jorge Luis Borges*, tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra. En línea: <http://www.tesisexarxa.net/tgsv.pdf>

Borges y la huella de Bergson

RAPHAËL ESTÈVE

Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3

Hasta la primera mitad de los años veinte, o sea durante los años de formación del joven Borges, Bergson es una de las figuras intelectuales con mayor prestigio en el mundo occidental, y consigue incluso el Premio Nobel de Literatura en 1927. Rescatado a finales de los años sesenta en Francia por el ensayo que le dedicó Gilles Deleuze, Bergson fue durante mucho tiempo únicamente considerado por su pequeño ensayo sobre la risa, cuyo tema contribuyó con toda seguridad a su marginación teórica. Su propuesta filosófica es, sin embargo, mucho más ambiciosa y se caracteriza por su absoluta coherencia: por lo menos hasta su última obra, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Bergson es el hombre de una única idea, que determina sus conceptos de duración, de conciencia, de memoria, etc.

El primer propósito del siguiente trabajo es mostrar cómo el propio Borges declara, principalmente en sus ensayos, una forma de antagonismo respecto de las propuestas doctrinarias de Bergson. A raíz de este antagonismo, podremos entonces cotejar esta postura borgeana con las implicaciones conceptuales de su *poética* tanto en sus obras de ficción como en sus poemas, y establecer afinidades entre los dos pensamientos, más allá de lo que afirma explícitamente Borges.

Lo que domina cuando Bergson aparece como el “interlocutor” directo de Borges es un desacuerdo sobre un concepto fundamental para ambos pensadores: el concepto del tiempo. En la conferencia publicada en *Borges oral* e intitulada, precisamente, “El tiempo”, el autor atribuye a Bergson el mérito de haber presentado el tiempo como “el problema capital de la metafísica” (Borges, 1979: 93). Sin embargo, parece dirigir casi integralmente su reflexión en contra del filósofo francés, inconfundible detrás de las repetidas alusiones a “los datos inmediatos de la conciencia”. El presente “no es un dato inmediato de la conciencia”, nos dice Borges (1979: 99). Para Bergson —y es su primer postulado— el presente tiene, al contrario, una existencia porque tiene un espesor: una *duración*. Y lo inmediato es precisamente el *fluir* del tiempo en su continuidad, que nuestra inteligencia interrumpe artificialmente por una reconstrucción analítica de esta continuidad que nos impide verla

en su auténtico dinamismo. La inteligencia se impone como intermediario entre nosotros y la realidad, porque es nuestro instrumento de conocimiento y sólo puede fundamentarse en la permanencia y la estabilidad. Por eso, nuestra inteligencia tiende a *inmovilizar* este dinamismo, a operar cortes en su fluir, que nos impiden pensar correctamente el *cambio*.

Como lo recuerda Borges en “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”, el cambio es precisamente lo que las paradojas de Zenón pretenden negar. El discípulo de Parménides sólo niega el movimiento para refutar “que pudiera suceder algo en el universo” (OC: 244 [1932]). El cambio declara la inestabilidad del mundo que percibimos, el mundo sensible: nos prohíbe, según Parménides, el acceso al saber entendido como reconocimiento. Zenón aparece así como un destructor lógico de la realidad sensible. Las paradojas de Zenón quieren demostrar por su carácter aporético que la realidad sensible, lo que percibimos (aquí, concretamente, el hecho de que Aquiles alcance efectivamente la tortuga), no es *inteligible*. No lo podemos comprender. Esta imposibilidad pretende legitimar *a contrario* las abstracciones que la inteligencia y el pensamiento operan sobre la realidad. Según Bergson, los Antiguos: “Plutôt que de donner tort à l'altitude que prennent, devant le cours des choses, la pensée et le langage, [...] aimèrent mieux donner tort au cours des choses” (Bergson, 2006: 313 [1907]).

En “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga” Borges descarta en unas pocas líneas casi paródicas la refutación bergsoniana de las paradojas de Zenón, piedra de toque de todo el edificio teórico de Bergson. Borges la cita muy extensivamente, pretendiendo incluso corregir la traducción al castellano por Barnés de *Les données immédiates de la conscience*. Se confirma el desaliño con el cual Borges trata a Bergson cuando se refiere al año 1910 para evocar *Les données immédiates*: no corresponde con la fecha de publicación original en Francia (1889), ni tampoco con la fecha de la traducción de Barnés (1925). Este descuido se compagina con la escasa intención concedida a la propuesta conceptual del francés, que ya subrayó Ventura Doreste. Borges no repara en lo que Bergson expresa acerca del *movimiento*: cada uno de los movimientos de Aquiles está implicado por el anterior e implica el siguiente. Si se interrumpe en medio de un salto, se cae. Su movimiento es un “indivisible”: no se puede aislar de lo que le precede ya que sólo se concibe en una continuidad que implica una perpetua heterogeneidad de los momentos.

Al desencuentro conceptual y al descuido en la fecha de publicación del ensayo de 1932 podemos asociar la conferencia “El tiempo”, publicada unos decenios más tarde: se trata de otra vejación mediante el muy visible recurso de escamotear al pensador francés en favor del oscuro Hyppolite Bernheim. Escribe así Borges: “Bernheim dijo que las paradojas de Zenón se basaban en un concepto espacial del tiempo. Que en la realidad lo que existe es el ímpetu vital y que no podemos subdividirlo” (1979: 101). Evidentemente, lo que se enuncia aquí es el fundamento mismo de la

filosofía de Bergson. Y la única justificación posible para esta sustitución onomástica nos remite a una acusación implícita: Bergson no sería el creador original de su teoría. La acusación no sólo es perversa porque se disimula; también lo es porque si, como veremos, Borges siempre reivindica su “segundariedad” y la inoperatividad a su modo de ver del concepto de plagio, Bergson se presenta, en cambio, como el filósofo de la novedad y del impulso creador: y en realidad, según lo implicado por Borges, no haría sino *repetir* lo que ya había sido formulado.

Pero más allá de la desenvoltura manifestada por el argentino, parecen existir incompatibilidades filosóficas en el sentido menos técnico de la palabra. Se expresa así en la obra borgeana una innegable preocupación soteriológica, es decir vinculada a la superación de la tragedia de nuestra mortalidad. Para Borges, la destrucción *intelectual* de la realidad persigue la utopía de una destrucción o “refutación” del *tiempo*, el tiempo que nos arrastra y nos lleva ineluctablemente a la muerte. El devenir y el cambio rescatados por Bergson son indisociables de la *sucesión* del tiempo lineal: para Borges, esta “realidad” sólo evidencia el envejecimiento y la degradación de las cosas y de los hombres. La utopía de Borges es entonces ucronía: su deseo es un deseo de eternidad. Y es una forma de eternidad lo que establece Zenón al negar el movimiento y el cambio. Es la conquista lógica de la permanencia y de la propia identidad. Para Bergson, que quiere rescatar el tiempo de nuestros reflejos intelectuales, la eternidad no es la forma de absoluto más deseable: sólo nos remite a una forma de transcendencia. Para él, al revés, “l’Absolu se révèle très près de nous et, dans une certaine mesure, en nous. Il est d’essence psychologique, et non pas logique” (Bergson, 2006: 298 [1907]).

Vemos pues que la relación teórica “oficial” que mantiene Borges con Bergson oscila entre una indiferencia algo afectada y un antagonismo metafísico acerca del tiempo sucesivo. Es por lo tanto bastante unívoca en cuanto al distanciamiento del autor de *Ficciones* respecto del filósofo francés. Pero vamos a comprobar que cuando Borges se libra del marco ensayístico y de sus supuestas exigencias doctrinarias, el legado teórico de Bergson es susceptible, más clandestinamente, de aclarar algunos postulados fundamentales de la poética borgeana.

El nombre de “Bergson” aparece alrededor de quince veces en la obra de Borges. Pero sólo se menciona una vez en sus cuentos, en “El Zahir”. Su evocación, como era de esperar, está vinculada a una expresión de la temporalidad: el narrador habla del “tiempo imprevisible, tiempo de Bergson” (Borges, 2007: 123 [1949]). A mi juicio, la figura del francés ya está presente en el mismo argumento del cuento. Este tiene que ver, lo sabemos, con la imposibilidad *de olvidar* esta moneda extraordinaria, el Zahir. Esta imposibilidad del olvido nos remite al autor de *Matière et mémoire* en el sentido en que Bergson tuvo constancia de disociar los recuerdos veleidosos (aprender una lección “de memoria”) que nos forjamos *voluntariamente*, y que no son memoria sino “costumbre”, de la auténtica memoria que se impone

en su integralidad. Así que en “El Zahir” tenemos por un lado el recuerdo *escogido*, el de la última imagen de Teodelina Villar que el narrador quiere conservar en su mente: “ninguna versión de esa cara que tanto me inquietó será tan *memorable* como ésta; *conviene que sea la última*” (Borges, 2007: 121 [1949]).¹ Este recuerdo es, por supuesto, contrastivo con respecto al recuerdo *indeseable* de la moneda, un recuerdo que se impone por sí mismo, que no se escoge. Y no es, por lo tanto, casualidad que la palabra “oxímoron” se repita para oponer el almacén grosero en que el narrador recibe el Zahir al espacio de Teodelina Villar. En la parte del texto en que se menciona a Bergson, este se opone a los deterministas. El texto reproduce en esta oposición la misma sucesión *oxímorónica* que entre la evocación de Teodelina Villar y la del Zahir. Esta mujer parece ser en muchos aspectos *bergsoniana* y puede ayudarnos a entender lo que significa para Borges ser *francés*. Se nos dice primero que Teodelina Villar “Buscaba lo absoluto, como Flaubert, pero lo absoluto en lo momentáneo” (Borges, 2007: 120 [1949]). Francia empieza así a aparecer en su caracterización, no sólo a través de Flaubert, sino también en la asociación típicamente bergsoniana de lo *absoluto* y de lo fugitivo. Para Bergson “nous revenons à l’immédiat et nous touchons un absolu” (Bergson, 2005: 21 [1934]) sólo al desprendernos de todo lo que se fija de modo eterno para reconstruir la realidad. Cuando el narrador abandona definitivamente a la difunta y su espacio, las calles tienen un “aire *abstracto*” (Borges, 2007: 121) y él mismo se siente “Ebrio de una piedad casi *impersonal*” (Borges, 2007: 121). A la inversa de estos dos atributos borgeanos clásicos de la eternidad que anuncian la *permanencia* del Zahir, Teodelina Villar sólo es *cambio* o, para decirlo de modo bergsoniano, sólo es duración: “Ensayaba continuas *metamorfosis*” (Borges, 2007: 120); “las formas de su peinado eran famosamente inestables” (Borges, 2007: 120). “También *cambiaban* la sonrisa, la tez” (Borges, 2007: 120). La repetida evocación de París en la descripción del personaje lo confirma: es *afrancesada*. Borges describe a menudo a Francia como el país de las escuelas literarias, y por lo tanto caracterizado por una mundanidad que interfiere con la estricta práctica literaria. En el mismo sentido, París es para Teodelina Villar capital de la *moda*, es decir de lo que caduca. Y al decretarlo el narrador subraya la liviana inconsecuencia de la mujer: “La guerra le dio mucho que pensar. Ocupado París por los alemanes ¿cómo seguir la moda?” (2007: 120). Al revés, el Zahir es lo que persiste en la memoria del narrador: dura, pero no se trata de la duración bergsoniana, acarreadora de cambio. Puede aparecer entonces como la sanción infligida al narrador por haber desconocido la auténtica duración que expresaba la vida de de Teodolína Villar. La trató con condescendencia en su descripción y del mismo modo quiso instaurar una *eternidad* de su recuerdo, con esta “última” imagen veleidosa que pretendía emancipar de la imprevisibilidad del presente que determina

¹ Todos los subrayados son míos.

las actualizaciones de la memoria. Como sucede a menudo en la obra de Borges, la eternidad que cosecha es una auténtica maldición.

El cuento “Funes el memorioso” tiene muchos puntos comunes con “El Zahir” en cuanto a la imposibilidad de olvidar. Tomaremos aquí en cuenta una dimensión suplementaria: la relación entre sueño y vigilia, también presente —aunque de modo más discreto— en “El Zahir”, que incluye dos referencias al “insomnio”, además, por supuesto, de la presentación del propio Borges en el prólogo a *Artificios*, que se refiere a “Funes el memorioso” como “una metáfora del insomnio” (OC: 483 [1944]). Si queremos interpretar en clave bergsoniana el cuento de Borges, vemos que es en ciertos aspectos una rigurosa inversión de los términos doctrinarios del francés. Para Bergson, en efecto, “un être humain qui rêverait son existence au lieu de la vivre tiendrait sans doute ainsi sous son regard, à tout moment, la multitude infinie des détails de son histoire passée” (Bergson, 2004: 172 [1896]). Un ser de este tipo “ne sortirait jamais du particulier, et même de l’individuel” (Bergson, 2004: 173 [1896]). Estas descripciones corresponden exactamente a las caracterizaciones de Funes, que está íntegramente en el tiempo y, por lo tanto, en lo particular: “Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos” (OC: 490 [1944]). El uso del adjetivo “inmediato” puede remitirnos una vez más a Bergson, así como el curioso hecho de lamentar que “En aquel tiempo no había cinematógrafos” (OC: 489), sea para inmortalizar aquella hipermnesia (como también lo podría hacer el fonógrafo con el cual está asociado), sea para realizar un experimento con Funes. Ahora bien, lo que para Bergson nos aparta de la realidad auténtica de la duración es, precisamente, “le mécanisme cinématographique de la pensée” (Bergson, 2006: 272 [1907]), que *reconstruye* el movimiento auténtico a partir de imágenes fijas que se abstraen de este movimiento. Funes es incapaz de abstraer: sólo se sitúa al nivel de su percepción. Y lo que percibe es un cambio continuo. Volvemos a encontrar en las palabras del narrador la crítica formulada hacia Bergson y la sucesión del tiempo: lo que Funes percibe es efectivamente la realidad temporal del cambio, pero en cuanto este implica nuestra degradación: “Funes discernía *continuamente* los tranquilos avances de la corrupción” (OC: 490); “Notaba los *progresos* de la muerte” (OC: 490). Pero no deja de ser “el solitario y lúcido *espectador* de un mundo multiforme, instantáneo” (OC: 490). Y esta “lucidez” del que *ve* puede inscribirse en una dialéctica muy bergsoniana que opone “une mémoire toute contemplative qui n’appréhende que le singulier dans sa *vision*” (Bergson, 2004: 173 [1896]) a “une mémoire toute motrice qui imprime la marque de la généralité à son *action*” (173). En efecto, la acción como meta —y en esto radica su *racionalidad*— es precisamente lo que nos hace filtrar “au seuil de la conscience, les souvenirs inutiles” (170). Funes, el *contemplativo* se caracteriza por “el *inútil* catálogo mental de todas las imágenes del recuerdo” (OC: 489), que se equipara con sus proyectos “insensatos”. No se trata

pues de una casualidad que el narrador decida explicarle nuestro sistema de *numera-ción*: la matemática es la matriz y el modelo de la racionalidad y de la vigencia general. Es la enseñanza fundamental que Platón hereda de Pitágoras: nadie “que no sepa geometría” entra en la Academia. Esta irracionalidad paraliza pues lógicamente a Funes, tullido e inmóvil en su cama: no puede actuar. Lo que el narrador intenta enseñar a Funes es pues la rentabilidad cognitiva, la eficacia del sistema numérico, en el sentido en que la ciencia está ante todo orientada hacia un campo de *aplicación*. Este intento, por supuesto absurdo, de Funes para asignar un nombre propio a cada número tiene eco en la voluntad del personaje de crear un lenguaje algo nominalista en el cual cada cosa individual del mundo tendría su nombre propio. Funes renuncia finalmente a este proyecto por ser demasiado sensible al cambio, es decir, al fluir de la *duración*.

Aunque de modo más moderado, Borges se expresa a menudo en el mismo sentido de una crítica del lenguaje, al hacer de nuestro uso de los sustantivos el correlato del realismo platónico, realismo que reduce la diversidad al clasificarla en categorías. Y entendemos, por ejemplo al leer el ensayo de *Otras inquisiciones* “El idioma analítico de John Wilkins”, que el problema para Borges en estos intentos de racionalizar totalmente el lenguaje es precisamente la *arbitrariedad* de las clasificaciones. Ahora bien, la empresa de Wilkins sólo consiste en una reducción sistémica de la diversidad de la realidad: matematiza el lenguaje. Esta reducción es simétricamente inversa al proyecto de Funes, que nominalizaba la numeración. Entre estas dos tendencias, extremas en el caso de Wilkins y de Funes, Borges puede a veces vacilar, a pesar de que en la oposición entre Platón y Aristóteles —que expone varias veces— siempre parece decantarse a favor del segundo, precursor del temperamento inglés, y de su promoción de la individualidad, tan valorada por el autor de *Ficciones*. Idénticamente, la inmovilización de la realidad en calidades, formas o esencias que denuncia Bergson es para él el estricto correlato del lenguaje: “Telle est l’opération essentielle du langage [...] Les formes sont tout ce qu’il est capable d’exprimer” (Bergson, 2003: 326 [1919]).

La ambigüedad borgeana también hace eco a la univocidad bergsoniana en cuanto a la noción de *posible*. Parece a primera vista seducir al autor de *Ficciones*, por ejemplo en “El jardín de senderos que se bifurcan”. Pero en realidad, si desde un punto de vista teórico se debate mucho entre los dos protagonistas de este cuento acerca de lo posible, o sea del carácter abierto y de la multiplicidad de las posibilidades que parecen ofrecerse al espía Yu Tsun, en cambio, desde un punto de vista práctico, este no hace sino matar al sinólogo Albert para conformarse estrictamente a su proyecto inicial, a su premeditación: proporcionar la información que requerían los alemanes mediante el nombre del difunto. De este modo, acata las determinaciones “férreas” que lo llevaron a operar de esta forma y *únicamente* de esta forma. Recordamos que en “El Zahir”, el tiempo imprevisible de Bergson se opone al de

los deterministas ya que estos niegan lo posible. Ahora bien: Bergson, promovedor de la libertad, es sin embargo un ensañado adversario de lo posible, que implica para él una forma de trascendencia o de proyección fantasmal paralela o por encima de la realidad. Equivale a decir que las cosas podían haber sido distintas, lo que nunca deja de ser para Bergson una consideración retrospectiva. La noción de posible implica una preexistencia: prevemos de antemano lo que puede ser la realidad mientras que para Bergson las cosas sólo son lo que son al *hacerse* y no puede anticiparse ni predeterminarse su configuración. Lo posible es, pues, según el filósofo francés, y al contrario de lo que afirma el narrador de “El Zahir”, sinónimo de previsibilidad. Plantea entonces un problema respecto de las ideas de creación y de novedad. Borges convoca a menudo a Leibniz, cuya teoría de la armonía preestablecida ilustra perfectamente lo que critica Bergson al cuestionar la noción de posible. Otra vez, desde el punto de vista teórico que expone en sus ensayos, Borges asume de manera perfectamente coherente las consecuencias subrayadas por Bergson respecto de la relación entre lo posible y lo nuevo. El autor de *Ficciones* no deja así de presentarse como el escritor de la *segundariedad*. Siempre postula que no existe la novedad y que algunos años de olvido bastan para crear la ilusión de que algo es nuevo: para Borges, las cosas no hacen sino repetirse, no existen creaciones originales sino reescrituras, resúmenes, traducciones, etc.

Otra vez, este problema de la novedad se plantea de forma mucho más ambigua en las ficciones del autor, y en particular en “La biblioteca de Babel” y en “Pierre Menard, autor del *Quijote*”. Este empieza con el recuento de las obras “oficiales” de Menard entre las cuales destacamos “*Les problèmes d’un problème*” que discute las soluciones del “problema de Aquiles y la tortuga” (OC: 445 [1944]). Dado el credo metodológico de Bergson (la “position de problème”), la alusión a las paradojas de Zenón no puede sino remitirnos al filósofo francés, que prologó en 1922 *La fierté de vivre*, obra póstuma de un tal Pierre Ménard, médico francés muerto en la primera guerra mundial. La ambición secreta y técnicamente improbable del personaje borgeano es reescribir el *Quijote* o, para emplear los términos muy bergsonianos del narrador, *reconstruir* la “obra espontánea” (OC: 448) de Cervantes. Ésta se caracteriza por el “azar” y la “invención”. Al contrario, el reescritor ensaya “variantes de tipo formal” (OC: 448) e insiste sobre el hecho de que tenga que sacrificarlas a una *meta*, el texto original, y “razonar de un modo irrefutable esa aniquilación” (OC: 448). Si sólo nos atenemos a la descripción que propone el personaje, Menard se sitúa del lado del sistematismo y del finalismo: sabe exactamente lo que va a producir. No queda ningún sitio para lo imprevisible en su empresa elaborada en torno a las formas y las metas que Bergson presenta como opuestas a la espontaneidad creadora. Este “racionalismo”, por supuesto aniquilado empíricamente por lo absurdo y lo insensato del proyecto —que no hace a mi juicio sino declarar que es exceso de racionalidad— está confirmado por la bibliografía oficial de Menard: su

“monografía sobre el *Ars magna generalis* de Ramón Lull” (OC: 445) nos remite así al arte combinatorio, lo que confirma su “monografía sobre la lógica simbólica de George Boole” (OC: 445) de la que procede el actual lenguaje informático. Podríamos añadir la alusión a las “leyes métricas esenciales” (OC: 445): nos remiten a la geometría que sólo funciona a raíz de modelos ideales destinados a ser *reproducidos*. Así que desde un punto de vista auctorial, la frase del prefacio de Bergson a *La fierté de vivre*, muy poco bergsoniana, “il disait ce qui est de tous les temps, ce à quoi l’on devrait penser toujours” no está infirmada por el cuento, sino todo lo contrario. Si la eternidad es repetición de lo mismo, ausencia de novedad, entonces el proyecto de Menard es muy coherente con este “de tous les temps”. La novedad, como no dejó de subrayarlo la crítica, sólo está en la actualización del texto del *Quijote* por el lector, en cuanto es *individuo* inscrito en un determinado contexto. Y no necesita la *mediación* de un Menard *autor* salvo si reducimos esta auctorialidad a ser el espejo del lector. Pero eso sería descuidar que la relación de Menard a la preexistencia está vinculada con un quehacer *combinatorio* que expresa de modo todavía más evidente el cuento “La biblioteca de Babel”. De esta biblioteca se nos dice que, al agotar todas las combinaciones entre los signos lingüísticos, agota matemáticamente todas las posibilidades del lenguaje. Si contiene todo lo que es posible decir, podemos confirmar que lo posible encierra en sí su propio agotamiento, precisamente porque es calculable y por lo tanto previsible. Y sólo se necesita hoy en día un ordenador para agotar todas las combinaciones de cualquier sistema. Lo posible, que presenta la realidad como un sistema lógico, impide de antemano toda forma de novedad, al *preverla*: así entendemos mejor por qué “hablar es incurrir en tautología” (OC: 470), es decir, repetir lo que ya ha sido dicho.

Sin embargo, Borges no siempre mantiene esta postura. Y tal vez sea en sus poemas donde encontramos la afirmación más directa de sus convicciones, libres de las interferencias en las que radica el éxito de sus cuentos y ensayos. En el poema “El Golem”, la postura inicial es la del cratilismo, la idea de que “el nombre es arquetipo de la cosa” (OC: 885 [1964]) y que por lo tanto desde un punto de vista platónico el nombre es la *realidad* de la cosa. El poeta llega a la conclusión de que existe obligatoriamente un nombre “que la esencia *cifre* de Dios” (OC: 885). Es, pues, posible conseguir matemáticamente este nombre. Y de hecho, para crear el Golem el rabino del poema “se dio a *permutaciones* de letras y a complejas *variaciones*” (OC: 885). El Golem es entonces una criatura a la que el logro *combinatorio* del nombre de Dios dio existencia. Ahora bien, la creación de este rabino, conseguida matemáticamente, y por lo tanto producto de un formalismo, es una total desilusión. El cratilismo es inoperante porque el arquetipo no basta. Le falta el aliento, tal vez el ímpetu vital, que caracteriza a nuestra humanidad. El Golem tiene así “menos de hombre que de perro y hartos menos de perro que de cosa” (OC: 886). Sólo tiene que ver si adoptamos la terminología bergsoniana, con la materia: “si notre science

était complète et *notre puissance de calculer* infinie, nous saurions par avance tout ce qui se passera. Bref, la matière est inertie, géométrie, nécessité. Mais avec la vie apparaît le mouvement imprévisible et libre” (Bergson, 2003: 13 [1919]). Es esta imprevisibilidad la que los formalismos matematizados aniquilan. Sólo están pensados para funcionar *a priori*: su propósito, el de la ciencia en general, es prever, *anticipar*, cualquier forma de novedad al remitirla a lo que ya existe. Para Bergson, la vida y su libertad creadora nunca preexisten y por lo tanto no se pueden anticipar ni calcular.

Para concluir, aludiremos al ensayo de *Otras inquisiciones*, “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”. Borges expresa sin ambigüedad su escepticismo en cuanto a la idea de “hacer de la metafísica, y de las artes, una suerte de *juego combinatorio*” (OC: 747 [1952]). Y podemos encontrar la confirmación de lo que expresaba “El Golem”: nos dice el autor que “un libro es más que una estructura verbal” (OC: 747). En *La pensée et le mouvant*, Bergson toma precisamente el ejemplo de la composición literaria para llegar a la misma conclusión: “lorsque le sujet a été longuement étudié, tous les documents recueillis, toutes les notes prises, il faut, pour aborder le travail de composition lui-même, quelque chose de plus” (Bergson, 2005: 225 [1934]). Si la literatura se redujera en efecto a “una álgebra verbal” (OC: 748) escribe Borges en su ensayo sobre Shaw, “cualquiera podría producir cualquier libro” (OC: 748). La estigmatización de este “cualquiera” parece en muchos aspectos contrariar la idea del palimpsesto, del autor que se disuelve en el *continuum* panteísta de las obras literarias. Parece, al contrario, coincidir con la promoción bergsoniana de la individualidad. Efectivamente, el carácter, el genio del autor es, en tanto que insustituible, lo que le da su aliento vital a la obra.

Si Borges y Bergson no son doctrinalmente intercambiables, aunque más no sea porque Borges no tiene por qué atenerse a doctrina alguna, la *poética* del autor de *Ficciones* no es del todo impermeable a las aportaciones del filósofo francés. Comprobando la relación casi anagramática que mantienen sus respectivos nombres patronímicos, podríamos así confirmar la idea propuesta por Michel Lafon en su *Borges et la réécriture* de ver en Bergson uno de los avatares textuales del autor. Hay, a mi juicio, un Borges bergsoniano, o que por lo menos piensa en cierta medida *respecto* a Bergson, hasta en sus cuentos más conocidos. Pero el francés no está reivindicado. Pasado de moda, encarnando tal vez a ojos del autor de *Ficciones* un *tipo* francés incompatible con su voluntad de privilegiar la parte anglosajona del legado paterno, Bergson también es víctima de una caracterización “psicológica” de la que Borges siempre quiso desmarcarse. Tal vez encontró en Bergson el medio de matar como mejor le convenía –a medias, discretamente– la figura de otro profesor de psicología, más allegado a él y para quien Bergson era uno de sus dos pensadores preferidos: la figura del padre.²

²“Mi padre, que era profesor de psicología, pedía algún libro de Bergson o de William James, que eran sus autores preferidos” (Borges, 1989: 277).

BIBLIOGRAFÍA

- BERGSON, Henri, 2004, *Matière et mémoire* [1896], París, Quadrige/PUF.
- , 2006, *L'Évolution créatrice* [1907], París, Quadrige/PUF.
- , 2003, *L'Énergie spirituelle* [1919], París, Quadrige/PUF.
- , 2005, *La pensée et le mouvant* [1934], París, Quadrige/PUF.
- BORGES, Jorge Luis, 1974, *Obras completas: 1923-1972 (OC)*, Buenos Aires, Emecé.
- , 1979, *Borges oral, Conferencias*, Buenos Aires, Emecé.
- , 1989, *Obras completas. 1975-1985*, Buenos Aires, Emecé.
- , 2007, *El Aleph*, Madrid, Alianza Editorial.

Filosofía, literatura y viceversa

Jorge Luis Borges y Gabriel Marcel

CRISTINA BULACIO

Universidad Nacional de Tucumán

Emprenderemos juntos esa eterna aventura que es el problema metafísico.

Jorge Luis Borges

1.

Pensar lo más hondo no es privilegio de la filosofía; pero tampoco es sólo facultad de la poesía amar lo más bello. A menudo el pensamiento filosófico ha recurrido a la poesía para aquellos asuntos que no se dirimen sólo con argumentaciones; y, a su vez, la buena literatura perdura en una cultura en tanto es capaz de cobijar en ella inquietudes y preguntas propias del hacer filosófico.

Me referiré aquí a dos pensadores que transitan de la literatura a la filosofía, y viceversa; dos miradas semejantes sobre su tiempo, dos agudos críticos del idealismo y un mismo año de publicación: 1925. Tanto en *Inquisiciones* (1925) –de Jorge Luis Borges (1899-1986)– como en *Existence et objectivité* (1925) –de Gabriel Marcel (1889-1973)–, estamos ante un conjunto de ideas sumamente significativo para el pensamiento del siglo XX. Es posible que Borges y Marcel no se hayan leído mutuamente; sin embargo, los acercan fuentes compartidas y afinidades electivas: el cultivo de la filosofía y de la literatura y el cruce entre ambas.

Lejos está de mí la pretensión de hacer de Borges un filósofo o de Marcel sólo un dramaturgo. Sin embargo debemos señalar las coincidencias. Borges hace literatura de ficción y es un incansable lector de filosofía, con la cual –desde luego– nutre su literatura. Marcel hace filosofía y escribe ficciones en las que ensaya sus ideas filosóficas antes de proponerlas a la consideración teórica. Borges juega en su literatura con la filosofía idealista que tanto conoce; Marcel lucha contra ese mismo idealismo proponiendo –en su filosofía y en su teatro– el abandono de las

abstracciones en tanto apuesta a un pensamiento concreto. Ambos coinciden de un modo axial: Marcel sostiene: “el error entra en el mundo con la reflexión”; Borges –por su parte– razona: “no engañan los sentidos, engaña el entendimiento”.

Nuestro propósito es detenernos en los intereses que ambos comparten: 1) La experiencia de lo sensible; 2) El misterio del cuerpo propio; 3) La existencia como dato inicial; y 4) La preocupación por un lenguaje vivo capaz de expresar tales experiencias nuevas. En el inicio del *Diario metafísico* (1927) Marcel advierte que no busca concluirlo con una afirmación dogmática; por el contrario: se propone allí evitar todo dogmatismo ya que no hay una última palabra acerca de las cosas o del universo. Pretende –justamente– despojar a la verdad: “de ese valor de más allá que cierto racionalismo le confiere automáticamente y, al propio tiempo, devolver a la existencia aquella prioridad metafísica de la que el idealismo pretendió despostrarla” (Marcel, 1956: 9). Borges, como sabemos, se resistió con énfasis a aceptar cualquier sistema o dogma que condicionara su pensar.

En ambos se perciben sendas batallas por encontrar una lengua que sea fiel a sus pensamientos. En este sentido, Enrique Lynch sostiene (2007: 65) que cada vez que la filosofía ha mirado hacia la poesía lo hizo con algún dejo de envidia. Esto es cierto sólo a medias: tanto en Borges como en Marcel advertimos otra cosa. Un bello texto literario es aquel que exhibe una cuidada precisión: cada vocablo ha sido elegido con esmero. Un pensar filosófico verdaderamente auténtico –a su vez– es aquel que evita los excesos y no cierra las preguntas perennes de los hombres; es el pensar que reconoce nuestra finitud y la fragilidad de toda aspiración a una verdad definitiva.

Es habitual suponer que entre poesía y filosofía sólo pueden darse relaciones extremas e incompatibles: mientras la poesía invita a sumergirse en ella y al disfrute verbal, la filosofía –por el contrario– conduce inexorablemente a una consideración reflexiva que exige extrañamiento y objetividad. Sin embargo, la auscultación atenta de los orígenes de nuestra civilización muestra que *pensar* y *poetizar* son dos gestos iniciales de una misma intencionalidad: hablar del mundo. En suma: *pensar* y *poetizar* son vías legítimas de acercamiento a la realidad, a lo trascendente, al misterio de la vida y la muerte. Y entonces, pues, es posible imprimir un sesgo filosófico a la poesía y poetizar en el campo de la filosofía.

2.

La condición humana se define por su aspiración al conocimiento: somos animales con *logos*, sostiene Aristóteles. Nos mueve una meta clara: conocer, saber sobre la verdad, el tiempo y el cosmos; pero también sobre el sentido de la existencia, el amor, la esperanza, la soledad o la amistad. En fin: comprender qué es lo trascendente que los hombres han buscado sin fatiga a lo largo de los siglos. Estas experiencias

son recogidas y transmitidas por el hombre bajo formas filosóficas o literarias. La prosa literaria es, al igual que la filosofía, un modo de entender. La belleza nos abre al mundo de otra manera, es cierto, pero no por ello, menos profundamente que un pensamiento justo y verdadero. Borges dice que toda poesía es verdadera; Marcel aceptaría que todo pensamiento filosófico profundo contiene belleza.

Avancemos en la aproximación entre nuestros dos pensadores. Marcel expresa la dificultad de comunicar las experiencias –sensibles o espirituales– puesto que ellas no pueden ser vertidas con facilidad en lenguaje conceptual. El concepto es –precisamente– la medida exacta de toda abstracción y supone cierto alejamiento de la realidad; conlleva, desde luego, el riesgo de empobrecer la experiencia. En una nota del 14 de abril de 1916, dice Marcel en su *Diario metafísico*:

[...] 1° que la sensación es infalible, no hay en ella lugar para el error. 2° que en ese sentido la *fe* tiene que participar de la naturaleza de la sensación. 3° lo inmediato de la sensación es forzosamente un paraíso perdido [...] El drama de la sensación, es que tenga que reflexionarse, interpretarse; por eso es por lo que el *error* se torna posible. *El error entra en el mundo con la reflexión* [destacado nuestro] (1956: 135).

Borges –muy cercano en esto a Marcel– al tiempo que describe lo tangible y la riqueza del mundo que se ofrece sin velos a los sentidos, señala con agudeza la trampa del idealismo de Berkeley en *Inquisiciones*:

[...] sólo existen las cosas en cuanto son advertidas [...] No hay en los árboles divinidades ocultas, ni una inagarrable cosa en sí detrás de las apariencias, ni un yo mitológico que ordena nuestras acciones. La vida es apariencia verdadera. *No engañan los sentidos, engaña el entendimiento* [destacado nuestro] (1993a: 102).

En “La encrucijada de Berkeley”, por su parte, Borges define la inasible realidad y critica el dualismo filosófico cuyo prototipo es la filosofía platónica. Lector notable de filosofía, sabe que todo dualismo esconde una convicción: la realidad no es lo que parece ser, oculta tras de sí otra realidad que es la verdadera. Desde esta convicción –por cierto– se termina desdibujando toda manifestación fenoménica. En estas condiciones, por tanto, la realidad deberá ser interpretada, descifrada. De allí su interés por Berkeley: el dualismo miente. Advierte: “La realidad no es un acertijo lejano, huraño y trabajosamente descifrable, sino una cercanía íntima, fácil y de todos lados abierta” (Borges, 1993a: 118).

Es significativo: Borges y Marcel buscan expresar con lenguajes originales los datos inmediatos de la percepción y las experiencias sensibles que nos muestran el mundo desde su misma contingencia. En las perspectivas de ambos lo tematizado es nuestra condición de seres encarnados; vale decir: somos cuerpo. Este es el punto axial: detrás de esta inquietud opera la necesidad de escapar al idealismo y a sus engañosas propuestas. En el caso de Marcel, su posición acerca del cuerpo es una afirmación fuerte propia del pensamiento francés —y original en aquel momento histórico— que reconoce al cuerpo propio como la condición *misteriosa* de toda objetividad y de la existencia de un mundo de objetos: “Toda existencia se construye para mí sobre el tipo y en la prolongación de la de mi cuerpo [...] Mostrar, en suma, que yo me adhiero a todo lo que existe, al universo que es el mío y cuyo centro es mi cuerpo” (1956: 267).

Consigna también Marcel que al decir *mi cuerpo*, este *mi* tiene un índice posesivo que es una falsificación de la razón o —si se quiere— una trampa que crea nuestra argumentación. En verdad: *soy mi cuerpo*; no tengo un cuerpo —aclara— porque el *tener* es un dato externo y ajeno a mi persona. Puedo tener un auto, una casa y hasta un perro; pero no tengo un cuerpo. *Soy mi cuerpo*; e insiste: “la desencarnación es imposible”. Esa condición corpórea —que es nuestra existencia misma y nos clava al mundo— es la que legitima nuestra individualidad; ella había sido olvidada o más bien escamoteada —dice Marcel— en la filosofía.

Hacia el final del *Diario metafísico* Marcel vuelve sobre la cuestión: hay cierta *ambigüedad* en este intento de reflexionar en torno a un asunto que —por su propia naturaleza— se hace muy difícil de transformar en objeto de reflexión. Escribe: “Yo tengo conciencia de mi cuerpo, es decir, lo capto a la vez como objeto (cuerpo) y como no-objeto (mi cuerpo), con respecto a esto se define toda existencia” (1956: 305).

Hay algo aquí que nos interesa especialmente: Marcel da al término *ambigüedad* un carácter positivo; de este modo se sitúa lejos de la tradición filosófica hegemónica ya que —para esta— lo *ambiguo* es un rasgo del lenguaje que debe ser evitado. El sesgo positivo que Marcel atribuye a la *ambigüedad* lo acerca nuevamente a Borges. Ambos han hecho un uso deliberado de *ambigüedades* y han jugado también a extraer del lenguaje aquellos sentidos ocultos o inhabituales que lo enriquecen.

En nota del 26 de mayo de 1921 se escucha de Marcel algo en franca armonía con el decir de Borges:

En el fondo, mi posición en lo que respecta a la existencia, consiste en sostener que el *esse est percipi* berkeleyano sólo es verdadero con la condición de que por percepción se entienda, no una representación, sino una prolongación del acto mediante el cual mi cuerpo se aprehende como mío (1956: 267).

Si mi razonamiento es correcto, no tiene sentido tratar la sensación como traducción: es inmediata [...] Está en la base de toda interpretación y de toda comunicación y, por consiguiente, no puede ser ella una interpretación o una comunicación (1956: 271).

En la escritura de la primera época de Borges encontramos una preocupación semejante por lo sensible y su relación con la palabra. Son dos los textos especialmente significativos: “Examen de metáforas” –incluido en *Inquisiciones* (1925)– y “Palabrería para versos” –de *El tamaño de mi esperanza* (1926)–. En el primer ensayo mencionado desarrolla la siguiente idea:

El mundo apariencial es un tropel de percepciones barajadas. Una visión de cielo agreste, ese olor como de resignación que alientan los campos, la acrimonia gustosa del tabaco enardecido la garganta, el viento largo flagelando nuestro camino, y la sumisa rectitud de un bastón ofreciéndose a nuestros dedos, caben aunados en cualquier conciencia, casi de golpe. El idioma es un ordenamiento eficaz de esa enigmática abundancia del mundo. Lo que nombramos sustantivos no es sino abreviatura de adjetivo y su falaz probabilidad, muchas veces (Borges 1993a: 71).

Un año después, en 1926, valiéndose de la misma cita, modifica la última frase: “Dicho sea con otras palabras: los sustantivos se los inventamos a la realidad”. La lengua juvenil de Borges deja ver el ordenamiento del mundo sensitivo con sus olores y sabores, y el desafío que esto supone para el lenguaje que aspira a nombrarlos. Notemos que los sustantivos –las palabras gramaticalmente privilegiadas para nombrar la sustancia: lo que subyace a las apariencias– son inconsistentes para Borges por dos motivos: 1) Son sólo abreviaturas de *adjetivos* y, por tanto, no aluden a nada que efectivamente permanezca con una cierta continuidad y unidad en el tiempo y en el espacio; y 2) Son sólo *probables*, en la medida en que no hay un canon externo que garantice la exactitud de su referente.

La experiencia de la realidad inmediata transmutada en palabras se realiza a través de lo corpóreo. Borges es un maestro en las descripciones de lo sensible. Lo hemos visto ya en la cita antes transcripta: en su vívida pintura es posible para el lector percibir el viento en el rostro, aquel vago olor a campo y a lluvia o el gusto ácido en la garganta. Su lengua de poeta joven cuenta con palabras vivaces y luminosas; diríamos: decidoras del mundo inmediato. Es un lenguaje esencialmente descriptivo y tejido de puras sensaciones, olores y sabores, con madrugadas pampeanas, esquinas rosadas, callecitas de barro elemental, madre selvas, suburbios y atardeceres. Un lenguaje que, a fin de cuentas, transmite vívidamente la inmediatez del mundo.

3.

Los senderos de Borges y Marcel –sin embargo– no sólo se han cruzado sino que también se bifurcan en puntos cruciales. Marcel reconoce su filiación metafísica, se convierte al catolicismo y levanta bandera desde ese bastión. Borges, por su parte, es un agnóstico irredento. En otro sitio sostuve que Borges es un buscador de enigmas. Borges y Marcel hacen de la metafísica un juego del que no pueden escapar: experimentan inquietudes profundas, y toda inquietud ¿no es acaso metafísica?

Marcel insiste en que mi existencia –en tanto ser corpóreo– jamás puede ser un predicado: “Únicamente la estructura de nuestro lenguaje nos obliga a preguntarnos si hay algo que posea existencia; en realidad existencia y cosa existente no pueden ciertamente disociarse” (1956: 311); y confirma: “Sentir (en cuanto sensaciones corpóreas) no es recibir, sino participar inmediatamente. Sentir es la raíz de la afirmación yo soy mi cuerpo, es la única que puede fundarlo” (1956: 242). El cuerpo es un incognoscible en nuestra experiencia vivida; sin embargo, a partir de él, se nos da el mundo: “El mundo existe para mí en el sentido riguroso del término ‘existir’, en la medida en que mantengo con él relaciones del tipo de las que mantengo con mi cuerpo, es decir, en tanto que estoy encarnado” (Marcel, 1956: 261). La ciencia puede “objetivarlo”, pero entonces ya no es mi cuerpo; deviene –en este caso– un *inmediato no mediatizable*.

El cuerpo –para Marcel– es el modo en que se me da, indudablemente, la experiencia confusa y global del mundo como existente (1956: 313). La relación entre *mi cuerpo* y *yo* es de naturaleza absolutamente singular: no es un *problema*, sino un *misterio*.

Hasta aquí hemos intentado mostrar los nexos y solapamientos entre filosofía y literatura en estos dos autores. Vimos también que la filosofía es desciframiento, reflexión y es también libertad de esa reflexión. Adviértase que Borges no avanza en argumentaciones racionales sobre el cuerpo; antes bien, hace lo propio de un poeta: describe con lenguaje ajustado y palabras plenas de belleza las sensaciones experimentadas por un cuerpo. Esta descripción –que seguramente no se la permitirían a sí mismos los filósofos y teólogos– hubiera seducido a Gabriel Marcel. Es desde ella, precisamente, que Borges recreará la voz de Cristo en “Juan, I, 14”. Leamos para concluir:

Conocí la memoria,
esa moneda que no es nunca la misma.
Conocí la esperanza y el temor,
esos dos rostros del incierto futuro.
Conocí la vigilia, el sueño, los sueños,
la ignorancia, la carne,

los torpes laberintos de la razón,
la amistad de los hombres,
la misteriosa devoción de los perros [...]
Conocí lo pulido, lo arenoso, lo desparejo, lo áspero,
el sabor de la miel y de la manzana,
el agua en la garganta de la sed,
el peso de un metal en la palma,
la voz humana, el rumor de unos pasos sobre la hierba,
el olor de la lluvia en Galilea (OC: 977).

BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, Jorge Luis, 1974, *Obras Completas (OC)*, Buenos Aires, Emecé.
- , 1993a, *Inquisiciones*, Buenos Aires, Seix Barral.
- , 1993b, *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Seix Barral.
- , 1994, *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Seix Barral.
- BULACIO, Cristina, 2003, *Los escándalos de la razón en Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Editorial Victoria Ocampo.
- , (comp.), 2004, *De Laberintos y otros Borges*, Buenos Aires, Editorial Victoria Ocampo.
- , 2008, *Como el rojo Adán del Paraíso. Ensayo de antropología filosófica*, Buenos Aires, Ediciones del Zorzal.
- , y FREGA, Ana Lucía, 2008, *Diálogos sobre arte. Antropología y arte*, Buenos Aires, Bonum.
- , y GRIMA, Donato, 1998, *Dos Miradas sobre Borges*, Buenos Aires, Gaglianone.
- LYNCH, Enrique, 2007, *Filosofía y/o literatura*, Buenos Aires, FCE.
- MARCEL, Gabriel, 1956, *Diario metafísico*, Buenos Aires, Losada.

*Borges, Beckett,
y sus investigaciones sobre la obra de Fritz Mauthner*

LUCAS RIMOLDI

Centro de Inv. de Lit. Argentina, UCA

CONICET

En su famoso *El canon occidental*, Bloom llegó a opinar que Kafka, Beckett y Borges conforman la élite literaria del siglo XX o Edad Caótica, el trío con mayor poder de contaminación, que es la prueba práctica de la canonicidad (1995: 507, 531).¹ Estos autores se constituyeron en instauradores de discursividad (Foucault: 1984), generan imaginario, alimentan concepciones estéticas. Una clara expresión de ello es la fortuna que tiene Beckett en el campo teatral argentino: en él sus textos no solo dan lugar a puestas en escena, sino también a constantes resignificaciones.

En el plano de las efemérides literarias, es sabido que Borges y Beckett compartieron el Premio Formentor en 1961, el cual implicó un reconocimiento internacional a la dedicación, ya de varias décadas, que ambos habían consagrado a la creación literaria. Sus ideologías y estéticas ostentaban entonces diferencias que se mantuvieron e incrementaron en su producción posterior. Por ejemplo, la radicalización minimalista de Beckett, o las manifestaciones políticamente incorrectas de Borges, fueron puntos que los diferenciaron. Así Borges no accedió al Premio Nobel, que Beckett recibió en 1969, pues además de encarnar los ideales humanistas de los sesenta, el irlandés tenía en su haber –junto a las obras teatrales con las que había irrumpido mundialmente a principios de los cincuenta, y sobre las que, prin-

¹ Bloom define a los autores canónicos como a las autoridades de nuestra cultura, sobre cuya obra flota cierto aire de originalidad merced al que se insertan en la tradición literaria: “El canon, una palabra religiosa en su origen, se ha convertido en una elección entre textos que compiten por sobrevivir, ya se interprete esa elección como realizada por grupos sociales dominantes, instituciones educativas, tradiciones críticas o, como hago yo, por autores de aparición posterior que se sienten elegidos por figuras anteriores concretas” (1995: 11). El canon laico significa catálogo de autores aprobados. Kunkel observa que leer a Beckett es con frecuencia como mirar al canon occidental, meterse los dedos en la garganta para vomitar (2006: 84).

cialmente, se asienta su fama-, una sólida e impactante trilogía novelesca escrita entre 1947 y 1949: *Molloy*, *Malone meurt* y *L'innombrable*. En y con ella el principio de referencia se reduce a la autorreferencia y, según Bloom, el canon occidental es llevado hasta sus límites, por lo que Beckett sería más poderoso que Borges: “[...] su narrativa en prosa es al parecer un punto final: nadie puede ampliar ni profundizar ese estilo. Es posible que *Fin de partida* sea el fin de partida de la última fase importante del canon occidental” (1995: 507).

La originalidad y fuerza estética de Borges y Beckett se sustentan sin embargo en diversos puntos que sí son compartidos: el intelectualismo, una dicción medida, no exuberante, la preferencia por ciertas formas breves, la burla hacia el realismo. Sus obras dan cuenta de la multiplicidad y complejidad insitas en la manera en que su época experimentó la realidad, y de las transformaciones en las concepciones de la subjetividad propias de su momento histórico, una subjetividad no unitaria ni orgánica. Ambos percibieron o suscribieron la experiencia del fracaso del conocimiento humano frente al caos de lo real, y se consagraron artísticamente a la búsqueda de la riqueza estética de ese fracaso. En una carta de 1960, Beckett expresó así lo que es su principio poético fundante: “Thus failure in life can hardly be anything but dismal at the best, whereas there is nothing more exciting for the writer, or richer in unexploited expressive possibilities, than the failure to express” (Citado en Gunn, 2006: 13).²

La excelente educación que les brindaron sus padres a estos escritores explica el conocimiento exhaustivo de numerosas fuentes literarias y filosóficas por parte de ambos. Borges, por ser lector de la mítica biblioteca paterna y bachiller ginebrino. Beckett, alumno de la Portora Royal School (1920-1923) y del Trinity College, la mejor universidad irlandesa, de la cual también egresó Oscar Wilde. Allí estudió a Dante, Shakespeare, Proust, y obtuvo en 1931 el título de *Magister Artium*. En 1928 Beckett se había trasladado por dos años a París, para enseñar como lector de inglés en la École Normale Supérieure, y posteriormente en 1932 el Trinity College le ofreció un puesto, pero, a la edad de 26 años, él decidió abandonar la actividad académica y volcarse a la escritura literaria.

En su obra se dedicaría a poner en evidencia las pautas superficiales, estereotipadas y autoritarias que rigen nuestros intercambios lingüísticos; a denunciar la tiranía de un lenguaje que produce dominación, frustración y dolor; a postular lo espurio de nuestras comunicaciones aun con los seres que más amamos.³ En su intento de minorar estas limitaciones de la lengua, la vacilación ante lo indefinible,

² “Así el fracaso en la vida, en el mejor de los casos, no puede ser menos que triste, mientras que no hay nada más emocionante para el escritor, o más rico en posibilidades expresivas a explotar, que el fracaso en expresar” (Nuestra traducción).

³ Sobre estos aspectos de la concepción beckettiana del lenguaje véase por ejemplo, Elina Montes: “Las alas del cuervo”, *Beckettiana*, 3, pp. 15-23 (15-16); también Esslin (1966: 63-65).

su aturdimiento frente a lo no cognoscible, Beckett adopta el sendero de la prescindencia lingüística y estética. Y lo hace con ese importante *background* filosófico y erudito, que es, como dijimos, un rasgo autoral que comparte con Borges. En el Trinity College, reconocido centro de estudios sobre Locke y Hume, el joven Beckett había realizado algunas investigaciones bajo la tutela del profesor Aston Luce, un referente sobre Descartes y Berkeley (Ben-Zvi, 1996: 30). De hecho, su primera publicación en forma de libro es un poema docto, lúdico y un tanto joyceano titulado *Whoroscope* (1930), dedicado a la vida de Descartes. Muchos de sus personajes conservan y exhiben retazos de conocimientos librescos, y expresan inquietudes ontológicas y filosóficas. Luego, diversos textos suyos están salpicados de menciones cultas, por ejemplo, en *Molloy* nombra al pensador belga post-cartesiano y ocasionalista Arnold Geulincx (1959: 51 y 1999: 64), y en *Rough for radio II* (1973) cita la obra de Mauthner.⁴

En cuanto a Borges, ya en 1932 realiza una importante declaración sobre sus filiaciones escriturales. En una de las notas de *Discusión* llamada “Edward Kasner and James Newman: *Mathematics and imagination*” (OC I: 276), que repite posteriormente en la reseña “Europe in arms, de Liddell Hart” de *Textos cautivos* (1986), dice: “Revisando mi biblioteca, veo con admiración que las obras que más he releído y abrumado de notas manuscritas son el *Diccionario de la filosofía* de Mauthner, *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer, y la *Historia de la guerra mundial* de B. H. Liddell Hart” (OC IV: 284).

De esta manera Borges declara tempranamente su afición por el pensador que nos ocupa, Fritz Mauthner, a quien releerá continuamente y mencionará (calcando sus propias palabras de vez en vez) de manera explícita en diferentes lugares de su obra: por ejemplo, también en *Discusión*, en “La penúltima versión de la realidad” y en “Gerald Heard: *Pain, Sex and Time*” (OC I: 199 y 278).

En la bibliografía para “La doctrina de los ciclos” de *La historia de la eternidad* (1936) Borges vuelve a citar al *Diccionario...* en su edición de 1923 (OC I: 389), y encontramos otro homenaje en el prólogo de *Artificios* (1944), donde incluye a Mauthner entre sus lecturas constantes máspreciadas. Al respecto, este paratexto es por demás indicativo por cuanto incluye un listado de autores venerados –entre ellos, Chesterton, Schopenhauer, León Bloy–, los cuales atraviesan mediante diferentes modos de intertextualidad la obra borgeana en su conjunto. Aunque la obra de Mauthner sea hoy menos recordada y un lector poco iniciado podría atribuir su

⁴Pérez Navarro advierte, más allá de la trilogía novelesca, cómo “Arsene (en *Watt*) muestra inteligencia y cultura en su despedida –habla de Teseo y Ariadne, por ejemplo– y confiesa que hizo exámenes para conseguir un título universitario. Incluye en el discurso una teoría de la risa, superior con mucho al famoso ensayo de Bergson” (1976: 76). Según este autor, el sujeto beckettiano “[...] nos da la verdadera y auténtica imagen del hombre moderno, enajenado y rechazado –‘expulsado’ en definitiva– de la sociedad, por tener la osadía de leer la *Ética* de Geulincx... se sobrepone a las circunstancias con el estoicismo que aprendió del filósofo belga y una dignidad ‘sui géneris’ que tiene su grandeza[...].” (1976: 130).

mención entre las otras a la típica operatoria de la falsa declaración o “atribución errónea” para generar un “efecto literario”, el carácter homogéneo de la lista en que se inserta a Mauthner desalienta esa hipótesis.

Cuatro últimos textos en los que Borges remite a este autor son: “El idioma analítico de John Wilkins”, exégesis de la obra de un falso autor interesado en la posibilidad y principios de un lenguaje universal (OC II: 84); “La biblioteca total”, aparecido en el número 59 de *Sur* (1939), y “Ars Magna”, de *Atlas* (OC III: 438), reescritura de “La máquina de pensar de Raimundo Lulio” de *Textos cautivos* (OC IV: 320). En ellos la referencia al *Diccionario de la filosofía* le brinda a Borges elementos para hablar del afán clasificatorio y ordenador de la conciencia humana frente al “momentáneo universo”.⁵

Destacar esta filiación no implica afirmar que las ideas que Borges declara admirar en Mauthner no estuviesen presentes también en otros filósofos igualmente conocidos por él, debido a su contexto historiográfico. Lo propio sucede con Beckett. En su caso, como señala Ben-Zvi en un trabajo seminal sobre el tema, tuvo su primer contacto con Mauthner hacia los años 30, época en que lo lee junto a Joyce (1996: 28-30). Refiriéndose a la etapa tardía de su producción, dice la autora: “A pesar de que Beckett leyera la *Critique* en 1932, ha admitido recientemente que él aún encuentra a Mauthner de importancia e incluye los valiosos volúmenes en su biblioteca personal hoy” (1996: 28). Cerrato fecha la lectura inicial en 1928, indicando que ya en el cuaderno para *Whoroscope* se registran largas citas copiadas de su puño y letra (2007: 49).⁶

Fritz Mauthner, escritor, crítico y filósofo de origen austríaco, sobresalió con *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* (*Contribuciones a una crítica del lenguaje*, de 1896) —una curiosa y precoz inquisición sobre la palabra escrita en alemán— entre los estudios filosóficos y lingüísticos de fines del siglo XIX que empezaron a cuestionar la actitud positivista respecto del lenguaje. Mauthner nació en Horitz y murió en 1923 en Meersburg. Hijo de un alemán judío, comenzó la carrera de Derecho en Praga, trabajó en una cancillería, hasta que en 1876 decidió dedicarse a escribir. Se desempeñó como crítico cultural y en la redacción del diario *Berliner Tageblatt* hasta 1895. Fue un escritor satírico y de producción difícilmente clasificable. Novelista y dramaturgo, es hacia 1892 cuando comienza a trabajar plenamente en sus escritos filosóficos, primero en *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, y luego en el *Wörterbuch der Philosophie*, publicado en dos tomos en 1910.

En estos textos el autor niega la idea de que el lenguaje pueda ser portador de verdad o que pueda dar cuenta de la realidad, nociones centrales de las que se apro-

⁵ Para un desarrollo del vínculo Borges-Mauthner, véase Rimoldi (2005).

⁶ Amplíese sobre este dato en Ben-Zvi (1996: 53-54, nota 1), donde se reseñan las diferentes versiones manejadas por los biógrafos de Beckett. También véase Esslin (1966: 25).

pian Borges y Beckett y que están constantemente presentes en su escritura. El objeto de estudio de Mauthner es así la crítica del lenguaje, y por lo tanto la crítica del conocimiento. En el prólogo a la segunda edición de *Contribuciones a una crítica del lenguaje* (1906), postula: “[...] el conocimiento del mundo por medio del lenguaje es imposible, una ciencia del mundo no existe y el lenguaje es un chisme inútil para el conocimiento” (1976: 11). Afirmó que, a pesar de su carácter esquemático y autoritario, el lenguaje, lamentablemente, es lo único que tiene el hombre, en tanto ser social, para comerciar con sus semejantes: “Un capítulo principal de la incompreensión es el lenguaje. Ignoramos, unos de otros, si a nuestro concepto corresponde en el oyente una representación igual a la nuestra [...]” (1976: 64-65).⁷ Las palabras son inermes en el sentido de no permitirles a los hablantes que las utilizan decirse algo esencial con ellas. Para Mauthner el lenguaje patrio es un enorme tinglado de heredadas clasificaciones que encierran los conocimientos del mundo (una imagen subjetiva de la realidad), no adquiridas ni confrontadas luego. Pensar y hablar es uno y lo mismo, reproducir el registro de un catálogo del mundo recibido, una red de viejas categorías inventadas por el hombre, desfasadas de lo real. Así, la relación entre el pensamiento (en identidad con el lenguaje) y la realidad es defectuosa.

En Mauthner las palabras aparecen como dioses envejecidos que hay que desmitificar, y a su vez los dioses como meras palabras. La caída de la dimensión trascendente por la falta de fe en un dios y la exaltación del caos y sus implicaciones sombrías emparentarán ulteriormente a Borges y a Beckett, autores que- paradójicamente- adquirieron cierto ascendente o autoridad espiritual para nosotros, receptores de comienzos del siglo XXI.

Siguiendo a Mauthner, nuestros escritores han mostrado que en tanto el hombre viva está tomado en la red del lenguaje, y en la imprescindible ficción de la comunicación, pues nuestra naturaleza subjetiva no parece tener otra materialidad que la del soporte frágil y quebradizo de un sustrato lingüístico y textual. Borges utiliza muchas veces metáforas e imágenes mauthnerianas para expresar esto, porque admiraba su retórica plena de ironía, su talento de polemista y las transgresiones de su escritura. En efecto, ya el joven autor de *El idioma de los argentinos* (1928), en “Indagación de la palabra”, alaba con franqueza la sorna de Mauthner. La ironía de Borges, muy intelectual también, le permite expresar su concepción antirrepresentativa del

⁷ Es interesante notar el carácter precursor de las reflexiones de Mauthner vinculándolas a la concepción saussureana de la lengua como un sistema de signos cuyas unidades concretas son adoptadas convencionalmente por el cuerpo social: en definitiva, un producto que se registra pasivamente mediante un contrato. La lengua es para ambos autores convencional, comunitaria y adquirida, una suerte de herencia de la época precedente o ‘carga’ que necesita de una masa parlante que esté atada a ella. Se rige por la tradición –y la perpetúa, diría Mauthner–. Desde su enfoque eminentemente descriptivo de Saussure considera en relación a este fenómeno social o institución, que el tiempo y la masa interactúan transformando lenta y diacrónicamente el conjunto de hábitos lingüísticos, de manera independiente de la voluntad de los sujetos hablantes (principios de inmutabilidad y arbitrariedad del signo lingüístico). Una de las mayores diferencias entre Saussure y Mauthner es la irónica y desencantada negación de este último respecto de que la lengua le permita a un sujeto comprender y hacerse comprender.

arte, y el derrumbe del lenguaje como reservorio de sentido. Por ejemplo, en sus enumeraciones dispares o heteróclitas: con ellas nos dice que no hay sistematización del universo que no sea arbitraria y conjetural, que todos los sistemas de clasificación lingüística son *per se* caprichosos. En el caso de Beckett, la creencia en la incomunicación, que pervive en toda su escritura, tuvo una expresión temprana en su ensayo sobre Proust, que el autor completó a principios de los años 30 (Beckett 1975).⁸

Toda crítica del lenguaje implica una cierta dosis de extrañamiento o, justamente en términos de Proust, “[...] alteraciones de sintaxis y de acento que están en forzosa relación con la originalidad intelectual” (1999: 131). En el extremo, según Mauthner, las más altas formas de crítica del lenguaje son la risa y el silencio. La ironía borgeana constituye una manera de asumir la burla del lenguaje por la risa, en tanto el despalabramiento beckettiano traza un sendero en el silencio. En Beckett la lengua ignora la gramaticalidad y tiende hacia lo asintáctico, parece “huir”, “piar o delirar” (Deleuze, 1996: 9). Respecto de *Worstward ho* (1983), una de sus últimas narraciones extensas, John Pilling expresó que eso ya no era inglés (Cerrato, 2007: 90). A través del balbuceo aporístico de sus personajes, el Nobel muestra la inanidad de todo y cierta indefensión de la condición humana; mediante la escasez y repetición lexicales, y una sencillez franciscana en lo temático, comprime sus textos cada vez más, acercándose paulatinamente a la nada. Borges desbordó irónica e intelectualmente la lengua, Beckett la hizo tartamudear, balbucear, secar, acorralarse en sus límites hasta silenciarse.⁹ Con sus piezas cada vez más cortas, sus personajes reducidos a una letra, Beckett pareciera querer llegar a un grado cero de representación; la materialidad de su escritura tiende finalmente a los límites de lo decible, a la inscripción, a la pura letra. Sin embargo, sus personajes muestran que “Cuando todas las respuestas y las preguntas han sido agotadas, el ser humano recurre todavía a la palabra para preguntarse cómo decir. Decir, no importa qué. Decir, que significa durar todavía.” (Cerrato, 2007: 90-91).

Puede considerarse que el despalabramiento beckettiano y la ironía borgeana preanuncian la crisis que tomará su forma definitiva en lo que luego se ha llamado posmodernidad. Más allá de rótulos, podemos verlos como sendas respuestas a las preguntas que el pensamiento de Mauthner suscitara ya en los jóvenes Borges y Beckett, en una época en la que ellos apenas hubieran podido soñar la magnitud y trascendencia que sus proyectos estéticos alcanzarían.

⁸ La elaboración de su lectura de *En busca del tiempo perdido* le permitió a Beckett sentar algunas bases de su propia estética; de esa fuente tomaría las nociones de aniquilación del deseo como solución a su intangibilidad, y del hábito como gran anestesiador. Sobre el impacto de Proust (y Joyce) en la escritura de Beckett, véase Esslin (1966: 24-25), Birkenhauer (1976: 45-49), Karl (1983: 13), Ben-Zvi (1996: 28-29). Cabe mencionar aquí que la escritura ensayística se corresponde sobre todo con la juventud del autor.

⁹ Dice Ben-Zvi: “El color del mundo de Beckett no es negro sino gris, indicando la imposibilidad de afirmar aun la negación de cualquier certeza: ‘tal vez’ es la palabra que asedia a los héroes de Beckett. Si sólo pudieran negar como hace Mauthner, estarían liberados de la espera: de Godot, del fin, de la salvación. Tal seguridad nunca llega. Ya que nunca alcanzan el consuelo que brinda la negación nunca pueden terminar con ‘todo’”. (1996: 41). Véase también Karl (1983: 23).

BIBLIOGRAFÍA

- BECKETT, Samuel, 1959, *Molloy, Malone dies, The Unnamable*, London, John Calder.
- , 1975, *Proust*, Madrid, Nostromo.
- , 1984, *Collected shorter plays*, New York, Grove Press.
- , 1999, *Molloy*, Barcelona, Lumen.
- BEN-ZVI, Linda, 1980, “Samuel Beckett, Fritz Mauthner, and the limits of language”, *PMLA*, 95, 2, reproducido en *Beckettiana, Cuadernos del seminario Beckett*, 1996, 5, pp. 23-58.
- BIRKENHAUER, Klaus, 1976, *Samuel Beckett*, Madrid, Alianza Editorial.
- BLOOM, Harold, 1995, *El canon Occidental*, Madrid, Anagrama.
- BORGES, Jorge Luis, 1996, *Obras completas (OC I a IV)*, Buenos Aires, Emecé.
- , 1939, “La biblioteca total”, *Sur*, 59, pp. 13-16.
- CERRATO, Laura, 2007, *Beckett. El primer siglo*, Buenos Aires, Colihue.
- DAPÍA, Silvia, 1999, “De la filosofía a la crítica del lenguaje: Fritz Mauthner y Jorge Luis Borges”, en Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.) *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, pp. 165-177.
- DELEUZE, Gilles, 1996, *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama.
- EAGLETON, Terry, 2006, “Introduction”, en Pascale Casanova, *Samuel Beckett: Anatomy of a Literary Revolution*, New York, Verso, pp. 1-9.
- ESSLIN, Martin, 1966, “Samuel Beckett. La búsqueda del yo”, en *El teatro del absurdo*, Barcelona, Seix Barral, pp. 21-66.
- FOUCAULT, Michel, 1984, *¿Qué es un autor?*, Barcelona, Tusquets.
- GUNN, Dan, 2006, “Until the gag is chewed. Samuel Beckett’s letters: eloquence and ‘near speechlessness’”, *Times Literary Supplement*, 21 de abril, s/p.
- KUNKEL, Benjamin, 2006, “Sam I am. Beckett’s private purgatories”, *The New Yorker*, 7 y 14 de agosto, pp. 84-89.
- MAUTHNER, Fritz, 1976, *Contribuciones a una crítica del lenguaje*, México, Juan Pablos.
- PÉREZ NAVARRO, Francisco, 1976, *Galería de moribundos. Introducción a las novelas y al teatro de Samuel Beckett*, Barcelona, Grijalbo.
- PROUST, Marcel, 1999, *En busca del tiempo perdido 2. A la sombra de las muchachas en flor*, trad. Pedro Salinas, Buenos Aires, Pluma y Papel.
- RIMOLDI, Lucas, 2005, “Fritz Mauthner, la entrada M de la enciclopedia borgeana”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXXI, 61, pp. 37-46.
- , 2009, “Difusión y consolidación de Beckett en Argentina a través de la revista de cultura *El Escarabajo de Oro* (1961-1974)”, *Beckettiana. Cuadernos del Seminario Beckett*, 10/11, pp. 73-79.
- , 2010, “Borges y la predicción de un nuevo historicismo”, *Taller de letras*, 46, pp. 51-58.
- , 2010, *Resignificaciones de la poética de Samuel Beckett en el campo teatral argentino contemporáneo*, tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata, en prensa.

Traducción

Versiones del Eterno Retorno

DIEGO VECCHIO
Université de Rouen

1

Entre 1934 y 1944, durante la ascensión y el derrumbe del nacionalsocialismo, Borges es asaltado por una obsesión intermitente, pero no por ello menos insistente: refutar la teoría del Eterno Retorno de Nietzsche. Ni antes ni después, Friedrich Nietzsche pareció suscitar en Borges la misma polémica. De esta querella *resultan* una serie de textos que fueron publicados originariamente en la revista *Sur* y el diario *La Nación* y que los distintos avatares editoriales de las obras completas dispersaron. Los ensayos “La doctrina de los ciclos” (1936) y “El tiempo circular” (1941) fueron compilados en *Historia de la eternidad*, el poema “La noche cíclica” (1940), en *El otro, el mismo*. “Algunos pareceres sobre Nietzsche” (1940) y “El propósito de Zarathustra” (1944) fueron renegados por las *Obras Completas*, pero reconocidos recientemente como hijos legítimos por los *Textos recobrados*. Para reconstruir esta obsesión es necesario volver a reunir aquello que fue separado, como los diferentes fragmentos de un mismo símbolo.

2

La lectura que Borges hace de Nietzsche en estos cuatro ensayos es ejemplar de su manera de leer filosofía. Al igual que un jíbaro, Borges reduce la filosofía nietzscheana a un concepto (digamos el Eterno Retorno) aislándolo de los otros conceptos concomitantes (digamos, la voluntad de poder, el devenir o el nihilismo) y, a su vez, reduce este concepto a su aspecto cosmológico dejando de lado los aspectos éticos y ontológicos, para luego reducir este aspecto a un ramillete de citas. Por ejemplo, este fragmento póstumo: “El número de todos los átomos que com-

pone el mundo es, aunque desmesurado, finito, y solo capaz como tal de un número finito (aunque desmesurado también) de permutaciones. En un tiempo infinito, el número de las permutaciones posibles debe ser alcanzado, y el universo tiene que repetirse. De nuevo nacerás de un vientre, de nuevo crecerá tu esqueleto, de nuevo arribará esta misma página a tus manos iguales, de nuevo cursarás todas las horas hasta la de tu muerte increíble” (OC: 385).

3

Para refutar a Nietzsche, Borges abre un frente de batalla matemático y otro genealógico.

Armado de la teoría de las permutaciones y de los conjuntos de Cantor, Borges intenta refutar la idea de un universo cerrado y finito sobre el que está fundada la noción de Eterno Retorno, demostrando que la cantidad de átomos del universo es *infinita* y que por lo tanto, el retorno, la reiteración o la repetición de lo mismo es imposible.

Mucho más simple, y no por ello menos eficaz, resulta el argumento de la falta de originalidad de esta idea. Nietzsche pretende ser el primero en postular una doctrina que, en realidad, ya había sido postulada por los antiguos griegos, gesto más que curioso –por no decir escandaloso– en un insigne helenista, que no podía desconocer a sus predecesores. ¿Se trata de mala fe? ¿O acaso el estilo profético de ese evangelio para matones, intitulado *Así habló Zaratustra*, le prohibía la utilización de comillas, notas a pie de página o la revelación de las fuentes?

Más nietzscheano que Nietzsche, Borges traza la genealogía del concepto de Eterno Retorno, movilizandando una tropa de citas, aseverando que esta idea ya se encuentra en los estoicos, Eudemo, Platón, Plutarco, Orígenes, Stuart Mill, Heráclito, los pitagóricos, San Agustín, Julius Bahnsen... También recuerda que David Hume, en sus *Diálogos sobre la religión natural*, escribe lo mismo que Nietzsche, pero unos cien años antes: “No imaginemos la materia infinita, como lo hizo Epicuro; imaginémosla finita. Un número finito de partículas no es susceptible de infinitas transposiciones: en una duración eterna, todos los órdenes y colocaciones posibles ocurrirán un número infinito de veces. Este mundo, con todos sus detalles, hasta los más minúsculos, ha sido elaborado y aniquilado y será elaborado y aniquilado: infinitamente” (OC: 394).

4

¿Por qué esta obstinación en refutar a Nietzsche?

La primera hipótesis que hay que descartar de inmediato es la de una asimilación de Nietzsche con el nazismo. En su artículo de 1940, “Algunos pareceres de Nietzsche”, Borges condena resueltamente semejante amalgama. Escribe: “Es común identificar a Nietzsche con las intolerancias y agresiones del racismo y elevarlo (o denigrarlo) a precursor de esa pedantería sangrienta. Veamos lo que Nietzsche –buen europeo, al fin– pensaba hacia 1880 de tales problemas. “En Francia –anota– el nacionalismo ha pervertido el carácter, en Alemania el espíritu y el gusto; para soportar una gran derrota –en verdad, una definitiva– hay que ser más joven y más sano que el vencedor”.

En esta voluntad de refutación, Borges manifiesta más bien cierto horror. Nietzsche, afirma Borges, “desenterró la intolerable hipótesis griega de la eterna repetición y procuró deducir de esa pesadilla mental una ocasión de júbilo. Buscó la idea más horrible del universo y la propuso a la delectación de los hombres” (OC: 389).

Resulta sintomático este malestar en un autor que ha hecho de la repetición uno de los procedimientos de su escritura. Seguramente el Eterno Retorno tiene para Borges algo de terrorífico, siniestro, inquietante, ominoso, o –para utilizar un término alemán, considerado intraducible, que Freud conceptualizó en otro texto sobre la repetición– *unheimlich*.

5

En “La noche cíclica” Borges retoma los argumentos –y sobre todo las imágenes– de los ensayos.

A diferencia de los poemas ultraístas y versolibristas de los años veinte, Borges recurre aquí a una forma métrica regular, el alejandrino, reconciliándose con Lugones, el maestro vilipendiado durante el período martinfierrista, y a través de Lugones, con Ruben Darío, “que nos dio la música de Francia”.

Este retorno al orden métrico y a la estética modernista fue considerado por muchos como un retroceso, como si la literatura se dejara pensar en términos lineales, a partir de la noción de progreso y regresión.

En todo caso, la utilización de una forma métrica regular se justifica en este poema más que en ningún otro. Hay convergencia entre lo que el poema dice y lo que hace. La reiteración de ciertas estructuras rítmicas es uno de los avatares del Eterno Retorno en la literatura.

6

“La noche cíclica” –que habla del tiempo circular y de una verdad que es curva, para bien y para mal– es justamente un poema circular. O mejor dicho: un poema en espiral. El último verso es una cita del primero. Entre el comienzo y el final, se produce una asociación de dos mundos divergentes.

El primero corresponde a la antigüedad grecorromana. El poema comienza atribuyéndole la idea de Eterno Retorno a los discípulos de Pitágoras y, coherente con esta atribución, multiplica en las dos primeras estrofas las referencias al mundo clásico, aludiendo, según las exigencias de la métrica, a la Afrodita de oro homérica, los tebanos, las ágoras, los centauros, los lapitas, la caída de Roma y el Minotauro.

El segundo corresponde al Buenos Aires del siglo XX. Pero, a diferencia de la poesía y prosas de juventud, este poema evoca este espacio sentimental, ya no con fervor, sino con horror. El Buenos Aires epifánico de los primeros libros se transforma aquí en un Buenos Aires melancólico, por no decir siniestro, con plazas agravadas por las noches sin dueños o calles que son corredores de miedo y sueño.

El montaje o más bien colisión entre estos dos mundos se produce en la tercera estrofa, cuando súbitamente irrumpen las marcas de la enunciación en el enunciado, ya sea con una referencia autorreflexiva (“La mano que esto escribe renacerá del mismo/vientre”), ya sea con una alusión a la actualidad histórica de 1940, con la Segunda Guerra Mundial (“Férreos ejércitos construirán el abismo”), asociada al filólogo –y no filósofo– Nietzsche.

Es curioso que, al incluir este poema en su libro “El Otro, el mismo” (1960), Borges introduzca un cambio. Remplaza “El filólogo Nietzsche dijo la misma cosa” por “David Hume de Edimburgo dijo la misma cosa”. Lo que obviamente no es lo mismo. La noción de Eterno Retorno está indisolublemente vinculada a Nietzsche y no a Hume.

¿Qué elimina Borges al eliminar a Nietzsche del poema? ¿Una referencia demasiado evidente? ¿Un lugar común? ¿Un filósofo que le produce cierto malestar? ¿No intenta restablecer cierta justicia, como un ladrón que devuelve aquello que robó otro ladrón, atribuyéndole a los pitagóricos el botín que les escamoteó Nietzsche?

En todo caso, lo que permite pasar del mundo grecorromano a Buenos Aires es una tachadura.

7

El poema fue traducido por primera vez al francés por Néstor Ibarra, quien en 1931 había dado una versión española del *Cementerio marino* de Paul Valéry, que Borges consideraba superior al original.

En los textos liminares que preceden a sus versiones —presentadas no tanto como traducciones sino como transposiciones versificadas (*mises en vers*)—, Ibarra expone en detalle los principios que orientaron su trabajo.

El punto de partida es un principio de *equivalencia formal* que consiste en traducir la prosa en prosa y los versos en verso. Ibarra escribe: “Traducir los sonetos, regulares o irregulares, por sonetos regulares o irregulares, los cuartetos por cuartetos, adoptar los ritmos tradicionales, conservar la rima rehusando en la medida de lo posible la ayuda perezosa de una inoportuna pobreza, tolerar como única licencia poética (¿pero es posible hablar de licencia poética en nuestros días?) la cesura a menudo elidida o eludida, tal es en principio el objetivo de este trabajo, su preocupación, su profesión de fe.”

Toda traducción es una contra-traducción. Se traduce a partir y contra las traducciones precedentes. Ibarra traduce aquí contra la tendencia a traducir los versos en prosa, separando forma y fondo, sentido y sonidos, letra y espíritu, obteniendo, tal como lo afirma Paul Valéry, preparaciones anatómicas o pájaros muertos.

Ibarra traduce también contra un traductor en particular, Roger Caillois, quien en el prefacio de *L'auteur et d'autres textes* afirma haber sacrificado la regularidad métrica, muchas veces rígida e impersonal y de todas maneras intraducible, a lo que llama de manera un tanto vaga el tono inimitable, el acento de la voz, la marca del autor. Sus traducciones se confunden en la mayor parte de los casos con una paráfrasis semántica. A decir verdad, Caillois traduce los versos destruyendo el verso.

La poesía pone en evidencia, mejor que ningún otro género, los límites de la traducción. Traducir los versos en versos significa traducir también las rimas, los encabalgamientos, la construcción estrófica, es decir traducir lo que menos se deja traducir al pasar de una lengua a otra: el ritmo. Un poema es un conjunto de tensiones entre el metro y la sintaxis, los sonidos y el sentido, la tradición y la innovación. Eliminar o atenuar cualquiera de estas tensiones equivale a despojar al poema de aquello que lo hace poema. El problema no es meramente lingüístico sino también cultural. Ibarra se pregunta: ¿cómo traducir en francés los endecasílabos hispanos, versos que ocupan un lugar central en la tradición hispana desde Garcilaso, no así en la francesa?

Dos soluciones son posibles: traducir los endecasílabos españoles por su estricto equivalente silábico, es decir, decasílabos franceses, o bien traducir los endecasílabos por alejandrinos, argumentando que el alejandrino es para la tradición francesa lo mismo que el endecasílabo para la tradición hispana.

Ibarra prefiere la solución historicista a la solución formalista. Esta elección le permite justificar, dicho sea de paso, ciertas modificaciones a la que somete el original. “Suponiendo que las dos lenguas tengan la misma extensión”, apunta, “doce pies dicen más que diez. Cierta ripio —tengamos la valentía o la vana astucia de pronunciar la palabra— se volvía inevitable aquí y allá, ya que los encabalgamien-

tos y otras rupturas que hubieran permitido alcanzar cierta paridad entre cuatro o cinco alejandrinos y cinco o seis decasílabos resultaban poco recomendables en una poética como la de Borges, tan ajustada y puntuada.”

Invocando este derecho al ripio, Ibarra somete al poema a una serie de torsiones, añadidos y omisiones. En la transposición de este poema de Borges al francés encontramos otros versos de Borges, cuando no versos del propio traductor. Ibarra traduce los alejandrinos de Borges por alejandrinos de Ibarra. Multiplica los apóstrofes a Pitágoras, al Minotauro, al Eterno Retorno, a Buenos Aires, a Anaxágoras, adoptando un tono altamente pomposo, por no decir *pompier*, ausente en el original. Produce encabalgamientos ahí donde no los hay, reconciliando la métrica y la sintaxis ahí donde hay un encabalgamiento. Reemplaza a Afrodita por Astarté, introduciendo a una intrusa fenicia en un mundo resueltamente helénico. Reemplaza amor por poder. Reúne en un mismo verso al filósofo Nietzsche y a David Hume de Edimburgo, condensando dos versiones diferentes del mismo poema. Paga un tributo demasiado elevado a las exigencias métricas, borrando al centauro que oprime el pecho del lapita, un punto cardinal de la rosa de los vientos y dos calles de Buenos Aires.

8

Entre la prosificación del poema, tal como la practica Roger Caillois, o la versificación que respeta la prosodia en sus grandes líneas pero que sacrifica por momentos brutalmente el sentido literal, tal como la practica Néstor Ibarra, existe una tercera posibilidad, la traducción como recreación, que consiste en producir el poema en otra lengua, equivalente aunque no idéntica al original, como lo intenta Bernardo Schiavetta en su versión de “La noche cíclica”, publicada en el número 87 de la revista *Poésie* de Segher en 2001, acompañado de un artículo, “Retour sur l’Eternel Retour”.

Al igual que Ibarra, Bernardo Schiavetta considera que las formas métricas son indisociables de la historia, pero lleva mucho más lejos que Ibarra el principio de equivalencia formal. No basta con traducir los versos en versos y los alejandrinos en alejandrinos. En la tradición hispana el alejandrino no tiene las mismas connotaciones que en la tradición francesa.

Utilizado por primera vez en el *Roman d’Alexandre* de Lambert le Tort y Alexandre en el siglo XII, el alejandrino francés es un verso dodecasílabo, compuesto por dos hemistiquios de seis sílabas, calcado de la canción de gesta. Esta forma métrica es aclimatada en la tradición hispana con el nombre de cuadernavía —estrofas monorrimas de versos de catorce sílabas, compuestas por dos hemistiquios

de siete¹ por el autor anónimo de *El libro de Alexandre* y los otros poetas del mester de clerecía, como Gonzalo de Berceo o Pero López de Ayala.

A partir del Renacimiento, el alejandrino sigue una evolución diferente en ambas tradiciones. Mientras que el alejandrino español se eclipsa durante el Siglo de Oro y el siglo XVIII, el alejandrino francés es popularizado por los poetas de la Pléiade, destronando al decasílabo y transformándose en el verso hegemónico. En el Gran Siglo, alcanza su forma más noble con Racine, Corneille y Malherbe. En su *Arte poética*, Boileau enuncia las reglas que han de regirlo, como por ejemplo, la estricta codificación de la cesura o la exclusión de cualquier desajuste entre métrica y sintaxis.

El siglo XIX es una época de grandes revoluciones políticas y poéticas. El alejandrino sufre las embestidas de Hugo, Baudelaire, Nerval y Mallarmé, que multiplican los encabalgamientos, debilitan la cesura atacando la simetría de los hemistiquios y declaran la crisis del verso. Hacia 1870 recibe el golpe de gracia de Rimbaud, que borra la cesura y acumula en un mismo poema todas las anomalías posibles, a tal punto que ya no es posible hablar de alejandrino. Cuando comienza a agonizar en la tradición francesa, Rubén Darío y los modernistas lo resucitan en la tradición hispana, tomando como modelo el alejandrino dislocado de los parnasianos y simbolistas.

Pero el alejandrino resiste a estos embates. Durante el siglo XX, poetas como Apollinaire, Paul Valéry, Raymond Roussel, Queneau o Aragon, entre otros, siguen experimentando con las posibilidades de este verso. Podría decirse lo mismo de la tradición hispana. Durante el siglo XX, a pesar de la hegemonía del verso libre, poetas como Borges vuelven a cultivar las formas métricas, como el alejandrino, inscribiéndose en la tradición modernista.

Traducir siempre es volver a traducir. Traducir al francés los alejandrinos posmodernistas es un ejercicio de traducción al cuadrado.

¿A qué tipo de alejandrino francés corresponde el alejandrino posmodernista de Borges?

9

Según Schiavetta, la prosodia que Néstor Ibarra elige al traducir los alejandrinos posmodernistas de Borges corresponde a los alejandrinos neoclásicos de un Paul Valéry. Este tipo de alejandrino excluye el hiato, cuenta las sílabas a partir de

¹ La diferencia silábica entre los dos tipos de alejandrinos responde a dos reglas diferentes de cómputo silábico. La métrica francesa cuenta hasta la última sílaba tónica. La métrica hispana cuenta hasta la última sílaba tónica y agrega una sílaba métrica complementaria. El alejandrino francés, compuesto de dos hemistiquios de seis sílabas se transforma en un alejandrino compuesto de dos hemistiquios de siete.

una pronunciación etimológica y arcaica, impone la alternancia de las rimas masculinas y femeninas (según la terminología francesa), exige la coincidencia entre la rima acústica y rima gráfica.

Para traducir el poema de Borges, Bernardo Schiavetta prefiere adoptar un alejandrino más flexible y tal vez más audaz que el original –a la manera de un Apollinaire más que de un Valéry– admitiendo el hiato, contando las sílabas según la pronunciación contemporánea, renunciando a la alternancia de las rimas masculinas y femeninas, no teniendo en cuenta la diferencia entre rima gráfica y acústica.

Esta flexibilidad le permite a Bernardo Schiavetta, tal como lo explica en “Retour de l’Eternel Retour”, imponerse una regla para traducir las rimas.

Cuando las parejas de rimas son posibles en francés y en español, las conserva. Por ejemplo, a las rimas *centauro/ lapita/ infinita/ minotauro* de la segunda corresponden las rimas *centaure/ Lapitbe/ sans limites/ Minautaire*. En un alejandrino clásico o neoclásico, como el de Ibarra, hubiera sido imposible aceptar la sucesión de cuatro rimas femeninas o hacer rimar un singular como *Lapitbe* con un plural como *limites*, convergentes acústicamente, pero divergentes gráficamente.

Cuando las parejas de rimas no son posibles en ambas lenguas, Bernardo Schiavetta opta por conservar una de las dos y elegir la segunda en el mismo poema por desplazamiento. En la séptima estrofa, por ejemplo, tenemos la sucesión *Suárez/ diana/ mañana/ militares* a la que corresponde en esta versión la sucesión *Solèr/ diane/ caravanes/ militaires*. De las cuatro rimas de esta estrofa, Bernardo Schiavetta conserva la segunda, *diane* y la cuarta, *militaires*. Pero en lugar de *Suárez*, elige *Soler*, el apellido de otro antepasado que se encuentra en el mismo verso. Y en lugar de *matin*, elige *caravanes*, término que no se encuentra en el poema, pero que presenta una contigüidad metonímica con caballos, que antecede a *mañana*.

Más allá de esta regla, Bernardo Schiavetta traduce el poema, en la medida de lo posible, de una manera literal, lo que no quiere decir servil. Al encabalgamiento violento de los versos diez y once de la segunda estrofa (“La mano que esto escribe renacerá del mismo/vientre”), corresponde un encabalgamiento no menos violento (“Du même sein naître l’homme à qui cette rime/Vient”), producido por inversión de la frase y sinonimia, donde encontramos un término de sentido diferente, pero fonéticamente equivalente (*ventre/vient*).

La recreación también supone ciertas modificaciones, adiciones, supresiones y desplazamientos. Al igual que la noción de Eterno Retorno del filósofo Nietzsche, la traducción demuestra que lo mismo no es lo mismo o en otras palabras que lo mismo es producto de la diferencia. La versión de Bernardo Schiavetta nos confronta a la paradoja de la traducción: tomar distancia, para acercarse mejor al original.

BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, Jorge Luis, 1943, “La noche cíclica”, en *Poemas 1922-1943*, Buenos Aires, Losada.
- , 1974, *Historia de la Eternidad*, en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.
- , 1974, “La noche cíclica”, en *El Otro, el Mismo, Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.
- , 1999, “La nuit cyclique”, trad. Néstor Ibarra, en *Œuvres Complètes II*, París, Gallimard, Col. Bibliothèque de la Pléiade.
- , 2001, “La nuit cyclique”, trad. Bernardo Schiavetta, *Poésie*, 87, abril, pp. 27-29.
- , 2001, “Algunos pareceres sobre Nietzsche”, *Textos Recobrados. 1931-1955*, Buenos Aires, Emecé.
- , 2001, “El propósito de Zarathustra”, *Textos Recobrados. 1931-1955*, Buenos Aires, Emecé, pp. 211-218.
- CAILLOIS, Roger, 1965, “Avertissement du traducteur”, en *Jorge Luis Borges, L'Auteur et autres textes*, París, Gallimard.
- CORNULIER, Benoît de, 1982, *Théorie du vers: Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, París, Seuil.
- , 1995, *Art poétique: notions et problème de métrique*, Lyon, PUL.
- ETKIND, Efim, 1982, *Un art en crise: essai de poétique de la traduction poétique*, Lausane, L'Âge d'homme.
- IBARRA, Néstor, 1969, *Borges et Borges*, París, Cahiers de L'Herne.
- , 1970, “Avant propos”, en *Jorge Luis Borges, Œuvre poétique (1925-1965)*, París, Gallimard.
- , 1976, “Avertissement du traducteur”, en *Jorge Luis Borges, L'or des tigres*, París, Gallimard.
- LAFON, Michel, 1991, “Les griffures de l'Autre (Ebauche d'une poétique de l'intraduisible)”, *Les figures de l'Autre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Collection Hespérides, pp. 191-196.
- , 1995, “Le texte traducteur”, *Ibérica*, Revue de l'Université de Paris-Sorbonne, “Le linguiste et les traductions”, Nouvelle série n°5, pp. 125-131.
- , 1999, “Thème du traducteur et du traductologue”, *Actes de la journée d'étude sur “le traducteur, de l'édition à l'Université - Pratiques professionnelles et pratiques d'enseignement”*, *Les Cahiers de l'ILCE* 1, septembre, pp. 25-35.
- MAZALEYRAT, Jean, 1974, *Eléments de métrique française*, París, Armand Collin.
- NIETZSCHE, Friedrich, 1988, *Así habló Zaratustra*, trad. A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza.
- , 1988, *Œuvres philosophiques complètes*, Giorgio Colli y Mazzino Montinari (eds.), París, Gallimard.
- ROUBAUD, Jacques, 1988, *La vieillesse d'Alexandre*, París, Editions Ramsay.
- SCHIAVETTA, Bernardo, 2001, “Retour sur l'éternel retour”, *Poésie*, 87, abril, pp. 30-35.

APÉNDICES

1. *“La noche cíclica” y sus versiones al francés*

Jorge Luis BORGES

La noche cíclica

A Silvina Bullrich

Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras:
 Los astros y los hombres vuelven cíclicamente;
 Los átomos fatales repetirán la urgente
 Afrodita de oro, los tebanos, las ágoras.

En edades futuras oprimirá el centauro
 Con el casco solípedo el pecho del lapita;
 Cuando Roma sea polvo, gemirá en la infinita
 Noche de su palacio fétido el minotauro.

Volverá toda noche de insomnio: minuciosa.
 La mano que esto escribe renacerá del mismo
 Ventre. Férreos ejércitos construirán el abismo.
 (David Hume de Edimburgo dijo la misma cosa.)

No sé si volveremos en un ciclo segundo
 Como vuelven las cifras de una fracción periódica;
 Pero sé que una oscura rotación pitagórica
 Noche a noche me deja en un lugar del mundo

Que es de los arrabales. Una esquina remota
 Que puede ser del norte, del sur o del oeste
 Pero que tiene siempre una tapia celeste,
 Una higuera sombría y una vereda rota.

Ahí está Buenos Aires. El tiempo que a los hombres
 Trae el amor o el oro, a mí apenas me deja
 Esta rosa apagada, esta vana madeja
 De calles que repiten los pretéritos nombres

De mi sangre: Laprida, Cabrera, Soler, Suárez...
 Nombres en que retumban (ya secretas) las dianas,
 Las repúblicas, los caballos y las mañanas,
 Las felices victorias, las muertes militares.

Las plazas agravadas por la noche sin dueño
Son los patios profundos de un árido palacio
Y las calles unánimes que engendran el espacio
Son corredores de vago miedo y de sueño.

Vuelve la noche cóncava que descifró Anaxágoras;
Vuelve a mi carne humana la eternidad constante
Y el recuerdo ¿el proyecto? de un poema incesante:
“Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras...”

* * *

Nestor IBARRA, *La nuit cyclique*

À Sylvia Bullrich

Tes disciples ardu le savaient, Pythagore:
L'homme comme le ciel revient cycliquement:
Les atomes par leur fatal enchaînement
Vont répéter un jour et répéter encore

L'urgente Astarté d'or, Thèbes, les agoras;
Le Lapithe mourra sous le sabot hybride.
Et quand Rome sera poussière, au cœur fétide
De ton palais, Minotaure, tu gémiras.

Minutieuse reviendra chaque insomnie.
Le fer rebâtira l'abyme; incessamment.
Ma main rejaillira d'un ventre, et l'Allemand
Sans fin doit t'affirmer, renaissance infinie.

Nietzsche, Hume, faut-il nous redire toujours
Tels les chiffres d'un quotient périodique?
Je sais, moi, qu'un obscur retour pythagorique
Me laisse chaque nuit au cœur des vieux faubourgs,

A quelque carrefour figé dans sa pénombre.
Est-ce à l'ouest, au sud? Mais qu'importe le lieu:
Il y faut seulement le mur bas, pâle et bleu,
Et le trottoir défait avec le figuier sombre.

Ô ma ville! Le temps qui rend riche ou puissant
Est pour les autres, non pour moi. Le mien à peine
M'abandonne une rose éteinte, cette vaine
Suite de noms usés qui récitent mon sang:

Acevedo, Soler... Relus aux réverbères,
 J'entends passer en eux les clairons incertains,
 Les républiques, les chevaux et les matins,
 Et l'heureuse victoire, et les morts militaires.

Les places où s'abat la ténèbre sans loi
 Sont les profondes cours d'un vieux palais aride,
 Et l'unanime rue où s'engendre le vide
 Est un couloir de sommeil et de vague effroi.

Sur ma chair vient ta nuit concave, Anaxagore;
 Et l'éternel me chante, approche ou souvenir,
 Un poème d'hier, un poème à venir:
 "Tes disciples ardu le savaient, Pythagore..."

* * *

Bernardo SCHIAVETTA, *La Nuit cyclique*

À Sylvia Bullrich

Ils l'ont su, les ardu enfants de Pythagore:
 Cycliquement revient chaque astre et chaque humain;
 Les atomes fatals ramèneront demain
 Thèbes, les agoras et l'Aphrodite d'or;

Dans un âge à venir foulera le centaure
 De son sabot équin le torse du Lapithe;
 Quand Rome aura péri, dans la nuit sans limites
 D'un fétide palais geindra le Minotaure.

L'insomnie reviendra : minutieuse et sans pause.
 Du même sein naîtra l'homme à qui cette rime
 Vient. Des armées de fer édifieront l'abîme.
 (David Hume d'Edimbourg a dit la même chose.)

Reviendrons-nous, pareils —dans une vie seconde—
 Aux chiffres récurrents des fractions périodiques?
 Je ne sais... mais d'obscurs retours pythagoriques
 Me laissent chaque nuit en quelque endroit du monde

Perdu dans les faubourgs. Un coin de rue au loin
 —Peu m'importe qu'il soit au sud, au nord, à l'ouest—
 Où je vois toujours un mur couleur bleu céleste,
 Un figuier plein d'ombrage et un trottoir disjoint.

Buenos Aires s'y trouve. Et le temps qui fait don
 Aux autres de l'amour ou de l'or ne me vaut
 Que cette rose éteinte ou ce vain écheveau
 De rues aux anciens noms de mon sang. D'anciens noms:

Laprida, Cabrera, Suarèz ou Solèr...
 Où sonnent (désormais secrètes) les dianas,
 Les matins, les républiques, les caravanes,
 La joyeuse victoire et la mort militaire.

Les places que la nuit sans maître emplit et ronge
 Sont de profondes cours dans un palais aride;
 Unanimes, les rues qui engendrent le vide
 Ne sont que des couloirs d'effroi vague et de songe.

Revient la nuit concave aimée d'Anaxagore,
 Revient l'éternité dans ma chair où je sens
 La trace (le projet?) d'un poème incessant:
 "Ils l'ont su, les ardues enfants de Pythagore..."

2. Bernardo Schiavetta: "Retours sur l'Éternel Retour", Poésie, n° 87, avril 2001.

"La marche me conduisit au coin d'une rue [...] le figuier faisait de l'ombre à l'angle [...] Sur la terre trouble et chaotique, un mur rose semblait non pas accueillir la lumière lunaire, mais épandre la sienne propre. Rien, je pense, ne saurait mieux nommer la tendresse que ce rose. [...] Je pensai, sûrement à voix haute: "C'est la même chose qu'il y a trente ans." [...] Cette pure représentation de faits homogènes —nuit sereine, petit mur limpide, odeur provinciale de chèvrefeuille, boue fondamentale— n'est pas simplement identique à celle qui se produit au coin de cette rue, il y a tant d'années: c'est, sans ressemblance ni répétition, la même. Si l'intuition d'une telle identité nous est possible, le temps est une tromperie: qu'un moment de son apparent hier ne soit ni différent ni séparable d'un moment de son apparent aujourd'hui, cela suffit pour le désintégrer".

Cette "page écrite en 1928", dont je viens de citer quelques extraits significatifs, fut ensuite incluse par Borges dans sa *Nouvelle réfutation du temps* (Pl. I: 809).

Le rose du mur deviendra bleu en 1940, dans "La Nuit cyclique", mais le coin de rue, le figuier, la méditation sur le temps resteront sensiblement les mêmes.

Borges affirme à plusieurs reprises que certains de ses poèmes et proses sont "fondamentalement identiques" (Pl. II: 1408). Il écrit, par exemple: "Alexander Selkir' ne diffère pas notablement d' 'Odyssée, livre XXII', 'Le Poignard' préfigure la milonga que j'ai intitulée 'Un couteau du Nord' et peut-être le récit 'La Rencontre'" (Pl. II: 65-66).

En fait, Borges a souvent soutenu que les différences entre "les formes de la prose et celles du vers" lui paraissaient "accidentelles" (Pl. II: 152).

Paradoxalement donc, lorsqu'une prose de 1928 et un poème de 1940, sont "fondamentalement identiques", l'important ne se situe pas peut-être au niveau de leur identité,

mais de leurs différences: les accidents qui les individualisent. Le plaisir littéraire que ces textes procurent (qu'ils me procurent) pourra en conséquence se doubler et se fonder sur une jouissance de leurs moyens formels.

Dans le cas d'un texte en vers réguliers, comme "La Nuit cyclique", l'important sera alors de percevoir que telles articulations d'une phrase sont soulignées par une césure, ou que telles autres sont disloquées par un enjambement, ou bien que ce mot-ci (et pas un autre) se trouve couplé par un effet de rime avec ce mot-là (et pas un autre).

Une telle conviction me pousse à proposer une nouvelle version de "La Nuit cyclique".

Ma démarche est téméraire, car ce poème a déjà été traduit par Ibarra, version que Borges a explicitement choisie pour figurer dans l'édition canonique de ses *Œuvres Complètes*, dans la collection de la Pléiade.

Il est amusant de rappeler ici que Borges, dans sa préface au *Cimetière Marin* traduit par Ibarra en espagnol, proposait au lecteur de considérer comme l'original le texte d'Ibarra, dont l'imitation réalisée par Valéry ne rendait "qu'imparfaitement l'effet" (Pl. II: 441).

Michel Lafon, dans *Les Figures de l'Autre* (M. Ramond, éd., Toulouse, PUM, 1991, p. 192) désapprouve: "un relevé minutieux de tous les écarts entre textes de départ et textes d'arrivée s'avérerait, avec un traducteur comme Ibarra, tout à fait vain, dans la mesure où tout, ou presque, est écart".

Certes, les textes de Ibarra sont infidèles à la lettre. Ils sont des paraphrases plutôt que des transcriptions. Mais pourquoi Borges les a-t-il lui-même approuvés?

Ibarra a suivi une certaine idée de la *fidélité formelle* entre le texte de départ et le texte d'arrivée, dans une transposition prosodique qu'il appelle sa "mise en vers français" des poèmes de Borges. Il s'en est expliqué longuement dans l'Avant-propos de l'édition Gallimard (1970) des *Œuvres Poétiques (1925-1965)* (Pl. II: 1121).

Examinées de près (grâce aux outils mis au point par Jacques Roubaud dans sa *Vieillesse d'Alexandre*, Ramsay, 1988) les caractéristiques formelles d'Ibarra sont celles d'une prosodie française correspondant aux pratiques néoclassiques de Valéry. Cette prosodie n'admet pas le hiatus; elle compte les syllabes selon une prononciation à la fois étymologique et arbitraire, s'oblige à respecter l'alternance de rimes à terminaisons masculines et féminines et surtout pratique la "rime pour l'œil et pour l'oreille", ce qui revient à éviter de rimer des pluriels avec des singuliers, des féminins avec les masculins, etc. Bref, Ibarra reprend Malherbe et Boileau, mais il laisse passer quelques trimètres hugoliens et admet souvent une "césure mobile" de l'alexandrin, selon une pratique déjà présente, occasionnellement, chez Mallarmé et Verlaine.

Peut-être (et ce *peut-être* se veut très modestement borgésien), si pour Borges les paraphrases d'Ibarra ont pu devenir en quelque sorte les "originaux" français de ses poèmes, c'est tout simplement parce qu'elles respectent une certaine prosodie française, *laquelle lui semblait être l'équivalent de la sienne*.

Je pense que Ibarra d'abord, et que Borges à sa suite, se sont trompés sur ce point.

En effet, dans la tradition de langue espagnole, l'alexandrin (*alejandrino* ou *verso de catorce*) ne possède pas les mêmes connotations historiques que l'alexandrin français. Quasiment inconnu des grands classiques, ce mètre est typique de Modernisme hispano-américain, école littéraire dont l'épanouissement date du début du XX^e siècle. Il est toujours, par ailleurs, un "vers composé" dont les deux hémistiches restent nécessairement indépendants,

sans jamais connaître les phénomènes d'éliision après l'accent tonique de sixième syllabe qui solidarissent les deux hémistiches français; pour cette raison, sa césure est toujours du type dit "épique", et elle n'est *jamais mobile*. Or dans "La Nuit cyclique" Borges efface totalement la césure:

Las repúblicas, los caballos y las mañanas

Par ailleurs, le poème présente une fréquente discordance entre les structures syntaxiques et les structure métriques. Cela résulte du taux très élevé d'enjambements et de contre-enjambements, non seulement à l'intérieur des strophes, mais à la frontière entre deux strophes.

Ces trois faits: le choix de l'*alejandrino* moderniste, l'effacement total d'une césure (phénomène rarissime en espagnol) et la discordance syntaxico-métrique font que la prosodie de "La Nuit cyclique" ne peut nullement être considérée comme néoclassique dans le contexte de la tradition de langue espagnole.

Il est donc erroné de traduire le poème au moyen une prosodie homologue à celle de Valéry. Autrement dit, le type de prosodie française utilisé par Ibarra est totalement *anachronique* par rapport à celle utilisée par Borges.

Il me semble donc plus logique (comme l'a fait parfois Claude Esteban traduisant certains des derniers recueils poétiques de Borges) d'adopter un état plus récent de la prosodie française. Cette prosodie admet le hiatus, élide les "e" muets à l'intérieur des mots (rue, armées) et compte les syllabes selon la prononciation contemporaine; elle ne garde que les rimes pour l'oreille, et abandonne surtout l'alternance masculin/féminin, source de tant d'écarts chez Ibarra.

Cette souplesse dans le choix des rimes m'a permis de suivre une règle personnelle de traduction, celle de conserver, au hasard des ressemblances entre les deux langues, les équivalents français des couplages de rimes de l'original espagnol.

La deuxième, la quatrième et la cinquième strophes en sont le meilleur exemple. La séquence *centauro / lapita / infinita / minotauro*, par exemple, peut être parfaitement rendue par *centaure / Lapithe / sans limites / Minotaure*. Toutes ces rimes sont féminines en français. Ibarra, ayant choisi de respecter l'alternance masculin/ féminin, ne pouvait pas, évidemment, retenir cette option.

Une telle proximité de son et de sens n'est guère possible ailleurs. Ainsi, dans la huitième strophe, le couple *palace / espace* aurait pu reproduire, du point de vue strictement phonique, *palacio / espacio*, mais l'écart sémantique entre les deux faux amis *palacio / palace* aurait été énorme (et ridicule).

Là où nul couplage de rimes françaises ne pouvait reproduire le couple original, j'ai choisi de garder l'un des deux mots comme élément de base. Ensuite, lorsque c'était possible, je l'ai fait rimer avec quelque autre mot déjà présent dans le contexte. Ainsi, dans la cinquième strophe, j'ai conservé la solution de Ibarra, qui remplace *espace* par *vide*, permettant ainsi la rime avec *aride*, mot qui traduit l'adjectif *árido*, présent à l'intérieur du deuxième vers de la strophe originale. Une solution semblable m'a permis de faire rimer *Soler / militaire*

dans la septième strophe. En d'autres occasions, j'ai gardé comme élément de base les mots typiquement borgésiens: *sueño* (songe), *incesante* (incessant), ou bien les mots les plus significatifs: *abismo*, *dianas*, etc.

En dehors de cette règle concernant les rimes, j'ai tenté d'en suivre une autre, celle de reproduire les caractéristiques spécifiques du style et de la syntaxe borgésiennes, parfois à la même place que l'original, parfois avec un certain décalage.

Le style de "La Nuit cyclique" comporte, comme son contenu thématique, de bien étranges alliages. Ainsi, une avalanche d'érudition gréco-romaine sert d'introduction à un tableau de couleur locale d'une promenade portègne, ponctuée de quelques perplexités métaphysiques. De même, une éloquence directement sortie du Siècle d'Or, parsemée de tournures archaïsantes et de latinismes précieux (par exemple l'adjectif "agravadas"), coexiste avec d'humbles mots du parler argentin ("ahí", "vereda") qui pourraient servir pour une *mi-longa*. Et, sans crier gare, voilà une prosaïque note de manuel philosophique sur David Hume.

Du même sein naîtra l'homme à qui cette rime
Vient. Des armées de fer édifieront l'abîme.
(David Hume d'Edimbourg a dit la même chose.)

Dans cet exemple, j'ai volontairement introduit une inversion suivie d'un enjambement violent (qui reproduit un enjambement violent de l'original). Cela donne une idée du ton très recherché de certaines parties du poème; cela permet également de mieux souligner l'allusion sibylline, apocalyptique, à la Deuxième guerre mondiale (le poème est de 1940), et l'incongruité de la parenthèse finale. La magie borgésienne, en espagnol, est faite de ces incongruités.

Par souci de bon goût, à force de vouloir éviter les lourdeurs, de "faire élégant", beaucoup de traductions françaises gommant les dissonances stylistiques et réduisent à néant les particularités des auteurs traduits. Ainsi, on a pu dire récemment, avec raison, qu'un certain traducteur avait transformé les sonnets de Shakespeare en badinages d'un terne poète du XVIII^e siècle. Pour Borges, l'absence voulue de discordances stylistiques est "le défaut le plus constant des lettres françaises" (*Pl.* II: 51).

Borges y Villiers de l'Isle-Adam: omisiones y énfasis

BEATRIZ VEGH

Universidad de la República, Uruguay

Oui, c'était bien un corridor, mais d'une longueur démesurée!
“La torture par l'espérance”, Villiers de l'Isle-Adam

Era realmente un corredor, pero casi infinito.

“La esperanza”, Villiers de l'Isle-Adam
Traducción de Jorge Luis Borges

Esta puesta en diálogo de Jorge Luis Borges y Juan María Matías Felipe Augusto, conde de Villiers de l'Isle-Adam, como se divierte en presentarlo Borges,¹ tiene su centro en la traducción que hace el argentino del relato del francés titulado “La torture par l'espérance”, incluido en la *Antología de la literatura fantástica* que Borges prepara juntamente con Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo para la entonces muy reciente editorial Sur, que inaugura con esa antología la Colección Laberinto en 1940. El relato figura en los *Nouveaux contes cruels* de Villiers de 1888,² que continúan la serie iniciada unos años antes con los *Contes cruels*, dentro de un género que hará conocer en esa década y las siguientes a Villiers —uno de “los raros” de Darío, uno de los “poètes maudits” de Verlaine— en los ámbitos intelectuales europeos y le asegurará hasta hoy un lugar en el canon literario, por lo menos en el canon literario fran-

¹ Así, con todos sus nombres lo presenta Borges en *El convidado de las últimas fiestas* (Madrid, Siruela, 1984). Esa misma antología se publica en francés: *Le convive des dernières fêtes* en 1979 y en 2007 en la editorial Franco María Ricci (Col. La bibliothèque de Babel). Por su lado la *Antología de la literatura fantástica* de 1940 conocerá varias ediciones, la última de ellas en Barcelona, Ediciones Edhasa-Sudamericana, 2008. A pesar de las modificaciones (supresiones y agregados) de relatos en estas sucesivas ediciones, “La esperanza” siempre figuró en la selección. Pero en su prólogo a la primera edición de 1940 Bioy, que menciona y comenta muchos de los relatos reunidos en el volumen, omite todo comentario y mención al de Villiers. Por su parte, el 28 de junio de 1978, Borges, excepcionalmente hiperbólico o ditirámico, dirá a Bioy, a propósito de esta antología: “Es el mejor libro del mundo” (Bioy Casares, 2007: p. 1512).

² Publicado previamente, ese mismo año, en la revista *Gil Blas*.

cés.³ Más tarde, Borges, ya en la década de los ochenta, preparará una antología de relatos de Villiers para la selecta editorial madrileña Siruela, que se abre con un prólogo de su autoría escrito especialmente para la ocasión. Y en esta antología, por él seleccionada y prologada, que lleva el título de uno de los relatos del volumen, *El convidado de las últimas fiestas*, encontramos nuevamente su traducción de “La torture par l’espérance” realizada cuarenta años atrás. Juan María Matías Felipe Augusto, conde de Villiers de l’Isle-Adam es entonces un escritor presente en el imaginario lector de Borges y en su práctica de escritura a lo largo de más de cuarenta años.

Teniendo en cuenta aquí, entre otras consideraciones, los bien conocidos conceptos –y estrategias– de visibilidad / invisibilidad que entran en juego en toda tarea traductora, examinaremos cómo el autor Borges se involucra en el texto de Villiers al verterlo al español y lo contrapuntea con elementos propios, de tal modo que su traducción establece vasos comunicantes con su propia escritura y su propio pensamiento ficcional.

BRICOLAJES POÉTICOS

“La torture par l’espérance” y la versión española que de este relato hace Borges, más que una dupla constituye un cuarteto textual ya que, como se sabe, Villiers parte del relato de Edgar Allan Poe “The pit and the pendulum”, y, más exactamente, de “Le puits et le pendule”, es decir, de la traducción que del relato de Poe hace Baudelaire.⁴

Teniendo en cuenta estos cruces que hacen presente a Baudelaire en la relación Borges-Villiers, recordamos aquí, a título introductorio del tema que nos convoca, el juego de visibilidad / invisibilidad traductoras que, en el penúltimo verso del poema de Borges “A Francia” (1977: 194): “La firme voz rueda de siglo en siglo”, remite a un eventual lector baudelairiano y bilingüe al penúltimo verso de “Les Phares”: “Que cet ardent sanglot qui roule d’âge en âge”. No hay en el poema ninguna indicación de que se trate efectivamente de una traducción, ya que Baudelaire no integra la lista de los “faros” literarios franceses explícitamente citados por Borges en sus versos: Diderot, Verlaine, Hugo, Montaigne, la *Chanson de Roland*. Solo un atento lector, baudelairiano y bilingüe, como se dijo, orientado por el título (y el contenido) celebratorio del poema puede reconocer y disfrutar del peculiar juego intertextual. Borges prefiere mantener inconfeso el nombre del poeta de *Las Flores del Mal* –por demasiado obvio quizá– y al mismo tiempo integrarlo a su escritura en una visible / invisible traducción.

³Daniel Walter (2005: 175) recuerda cómo Villiers es considerado fundador del género del cuento cruel y pionero de la cultura, en esa época aún virgen, del inconciente, como Poe y Hoffmann. Y que su objetivo al crear este género fue el de fustigar a sus contemporáneos, mostrarles y convencerlos de su estupidez burguesa y materialista.

⁴*Histoires Extraordinaires*, París, Lévy, 1856.

Sabemos que, según las pautas generales de edición que rigen buena parte del mercado de obras en traducción,⁵ el perfil tradicional de un buen traductor incluye entre sus rasgos más apreciados el de la invisibilidad. Junto con la fluidez, siempre tan mentada cuando de evaluar un texto en traducción se trata, esa invisibilidad se vuelve principio imprescindible. Ahora bien, tratándose de Borges y sus traducciones (de Joyce, Faulkner, Woolf, Kafka, etc.) se suele señalar, en cambio, su desestima por ese rasgo traductor y su remplazo, más o menos espectacular, por el rasgo contrario, es decir la visibilidad.⁶ Cuando se lee una traducción de Borges, es una experiencia compartida por muchos el estar leyendo al autor traducido y a Borges subsumidos en una misma escritura. Y en más de una ocurrencia es Borges el que lleva la voz cantante...

Antoine Compagnon señala que el texto “El Hacedor” de Borges, traducido por Roger Caillois como “L’auteur” podría traducirse con más pertinencia como “Le Bricoleur”. En efecto, dice Compagnon, este título “hubiera convenido más, hubiera respondido mejor al espíritu de la escritura según Borges: el autor es un bricoleur más que un ingeniero, según la oposición que traza Claude Lévi-Strauss en *El pensamiento salvaje*. Bricoleur, el autor hace cosas con lo que encuentra, destaca, ajusta; es un aprendiz de obrero, ‘une petite main’” (1979: 35, mi traducción). En su manipulación de un alejandrino baudelairiano en el poema “A Francia”, Borges ensambla artesanalmente los dos fragmentos-hemistiquios para armar su propio poema y acomodarlos a sus propios versos. Este bricolaje hace de “Les phares” y de su autor presencias invisibles –por innominadas– en el poema borgeano. Al mismo tiempo, al convocar de algún modo un conocido verso del poeta francés, ese bricolaje está visibilizando en su escritura personal de escritor argentino la apropiación oculta pero íntima de la noción de infinitud en el pensamiento poético de Baudelaire (“d’âge en âge”, “de siglo en siglo”), noción que se constituirá, como veremos –y como el epígrafe de este trabajo ya está señalando– en uno de los más visibles contrapuntos verbales al texto de Villiers en su traducción.

PROTAGONISMOS TITULARES

Como vimos, el relato de Villiers elegido por Borges para su traducción se titula en el original “La torture par l’espérance”, título transparente para una trasposición al español en “La tortura por la esperanza”, si la consigna de la invisibilidad del traductor fuera la regla.⁷

⁵ En lo que se refiere a la invisibilidad del traductor ver el estudio ya clásico de Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (Londres y Nueva York, Routledge, 1995).

⁶ Precisamente en este rasgo se apoya en parte Patricia Willson (2004: 111-182) cuando considera a Borges un traductor experimental y vanguardista.

⁷ Aunque en una reciente traducción al español se titula “La tortura de la esperanza”: *Antología de cuentos e historias mínimas - siglos XIX y XX* (Miguel Díez Rodríguez (coord.), Madrid, Espasa-Calpe, 2002).

Pero Borges, como se sabe, no traduce como todos o traduce como nadie y titula escuetamente el relato de Villiers “La esperanza”. A pesar de que Borges siempre descreyó de las sutilezas teóricas narratológicas, o mejor dicho, siempre las intuyó sin necesidad de explicitaciones que consideraba seguramente obvias u ociosas, la modificación del título original podría examinarse a la luz de las conocidas precisiones que sobre el paratexto –el paratexto titular en este caso– y su incidencia receptora ha dado Gérard Genette. Entre otras consideraciones, Genette (1987: 7-8) recuerda que lo paratextual es aquello que presenta el texto –en el sentido fuerte de hacerlo presente– asegurándole y garantizándole su presencia en el mundo, su recepción y su consumo bajo la forma de libro –real o virtual tendríamos que agregar hoy. En el relato de Villiers, Borges elimina del título temático original un término semánticamente fuerte (“torture”) y rebautiza el relato para su lectorado de lengua española de un modo más abierto y enigmático (“La esperanza”), en consonancia con la constante relación entre enigmaticidad y literatura que se encuentra en la propia obra de Borges.⁸

El Borges traductor experimental y vanguardista se desvía así del original, y su presencia se vuelve marcadamente visible en y por la espectacular omisión titular. Esta omisión juega como variación o intervención de su propia escritura y su propio concepto de ficción y sería una marca de lo que Efraín Kristal ha llamado “la obra invisible” del escritor Borges presente en sus traducciones, y que nos permite leer, por ejemplo, nos dice Kristal, el relato de Villiers como antecedente genético de “La escritura del Dios” (2002: 122-124).

Recordando la conocida definición que, en “Las versiones homéricas”, nos da Borges de toda traducción como “un largo sorteo experimental de omisiones y de énfasis” quisiéramos señalar aquí otra peculiaridad por omisión de “La esperanza”. En efecto, el relato de Villiers, como el de su precursor Poe, remite a una Inquisición española geográficamente bien ubicada: en Poe la tortura se escenifica en Toledo, en Villiers en Zaragoza. En la traducción de Borges, en cambio, hay borramiento de precisiones geográficas ya que se omite el toponímico Zaragoza del original (“sous les caveaux de l’Official de Saragosse”) y todo sucede en “un calabozo” y sus corredores inmediatos. Vemos en este borramiento geográfico un primer paso dado por Borges y su “obra invisible” que lo llevará luego, cuando escriba “La escritura del Dios”, a ubicar muy concretamente su propio escenario de tortura y crueldad en una Mesoamérica pre-hispánica.

Veamos cómo el propio Borges comenta y compara los textos de Poe y de Villiers en torno a este punto en su “Prólogo” a la antología de 1984 donde vuelve a figurar su traducción:

El mejor relato de nuestra serie y una de las obras maestras del cuento corto es “La esperanza”. La acción transcurre en una España muy personal y la

⁸ Para el concepto de enigmaticidad a que me refiero aquí, ver Jean Bessière (1993: IX-XII y 1-43).

fecha es vaga. Villiers sabía poco de España; tampoco sabía mucho de Edgar Allan Poe, sin embargo “La esperanza” y “El pozo y el péndulo” son parejamente inolvidables, porque los dos conocían la crueldad a que puede llegar el alma del hombre. En Poe el horror es de orden físico; Villiers, más sutil, nos revela un infierno de orden moral (1984:11).

En su clásico tono informativo e irreverente a la vez cuando practica ese discurso “de zaguán” —como llama Borges al texto prologal—, el escritor-traductor enfrenta a su eventual lector con Poe, el precursor. Y precisamente en “El pozo y el péndulo” la palabra *hope* (‘esperanza’) es recurrente y clave; el narrador de Poe vuelve una y otra vez a hablar de esa esperanza que se impone a la emotividad, la mente y la imaginación de la víctima de la Inquisición más allá de toda racionalidad y causalidad historiográfica. Como en el título ideosincrático que elige Borges para el cuento de Villiers, el término ‘esperanza’ en “The Pit and the Pendulum” logra abstracción y protagonismo y, establece un puente adicional entre Poe y Villiers.

También desde el prólogo citado, Borges menciona a España, la crueldad y el horror, pero evita nombrar la Inquisición, omnipresente sin embargo en ambos relatos. Atento al efecto orientador que tiene todo prólogo —otro paratexto—, no le interesa quizás encaminar al eventual lector hacia una historiografía que registra la parte más tenebrosa y negativa de la herencia española, de la que Borges, dentro de su conocida línea anti-hispánica, siempre ha tomado distancia. Es decir, hacia la historiografía en torno a esos tribunales inquisitoriales que representan uno de los signos definitorios de lo que Eduardo Subirats designa como las “insuficientes” y “tachadas ilustraciones lusohispánicas de los siglos XVIII y XIX en la Península Ibérica y en el continente americano” (2003: 172). Sabiendo bien, sin embargo, que la Inquisición española es un tópico frecuentado por escritores europeos de fines del XIX —“El gran inquisidor” de Dostoievski es de 1879— para historizar o ficcionalizar los horrores de la nueva civilización positivista, anti-humanista, decadente, que la palabra titular ‘torture’ se encargaba de sugerir en la versión original del relato de Villiers, al desestimar en su traducción esta historiografía, el libreto de crueldad y horror puede tomar otros caminos, convocar otras lecturas, otras historias. Puede dejar Europa (la España de “La esperanza”) y pasar a América (la Mesoamérica de “La escritura del Dios”).

UNA VIDA DE AUTOR

También en el prólogo citado, Borges presenta a Villiers como un “romántico a la manera retórica de los franceses” (1984: 10) y aquí nos interesa señalar de qué modo Borges visibiliza su postura frente a esa retórica que de algún modo va a eludir desde sus propios parámetros de escritura. Así, en su versión española, quedan eliminadas las exclamaciones en general del estilo: “Oh! stupeur!” y todos los signos

de exclamación, que son muchos, a lo largo de todo el texto. Visiblemente, de este modo, corrige en su traducción algunas marcas de ese rasgo estilístico señalado en el prólogo y que no goza de su aprecio en tanto escritor. Censura asimismo el patetismo léxico que crea en el original un cierto tono melodramático, omitiendo en algunos casos la totalidad del sintagma: “Et quel effrayant silence!...”, o aligerándolo mediante la supresión de adjetivos particularmente sombríos o directamente necrófilos: “Et ce sépulcral corridor” deviene simplemente “El corredor”. Desaparecen las mayúsculas que en el original francés subrayaban sustantivos así divinizados o demonizados (“éternelle Flamme” / “fuego eterno”), conceptos religiosos o morales (“Clémence” / “clemencia”) o figuras de prosopopeya (“la Mort” / “la muerte”). Todos arrebatos líricos o retóricos que Borges considera rasgos estilísticos en Villiers pero que no considera pertinente trasladar a su traducción. Su “obra invisible” paradójicamente —o no— marca su traducción y visibiliza la figura del traductor-escritor. Desaparecen asimismo las racionalizaciones teológicas que sostienen las diferencias religiosas entre la víctima, el rabí Abarbanel, y el Inquisidor Argüés (Arbués en el original) de quien se oculta la pertenencia a la orden dominicana. Se elimina todo un párrafo que describe con minucia una alucinación del rabí así como las menciones al ascetismo de vida del Inquisidor Argüés (“l’ascétique Dom Arbués”) y a sus impulsos de caridad (“un élan de charité”). Borges se toma toda una serie de libertades con Villiers que acercan la praxis de la traducción a la praxis de la creación.

Pero quizá el momento más revelador del intercambio activo que tiene lugar en “La esperanza” entre traducción y creación se encuentre en la versión que el lector hispano recibe del largo corredor por el que transita la esperanzada víctima del cuento de Villiers:

Oui, c’était bien un corridor, mais d’une longueur démesurée!

Era realmente un corredor, pero casi infinito.

El “desmesurado” corredor de Villiers vuelto “casi infinito”, se manifiesta como un brote de la propia escritura de Borges surgido en el espacio de la traducción. Lo infinito de la realidad / irrealidad ficcional borgeana viene a ocupar el espacio aparentemente más real por verosímil del corredor “desmesurado” de Villiers. Ya vimos cómo el “sépulcral corredor” de la versión original se vuelve simplemente en la traducción de Borges “el corredor”. Bien podemos pensar, con Kristal, que estas libertades respecto a la prescrita conducta editorial de invisibilidad traductora, en el caso de “La esperanza” pueden leerse también como momentos de su “obra invisible” y representan en muchos casos instancias preparatorias de futuros relatos. Si en “La escritura del Dios” (1949) el rabí cabalista Abarbanel de “La torture par l’espérance” muta en el también cabalista mago mesoamericano Tzinacán, la variante “démesuré” / “casi in-

finito” marcaría verbalmente un momento clave de esta mutación. En efecto, en “La escritura del Dios” la palabra ‘infinito’ o sus sinónimos figuran por lo menos seis veces en el monólogo de Tzinacán. Cuando Tzinacán imagina “la primera mañana del tiempo”, imagina “los jaguares que se amarían y se engendrarían sin fin [...] para que los últimos hombres los recibieran”; “para entenderlo todo, sin fin”. En el momento del éxtasis Tzinacán ve una Rueda: “Esa Rueda estaba hecha de agua, pero también de fuego, y era (aunque se veía el borde) infinita [...] y me bastaba ver esa rueda para entenderlo todo, sin fin.” Y en plena visión extática Tzinacán relata: “Vi infinitos procesos que formaban una sola felicidad [...] consideré que en el lenguaje de un dios toda palabra enunciaría esa infinita concatenación de los hechos”. Cuando despierta de un sueño anterior, alguien le dice “Ese sueño está dentro de otro, y así hasta lo infinito”.

Y el protagonismo que Borges otorga a la palabra ‘esperanza’ en el título elegido para el relato de Villiers se mantiene en su relato protoamericano, con tintes fatalistas que corresponden bien a la religiosidad de Tzinacán, mago de la pirámide de Qaholom: “[...] no hago otra cosa que aguardar, en la postura de mi muerte, el fin que me destinan los dioses”.

Habría un vínculo con Villiers que no se extingue, entonces, en la traslación idiomática y perdura como presencia en la obra ficcional creativa. Para Borges, Villiers sería uno (de los tantos) autores “scriptibles” en el sentido barthesiano del término, un autor “cuya postura de enunciación [le] conviene”, “un libro con el que quisiera que [su] escritura dialogara” (Compagnon, 1979: 35). Y en su traducción del cuento cruel de Villiers, este deseo propiamente parece cumplirse.

Claro está que esta incidencia genética no va a ser nunca recogida por Borges. Jean-Pierre Bernès (1993: 1638-9) menciona una conversación en torno a “La escritura del Dios” en la que Borges va a enumerar los momentos de su biografía personal que, a su parecer, al relacionarse entre ellos, incidieron en la producción de este relato: una operación de la vista que lo mantuvo inmóvil en la cama varios días de un verano extremadamente caluroso; su visita de niño al zoológico de Palermo donde observa los signos escritos en el pelaje de un jaguar; la lectura de algunas obras místicas. El vínculo con Villiers se mantiene entonces secreto, propuesto únicamente al desciframiento del atento lector.

En 1934, el pintor uruguayo Joaquín Torres García, después de eludir el proyecto de pintura purista que es la de sus amigos vanguardistas europeos Mondrian y Van Doesburg, deja París y vuelve definitivamente al Uruguay donde fundará un Taller de Arte Constructivo. Ahí sus pinturas, estrictamente organizadas según el orden de la regla áurea, recibirán en sus geométricos casilleros signos figurativos y hasta palabras de la pre-hispanidad americana (formas escalonadas, INTI, etc.). Algo similar podemos reconocer quizá en esta línea escritora de Borges que va de la traducción de un texto francés sobre la Inquisición española a la producción de un relato propio en torno a un pensamiento mágico-religioso de la América precolombina.

Y en ánimo de conclusión, cito ahora un sintético retrato (pensemos en sus biografías sintéticas de *El Hogar*) que de Villiers traza Borges en su prólogo a la antología de 1984:

La irresponsable y generosa imaginación de los celtas fue uno de los dones que el azar o el destino le confiaron, así como la ilustre estirpe —descendía del primer gran Maestre de los Caballeros de Malta— y el sonoro desdén de la mediocridad, de la ciencia, del progreso, de su época, del dinero y de la gente seria (1984: 9).

Se subraya a menudo la empatía existente entre texto traducido y traductor. Aquí podríamos muy bien leer este retrato de Villiers desde una empatía entre retratado y retratista, en el que para pasar del primero (el retratado Villiers) al segundo (el retratista Borges) sólo habría que cambiar “las circunstancias y uno o dos nombres propios”. Un mismo amor en ambos por “la generosa imaginación de los celtas”; un mismo interés por “la ilustre estirpe”, bretona, inglesa, criolla; un común desdén por los rasgos de la época y el medio y en especial —dada la destacada ubicación final del término— por la gente seria.

BIBLIOGRAFÍA

- BERNÈS, Jean-Pierre (ed.), 1993, *Jorge Luis Borges, Œuvres Complètes I*, París, Gallimard, Col. Bibliothèque de la Pléiade.
- BESSIÈRE, Jean, 1993, *Enigmaticité de la littérature*, París, Presses Universitaires de France.
- BIOY CASARES, Adolfo, 2007, *Borges*, Daniel Martino (ed.), Buenos Aires, Destino.
- BORGES, Jorge Luis, 1977, “A Francia”, *Historia de la noche*, Buenos Aires, Emecé, p. 194.
- , 1984, “Prólogo” a Villiers de l’Isle-Adam. *El convidado de las últimas fiestas*, Madrid, Siruela.
- COMPAGNON, Antoine, 1979, *La seconde main ou le travail de la citation*, París, Seuil.
- GENETTE, Gérard, 1987, *Seuils*, París, Seuil.
- KRISTAL, Efraín, 2002, *Invisible Work: Borges and Translation*, Nashville, Vanderbilt University Press.
- SUBIRATS, Eduardo, 2003, *Memoria y exilio*, Madrid, Losada.
- VILLIERS DE L’ISLE ADAM, Auguste, 1979, “La torture par l’espérance”, en *Le convive des dernières fêtes*, París, Retz-Franco Maria Ricci, Col. La Bibliothèque de Babel.
- , 1940, “La esperanza”, en Bioy Casares, Adolfo, Borges, Jorge Luis y Ocampo, Silvina (comp.), *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sur, Col. Laberinto.
- WALTER, Daniel, 2005, “Fantastique, anticipation et humour noir”, *Revue Europe*, 916-917, pp. 174-183.
- WILLSON, Patricia, 2004, *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Jorge Luis Borges traductor de Henri Michaux

MARTHA VANBIESEM DE BURBRIDGE

Universidad Católica Argentina

El crítico Eberhard Geisler, en 1993, compara a Henri Michaux con Jorge Luis Borges. Este acercamiento insospechado despertó mi interés; al consultar la edición de La Pléiade supe que *Un bárbaro en Asia* de Michaux, aparecido en enero de 1933, había sido traducido en 1941 por Borges.

La búsqueda de esa traducción publicada por Sur me deparó sorpresas. No la hallé ni en los librerías conocidos ni en la Biblioteca del Congreso. Estaba en la Biblioteca Nacional,¹ y pude fotocopiarla a fin de cotejar los textos. Dato curioso, cuando emprendí esta búsqueda en 2000, las únicas obras que la consignaban eran *Borges una biografía literaria* (Rodríguez Monegal, 1987), *Borges una enciclopedia* (Balderson, 1999), y el cuadernillo *Borges cosmopolita* (Burbridge, 1987).

Borges y Michaux tienen extrañas coincidencias, la primera, cronológica: Borges nació el 24 de agosto de 1899, Michaux el 24 de mayo del mismo año. El poeta argentino murió el 14 de junio de 1986, el francés el 17 de octubre de 1984, casi dos años antes.

Henri Eugène Marie Ghislain Michaux, belga, nació en Namur, capital de Valonia, región de habla francesa. Desde niño sufrió una afección cardíaca. Cuando los padres se mudaron a Bruselas, pusieron a Henri en un pensionado cerca de Malines, en Flandes, cuya lengua es el flamenco; esto lo tornó solitario y encerrado en sí mismo. Cursa las humanidades entre 1911 y 1917, y descubre su poder de imaginación cuando una redacción suya asombra al profesor y a los condiscípulos. La Universidad, cerrada por la Primera Guerra, sólo reabre en 1919. Elige medicina, pero no termina el primer año.

En 1920, tras una crisis religiosa, se embarca en Boulogne-sur-Mer en una goleta de cinco palos. El segundo embarque, como fogonero, es en el “Victorieux”; deja Rotterdam y toca puertos de América del Norte, para luego proseguir al sur,

¹ La ficha bibliográfica no mencionaba al traductor y al buscar en el fichero “Borges, Traducciones”, tampoco se hacía mención de ella.

a Río de Janeiro y a Buenos Aires. Durante el regreso, en Río, la marinería protesta por la comida y se declara enferma; Michaux se solidariza, y todos bajan a tierra: esto lo salva del naufragio que acaece veinte días más tarde al sur de Nueva York.

Su afección congénita lo exime del servicio militar, y él se ve como un fracasado:

A partir de los veintidós años, un sentimiento de fracaso me había invadido totalmente. Mi familia me consideraba un fracasado y me lo repetía. Me habían visto volver como marinero, desocupado. Había fallado en los exámenes para la enseñanza superior. Me habían rechazado en las Colonias, echado de la escuela de oficiales de la reserva. Una taquicardia además de un soplo bastante pronunciado y que se diagnosticaba como insuficiencia cardíaca me prohibía todo esfuerzo, toda aventura. Siempre terminaba “no haciendo nada” para terror de los padres, de los “responsables” sobre quienes va a caer el peso (Michaux, 1998: I, LXXVII; todas las traducciones del francés son de la autora).

En ese estado de ánimo, lee *Les chants de Maldoror* de Lautréamont. El libro le produce un sobresalto y libera en él la necesidad, hace tiempo olvidada, de escribir. Esto, según cuenta el mismo Michaux, sucede el 9 de marzo de 1922. Publica artículos, y en 1924 parte a París; se hace amigo de Jean Paulhan y de Jules Supervielle. Tres años más tarde parte a Ecuador. Al morir sus padres en 1930, adquiere una independencia económica que le permite recorrer Turquía, Italia, África del Norte; son “viajes de expatriación” con los que expulsará de su interior la patria y toda atadura (Laude 1966).

A fines de septiembre de 1931, de modo misterioso, sin aviso previo, Michaux se embarca para Asia. Ya en carta a Paulhan, desde Ecuador, había manifestado interés por el Oriente: “Los que he querido conocer desde siempre son los indios y aquí estoy en América. ¿No conoce a un príncipe indio que necesite... en fin, que me quisiera?” (15 de mayo de 1928).

El 28 de diciembre, Supervielle le escribe a Paulhan que ha recibido noticias del viajero, le pregunta si conoce a alguien en Shanghai, pues Michaux desea una recomendación; termina Supervielle: “Il est content de son journal de voyage”. Este es el primer indicio de lo que se convertirá más tarde en *Un barbare en Asie*.

La estada dura ocho meses, con un recorrido que calcan los capítulos de la obra: India, Ceilán, China, Japón y Malasia. El 3 de febrero Michaux anuncia a Paulhan un envío desde Chandernagor de unas cien páginas del diario sobre la India, y acota: “C’est du bon Michaux. C’est garanti”.

El libro aparece en enero de 1933. Es el itinerario espiritual y personal del poeta, lo interior y lo exterior. Obtiene un éxito de crítica inmediato. En la India, el joven viajero descubre que el pueblo centra su búsqueda en lo esencial, mientras

el hombre occidental carece de centro, es pura acción. El libro no encierra descripciones de paisajes, son anotaciones precisas, concretas, y no limitadas al sentido de la vista. Él mismo redactó el “Vient de paraître”,² la nota del “Acaba de aparecer”.

El 27 de julio de 1936, escritor ya consagrado, Michaux se embarca con Supervielle en el “Florida”, barco a vapor de la Compagnie des Chargeurs Réunis, rumbo al Uruguay y a la Argentina, para participar del XIV Congreso Internacional del Pen Club. Michaux es invitado de honor de la delegación belga. En el mismo viaje, entre otros, llegan Ungaretti y Marinetti; Duhamel, Romain, Crémieux y Maritain. Michaux se hace amigo de este último y le escribe a Paulhan, admirado, “une rencontre, une vraie”. Al llegar al Brasil, asiste con Ungaretti a una “macumba”. En Montevideo, él y Jules se quedan unos días en la estancia “La Águeda”, donde el uruguayo pasó su infancia.

El Congreso que los convoca se desarrolla del 5 al 15 de septiembre bajo los auspicios de *Sur* y de Victoria Ocampo, ungida vicepresidente. Michaux se aloja en Villa Ocampo. El 14 pronuncia su conferencia oficial en una sesión consagrada al futuro de la poesía. El 29 vuelve a disertar, esta vez para los escritores de *Sur*, sobre “Recherches dans la poésie contemporaine”. Se encuentra entonces con Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges, quien lo recuerda de este modo:

Lo recuerdo como un hombre sereno y sonriente, muy lúcido, de buena y no efusiva conversación y fácilmente irónico. No profesaba ninguna de las supersticiones de aquella época. Descreía de París, de los conventículos literarios, del culto, entonces de rigor, de Pablo Picasso. Con pareja imparcialidad, descreía de la sabiduría oriental. Todo esto se confirmó en su libro *Un barbare en Asie* que yo traduje al castellano no como un deber sino como un juego (Borges 1985).

Cuántos diálogos, por las calles y los cafés de Buenos Aires, con Henri Michaux de los que conservo, como música intensa, un permanente y placentero recuerdo (Michaux, 1998: I, CVI).

²“El autor de este libro, cuando niño, iba al jardín para observar las hormigas. Las ponía sobre una mesa o bien se tiraba al suelo para quedar al mismo nivel. Ese viaje duró años durante los cuales ninguna otra cosa le interesó. Esta vez el autor fue a China y a la India y también, pero menos tiempo, a Ceilán, Corea, Java, Bali, etc. No observó las hormigas, que sin embargo abundan, sino las razas humanas. Como es natural se apartó de los europeos y trató de perderse en la multitud extranjera. En todos los teatros de Asia, se pescó piojos. Conoce, por haberlos frecuentado muchísimo, el teatro chino, el japonés, el indio, el bengalí, el malasio, el de Java, etc., vio films japoneses, chinos, bengalíes, indios. Oyó música, vio las danzas indígenas. Asistió a los rezos, se acercó a los templos, a los lugares santos, a los sacerdotes de todas las religiones. Leyó y releyó los escritos de filósofos, de los santos y de los poetas, estudió o recorrió las gramáticas de cada lengua y su escritura. En fin y sobre todo miró al “hombre en la calle”, cómo ríen, cómo caminan, cómo se hacen signos, cómo se pide y cómo se obedece, las entonaciones, la voz, las actitudes, los reflejos (todo lo que no miente). De ese modo se adentró en la piel de los otros. Pero en la piel del chino permanece fiel a sí mismo y sufre y se sobresalta. Sufre en la piel del indio, sufre por ser hombre y no hallar la Vía. Y al mismo tiempo que sufre, muestra sentido del humor, como se hace, como tantos otros han hecho.”

Retorna Michaux a Europa en enero de 1937. La Segunda Guerra estalla en septiembre de 1939. Desde el sur de Francia, donde se instala, el escritor envía colaboraciones a *Sur* y a *Lettres Françaises*, que Roger Caillois edita en Buenos Aires.³

Borges traduce *Un bárbaro en Asia* por expreso pedido de Victoria Ocampo, y Sur lo publica: libro apaisado, tapas verde claro, letras en blanco y la flecha roja que se hunde en la letra U. Es la primera traducción de la obra y se la considera la más célebre. Borges la retoma en 1985 para incluirla en su Biblioteca Personal, y allí cuenta que cuando los dos poetas se vieron en París, en 1982, él presintió que ese diálogo sería el último.

En esta segunda edición del libro de Michaux, el traductor procedió a supresiones, a correcciones, a agregados de notas a pie de página para ubicar partes del texto que son explicativas y de ese modo aligerarlo. Además de la traducción de Borges al castellano existe otra al inglés de Sylvia Beech.⁴ Michaux no autorizó ninguna más.

Jorge Luis Borges consideraba la traducción “la más humilde de todas las tareas, sí, pero una de las más lindas”, así se lo confió a María Esther Vázquez (Vázquez, 1984: 180). Siempre tuvo conciencia de las dificultades que concernían trasvasar el texto de una lengua a otra: “He sentido lo que siempre siento cuando tengo que traducir o escribir. He tenido la convicción de mi incompetencia y, al mismo tiempo, he sentido que de algún modo podría resolver esas dificultades aparentemente insolubles” (Vázquez, 1984: 79).

Si el traductor ha de ser eximio lector y gran conocedor de la lengua de origen, allí está Borges, dueño de ambas cualidades; si además, traducir a Michaux es un juego, esa unión de placer y saber dan el resultado que pasaremos a analizar.

Tomaremos algunos ejemplos significativos del texto de 1941 y, cuando resulte de interés, se incluirá la variante de 1985; para el análisis seguiré la *Stylistique comparée du français et de l'anglais* de Vinay y Darbelnet (1976), que contempla dos campos de traducción, el de la traducción directa y el de la oblicua. La traducción directa incluye tres tipos: el préstamo, el calco y la traducción literal. La traducción oblicua comprende cuatro casos: la transposición, la modulación, la equivalencia y la adaptación. En esta serie, el léxico, la expresión, el mensaje se van alejando cada vez más del texto original al no hallar correspondencia entre la lengua fuente y la lengua meta.

Vayamos al texto. Primero abordamos la traducción directa.

Préstamo. Uno bastante original.

³1941: André Gide publica “Découvrons Henri Michaux” y manifiesta su entusiasmo por el poeta. 1943: Jules Supervielle diserta sobre el poeta francés en la Universidad de Montevideo.

⁴Michaux, Henri, 1949, *A Barbarian in Asia*, New York, Ed New Directions. Traducción de S.Beech sobre la edición de 1945.

Michaux: L'Hindou mendie, froidement, avec conviction, avec *culot* (p. 338).
Borges, 1941: El hindú mendiga fríamente, con convicción, con *toupet* (p. 92).
Borges, 1985: El hindú mendiga fríamente, con convicción, con *caradura* (p. 102/3).

La palabra *culot* pertenece a la lengua popular; Borges toma en préstamo, al francés, *toupet*, que corresponde a otro nivel de lengua y era de uso corriente en esa época (tener tupé). Pero en 1985, los usos han cambiado y de allí la elección de *caradura*.

Una serie de *calcos*. Michaux los toma del hindi y Borges los reproduce en este mensaje:

Michaux: Non je ne suis pas un rajah, ni un nabab, ni un zémindar... (p. 319).
Borges: No, no soy un rajah, ni un nabab ni un zemindar (p. 64).

Los tres sustantivos se refieren a altas dignidades en la India, en ese orden, el rey, el gobernador, el jefe recaudador.

La *traducción literal* es frecuente; citaremos sólo un caso de mensaje:

Michaux: L'Arabe est noble, net, coléreux (p. 305).
Borges: El árabe es noble, neto, colérico (p. 42).

Abordamos ahora la traducción oblicua. Primero la *transposición*, es decir, el reemplazo de una parte del discurso por otra. Para el léxico proponemos este ejemplo:

Michaux: tant la sagesse est la destinée de l'Hindou (p. 324).
Borges: de tal modo la sabiduría es el destino del hindú (p. 73).

Tant es un adverbio y *de tal modo* una locución adverbial.

Para el mensaje, el que sigue:

Michaux: l'air *qui n'est* à personne (p. 313).
Borges: el aire *sin* dueño (p. 55).

Qui n'est, *qui*, pronombre relativo, introduce la oración relativa negativa; *sin* es una preposición negativa.

Una traducción con cambio de enfoque es una *modulación*. Para la expresión:

Michaux: Faussement grave et déchirante (p. 391).

Borges: Sin llegar nunca a ser grave, es desgarradora (p. 170).

Borges ha suavizado el concepto de *falsedad* con *sin llegar nunca a ser*.

En el mensaje siguiente Michaux ordena, asevera e interroga, Borges sólo interroga:

Michaux: Adorez-le. Il le faut, n'est-ce pas l'évidence? (p. 313).

Borges: ¿Acaso no es evidente que hay que adorarlo? (p. 56).

Cada vez más alejado del texto fuente, la *equivalencia* traduce una misma situación con medios diferentes, por ejemplo en el léxico:

Michaux: Il est bien difficile de juger [...] un chant par les vers (p. 327).

Borges: Es difícil juzgar [...] una canción por la letra (p. 77).

Es más usual, en nuestra lengua, hablar de la letra de una canción que de los versos.

En esta expresión se ve claramente la búsqueda del equivalente:

Michaux: un grand acteur chinois se creusa la tête (p. 377).

Borges: un gran actor chino se rompió la cabeza (p. 149).

Lo mismo en el mensaje que sigue:

Michaux: Ça va aller maintenant tout seul (p. 376).

Borges: Ahora todo andará sobre rieles (p. 146).

Último escalón, la *adaptación*; allí el traductor debe buscar en la lengua meta una palabra, una expresión o un mensaje que pueda reflejar de algún modo lo que la lengua fuente propone. Para la expresión hay un ejemplo:

Michaux: Monsieur l'éléphant veut faire l'amour (p. 305).

Borges: El señor elefante quiere echar una cana al aire (p. 44).

Al hacer esta adaptación, ¿qué movió a Borges? ¿El pudor? ¿No adjudicar lo humano a lo animal? Pues era posible la traducción literal.

Veremos ahora algunos errores que se han deslizado en la traducción.

Michaux: le buffle d'eau est lent (p. 286).

Borges: el búfalo es lento (p. 12).

Existen dos especies de búfalo, el de América y África y el de Asia, que es el búfalo de agua. Este nada en los ríos, se alimenta de algas y es el animal de tiro para los arrozales.

Una palabra más precisa pone Borges en la edición de 1985 en este ejemplo:

Michaux: le coq avec ses ergots (p. 303).

Borges, 1941: el gallo con sus *púas* (p. 34).

Borges, 1985 – ...el gallo con sus *espolones* (p. 49).

Otro caso:

Michaux: (Un "cuisinier" était tout de même parvenu à se faire engager, *stylé* comme pour servir un Roi) (p. 319).

Borges: (Un cocinero, sin embargo, se me agregó "*diplomado*", como si fuera cocinero del rey) (p. 65).

Aquí las comillas de cuisinier han pasado a *diplomado*, que intenta traducir *stylé*, cuyo sentido es "habitado a ejecutar ciertos gestos, a tomar ciertas actitudes según reglas fijas" y *Roi* con mayúscula se democratiza en Borges con una minúscula.

Una confusión entre la lengua oficial, el hindi, y la religión, el hinduismo:

Michaux: autour des livres écrits en *hindi* (p. 328).

Borges: alrededor de libros en *hindú* (p. 77).

En la edición de 1985 Borges corrige el error de 1941:

Michaux: Certains avancent par *foulées* régulières (p. 350).

Borges, 1941: Algunos adelantan por *buellas* regulares (p. 111).

Borges, 1985: Algunos adelantan por *zancadas* regulares (p. 120).

Un caso de *faux ami*, pues *épaule* debe traducirse por *hombro*:

Michaux: À une grosse tige de bambou qu'il porte sur l'*épaule* ces choses sont accrochées (p. 357).

Borges: Las cosas van sujetas a un grueso tallo de bambú que lleva en la *espalda* (p. 119).

En los tres grupos siguientes, Borges practica una traducción literal que hubiese requerido una modulación, pues se trata de expresiones francesas. La primera equivale a *flor de ayuda*, la segunda a *corajudos*, y la tercera a *atenuar*.

Michaux: l'Amérique lui a donné un sérieux coup de main (p. 373).

Borges: que América, su nieta, le ha *asestado un recio golpe* (p. 142).

Michaux: Les Gourkhas trapus, décidés, n'*ayant pas froid aux yeux* (p. 338).

Borges: Los gourkhas retacones, mongoles que *no tienen frío en los ojos* (p. 91).

Michaux: (de même ils *goment et effacent* l'anglais en souriant) (p. 350).

Borges: (lo mismo que sonriendo *engoman y borran* el inglés) (p. 112).

Un último ejemplo que bien podría ser una errata, pues reaparece varias veces:

Michaux: Encore maintenant un Gourkha descendant des Mongols, habitant le *nord-est* du Bengale (p. 305).

Borges: Hoy todavía un gurja (descendiente de los mongoles, que habita el *noroeste* de Bengala) (p. 43).

Resulta interesante hacer notar que para la palabra *Gourkha*, Borges hace un préstamo cuando pone *gourkhas* en el ejemplo previo, y luego utiliza un calco al escribir *gurjas* como aparece en el último ejemplo.

Aquí termina el muestreo de casos especiales en esta excelente traducción.

Eberhard Geisler sostiene que “entre Borges y Michaux existen también directos parentescos” (1995: 98). Algunas coincidencias que acercan a los dos poetas las hallamos en este libro de Michaux.

Borges retocó o suprimió partes en cada edición de sus obras, y de algunas no quiso reediciones. Michaux también. *Un barbare en Asie*, el libro más revisado y corregido, tuvo una segunda edición en 1945; la tercera, de 1967, mereció largo prólogo, notas nuevas y un texto considerablemente modificado. En 1948 el autor agrega un prefacio a “Un barbare au Japon” y hace algunas transformaciones. La edición de 1986 salió sin ese agregado que acompaña a la de 1989.

Ambos poetas tuvieron el culto del coraje, el amor por el tigre, la obsesión del espejo. Michaux anota: “Car le *cran*, tout de même c’est quelque chose” (p. 373); confiesa: “J’ai toujours eu un faible pour le *tigre*” (p. 386), y reconoce que “tout est dur en moi et aride, mais son sourire si frais me paraissait cependant le *miroir* de moi-même. [...] N’était-elle pas là ma destinée?” (p. 396). Se considera ácido y duro, pero la fresca sonrisa de una joven le parece el espejo de sí mismo y quizá su destino estaba allí. Michaux era joven entonces, y retornó a Europa: su destino y su obra pertenecían a Occidente.

En el libro-homenaje que *L’Herne* dedicó a Henri Michaux, Borges expresó este deseo: “Espero no haber traicionado —en el sentido del retruécano italiano— esta obra que no es una apología ni un ataque, participa de los dos a la vez y tiene muchas cosas más”. Jorge Luis Borges traductor no traicionó a Henri Michaux, colaboró en hacerlo conocer, pues, según José Saramago, “los traductores son los artifices de la literatura mundial”.

BIBLIOGRAFÍA

- BALDERSTON, Daniel *et alii*, 1999, *Borges, una enciclopedia*, Buenos Aires, Norma.
- BORGES, Jorge Luis, 1993, *Œuvres Complètes I*, París, Gallimard, Col. Bibliothèque de la Pléiade.
- , 1985, “Prólogo” a *Un bárbaro en Asia*, Buenos Aires, Hyspamérica.
- BURBRIDGE, Martha Vanbiesem de *et alii*, 1987, *Borges cosmopolita*, Buenos Aires, Centro de Estudios de Literatura Comparada “María Teresa Maiorana”, Universidad Católica Argentina.
- GEISLER, Eberhard, 1993, *Henri Michaux. Studien zum Literarischen Werk*, Stuttgart, Metzler.
- , 1995, “El otro de Borges, Michaux”, en Karl Alfred Blüher y Alfonso de Toro (eds.), *Jorge Luis Borges*, Frankfurt am Main, TCCL Vervuert, pp. 103-127.
- LAUDE, Jean, 1966, “Voyages”, *Cahier de L’Herne-Henri Michaux*, París, L’Herne.
- MICHAUX, Henri, 1941, *Un bárbaro en Asia*, Trad. Jorge Luis Borges, Buenos Aires.
- , 1998, *Œuvres Complètes*, 3 vols, París, Gallimard, Col. Bibliothèque de la Pléiade.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, 1987, *Borges una biografía literaria*, Buenos Aires, FCE.
- VÁZQUEZ, María Esther, 1984, *Borges, sus días y su tiempo*, Buenos Aires, Javier Vergara.
- VINAY, Jean Paul, y DARBELNET, Jean, 1976, *Stylistique comparée du français et de l’anglais*, París, Didier.

Espacios

Borges y l'espace lefebvrien

WILLIAM RICHARDSON

National University of Ireland Galway

Hasta en los relatos más fantásticos de Borges, las ubicaciones espaciales no son simplemente lugares abstractos ni son lugares deshumanizados. En Borges, siempre hay al menos *algún* reconocimiento del hecho de que hay una relación entre la ubicación espacial y otras dimensiones de la experiencia humana. Muchas veces, los cuentos nos recuerdan que nuestra experiencia de la espacialidad tiene tanto dimensiones objetivas como dimensiones subjetivas. A menudo, ofrecen un comentario sobre el hecho de que el espacio y los lugares son, por una parte, entidades abstractas y matemáticas, y, por otra, experiencias vividas; también se refieren a la relación entre el espacio y el tiempo. Pero además, comentan implícitamente sobre la noción de la 'producción del espacio', tal y como la expuso el filósofo francés Henri Lefebvre. Quisiera abordar aquí la manera en que esto se consigue.

Si tomamos como ejemplo el cuento "Las ruinas circulares" (OC I: 451-455), vemos que, en cierta manera, el lugar donde ocurren los hechos se presenta como un 'sin lugar' o 'no lugar', un lugar que no se puede identificar y que es evocado como un lugar mítico, primitivo. Es un lugar apropiado para el tema de la creación, y para la tarea específica del mago del cuento, la tarea de soñar un hombre. Esta 'falta de identidad' en el caso del lugar corresponde a la falta de identidad por parte del protagonista del relato. Al principio del cuento, el autor nos dice que el mago es un "hombre gris", y lo vemos salir del río y arrastrarse por el fango, en términos que sugieren la imagen de un ser primitivo que sale del lodo primordial: "Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche, nadie vio la canoa de bambú sumiéndose en el fango sagrado". Estas referencias al sitio donde tienen lugar los hechos lo hacen parecer como un lugar fuera de los normales, es decir que no se parece a los lugares que nos son familiares en la cultura occidental. Este elemento 'exótico' se transmite mediante una serie de recursos verbales, tales como referencias a la jungla que rodea el lugar donde el mago lleva a cabo su tarea, el hecho de referirse al lodo como sagrado, o referencias a una antigua lengua oriental, el Zend, que anterior-

mente se hablaba en el Oriente Medio.¹ Desde luego, se trata de una construcción ‘orientalista’ de un lugar exótico, es decir, se sugiere que este es un lugar donde pueden pasar cosas raras y acontecimientos fantásticos.

Sin embargo, el recinto en el que tienen lugar los hechos muestra cierta dualidad en cuanto a los significados relacionados con él. Por una parte, es como si existiera fuera de los parámetros espaciales y temporales normales, y así sugiere un lugar adámico, primordial –un lugar donde se puede crear vida nueva–. Por otra parte, las referencias a la figura de piedra colocada en el centro del recinto, y a su historia, sugieren un lugar específico, con sus significados sociales e históricos propios. Esa figura es en sí doble, puesto que nos cuenta el narrador que representa o bien un tigre o bien un caballo. Está colocada en el centro de lo que el narrador llama unas “ruinas”; es decir una construcción que tiene un pasado y, por consiguiente, toda una serie de significados históricos y religiosos. Estos significados parecen implicar que este es un *lieu de représentation*, en los términos utilizados por Lefebvre, un lugar que cumple, o ha cumplido, ciertas funciones simbólicas. El cuento comunica esta dualidad, y en él hay una tensión entre la idea de un no-lugar y un lugar concreto. *Es* y, al mismo tiempo, *no es*, un lugar ubicado en el tiempo y el espacio.

También en este cuento, se sugiere que hay un vínculo entre el lugar específico en el que ocurren los hechos y el contexto espacial más amplio. En parte, esto se lleva a cabo mediante referencias al origen del mago en el sur, en “una de las infinitas aldeas que están aguas arriba, en el flanco violento de la montaña”. Pero otra manera de comunicar esta idea es mediante la descripción de la llegada del mago a este lugar. Lo seguimos desde el río mientras se arrastra por el lodo, pasando por vegetación que le corta la piel, hasta el recinto donde las ruinas están colocadas. Se refuerza el sentido del vínculo con un espacio más amplio mediante la descripción que nos da el narrador de la relación entre el mago y la población local, que lo apoya, trayéndole comida mientras duerme. Se refiere a estas personas simplemente como a “los hombres de la región” o como “leñadores”, y la impresión que tenemos es que ellos casi “se disuelven” en la jungla una vez que le han ofrecido al mago el “pábulo suficiente para su cuerpo” que le traen.

Así, hacia el principio del cuento se establecen estos vínculos con el mundo que está afuera del recinto. Más tarde estos lazos se extienden en dos direcciones más o menos hasta el infinito. Por una parte, nos adentramos en el mundo interno del mago; nos movemos por el mundo de su sueño mientras él se dedica a la tarea de soñar un hombre. Por otra parte, el producto de ese mundo onírico, la criatura

¹De hecho, el nombre correcto de la lengua es avestán. Es un idioma iraní que probablemente dejó de hablarse hacia el año 400 a.c. (“Avestan language”, *Encyclopædia Britannica*, 2009. *Encyclopædia Britannica Online*. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/45669/Avestan-language>). También es conocido, erróneamente, por el nombre de Zend.

que él crea, sigue un trayecto que va desde el propio mago —es decir, su cerebro con su facultad imaginativa, donde nace— a otras ruinas, un recinto parecido en el norte, y, por último, al infinito, puesto que acaba descubriendo que es indestructible.²

Sin ir más allá, podemos ver cierto paralelismo entre el concepto del espacio que queda implícito en “Las ruinas circulares” y algunos de los conceptos espaciales que propone Lefebvre. En su libro titulado *La production de l'espace*, de 1974, Lefebvre presenta una “tríada conceptual” que es de interés aquí, puesto que resalta algunas de las claves de la experiencia humana del espacio. Las tres nociones espaciales que menciona son las siguientes: primero, lo que llama la práctica espacial, o *espace perçu*; segundo, las representaciones del espacio, o *espace conçu*; y, por último, los espacios representacionales o el espacio vivido, *espace vécu*.

El primero de estos conceptos, la práctica espacial, es lo que Soja (1996: 66) llama “espacio empírico, materializado, socialmente producido”, es decir el espacio tal como es percibido y utilizado para la descripción y la medida.³ En “Las ruinas circulares”, podemos pensar en el tipo de descripción de lugar al que nos hemos referido y en la descripción de la situación del mago en relación con la población local. Esto nos indica algo sobre la dimensión práctica de la supervivencia, presenta en términos básicos la organización social mínima que existe en este contexto —la del mago y los “hombres de la región”— y nos proporciona alguna información fundamental sobre las relaciones espaciales que resultan. Claro está que de lo que se trata en este caso es de un cuento fantástico, y que hasta este concepto espacial básico es tratado de forma especial dentro del relato. Así, por ejemplo, las experiencias soñadas del mago se expresan en términos de la percepción del espacio, y estos permiten efectos distorsionantes que son típicos de la actividad onírica. Cuando el mago sueña con dar clases a un grupo enorme de estudiantes, se hace hincapié, aunque de forma bastante sutil, en los aspectos contradictorios de su percepción del tamaño del grupo. El narrador nos llama la atención sobre la aparente paradoja entre la gran distancia que separa al mago de los alumnos de las últimas filas y el hecho de que él pudiera ver sus caras de forma muy clara; pero también nos recuerda el vínculo que siempre existe entre el espacio y el tiempo: “[...] nubes de alumnos taciturnos fatigaban las gradas; las caras de los últimos pendían a muchos siglos de distancia y a una altura estelar, pero eran del todo precisas.”

² El ‘infinito’ en este sentido es, simplemente, la existencia que continúa (en el tiempo y el espacio). El narrador nos cuenta que el ‘hijo’ que el mago engendra es capaz de pasar por el fuego y, cuando el mago pasa por el fuego sin hacerse daño, se da cuenta de que es indestructible, y así concluye que su hijo lo es también. Pero en el relato no se refiere a esa existencia continuada —ni a la suya ni a la del hijo que crea— en términos de ‘inmortalidad’ (con el significado altamente temporal que conlleva); tal palabra no se usa en todo el cuento. Más bien se hace hincapié en el concepto más simple, más primitivo, de la ‘existencia continuada’, que implica tanto existencia en el tiempo como existencia en el espacio.

³ Las traducciones al castellano de las citas de la obra de Soja (1996) son mías.

La segunda noción espacial explicada por Lefebvre es la del *espace conçu*, es decir, la manera en que los humanos nos relacionamos con el espacio en términos de las fórmulas representativas del espacio, a diferencia de la *percepción* humana del espacio. Tal como lo explica Lefebvre, las representaciones del espacio están “ligadas a las relaciones de producción y al ‘orden’ impuesto por esas relaciones, y así al conocimiento, a los signos, a los códigos, y a las relaciones ‘frontales’” (2000: 43).⁴ Explica que esto se refiere al “espacio conceptualizado, al espacio de los científicos, los planificadores, los urbanistas, los peritos tecnocráticos y los ingenieros sociales, así como a cierto tipo de artista de índole científica –todos los cuales identifican lo que se vive y lo que se percibe con lo que se concibe[...] Las concepciones del espacio tienden[...] hacia un sistema de signos verbales (y por tanto, intelectualmente formulados).” (2000: 48-49). Esta rúbrica es aplicable a gran parte de la obra borgeana, puesto que a menudo el autor nos recuerda las diversas maneras en que los humanos reflexionamos sobre el espacio. En “Las ruinas circulares”, podemos apreciar la relevancia de este aspecto del espacio cuando el narrador nos habla de los otros lugares río arriba o río abajo donde tienen lugar acontecimientos relacionados con nuestro protagonista. Esto incluye referencias a la proveniencia del propio mago, tales como las referencias a la lengua Zend o a las “infinitas aldeas” que hemos citado antes, o bien referencias al lugar adonde viaja su ‘hijo’ después de que el mago lo crea. Por ejemplo: “Le ordenó que una vez instruido en los ritos, lo enviaría al otro templo despedazado cuyas pirámides persisten aguas abajo[...]”.

Esta es la primera instancia de tales referencias, y ocurre en el sueño que tiene el mago cuando, por primera vez en el sueño, crea el corazón que va a acabar siendo su nuevo “hijo”. Dentro de ese sueño, el dios de las ruinas le anuncia al mago que su nombre en la tierra es Fuego, promete que le infundirá vida al ser que ha creado y le ordena enviarle a este al otro templo arruinado que está río abajo. Dos párrafos más adelante, vemos que el mago hace lo que le ha ordenado el dios, habiendo besado a su “hijo” y habiendo borrado de su mente todo recuerdo del acto de creación que ha llevado a cabo. La tercera y última referencia al otro templo ocurre cuando el mago se entera de que hay un hombre –tildado de “mágico”– en un templo en el Norte, que es capaz de pasar por el fuego sin quemarse. Esto constituye un momento clave en el desarrollo del cuento, un momento cuando las cosas cambian para siempre. Está relacionado directamente con el momento de la apoteosis, cuando el ‘espacio conceptualizado’, es decir las imágenes de los templos y de sus ubicaciones, nos descubre la naturaleza espectral del mago mismo. La conceptualización de esos lugares espaciales forma parte del marco imaginativo que nos revela la naturaleza ‘irreal’ de la existencia del mago, dado que es precisamente dentro del recinto donde el mago se da cuenta de que él también es inmune al fuego, y que es,

⁴Las traducciones al castellano de la versión francesa de Lefebvre (2000) son mías.

por tanto, un “mero simulacro” y la “proyección del sueño de otro hombre”, términos que él mismo utiliza para describir al ser que ha creado.

El tercero de los conceptos expuestos por Lefebvre es lo que él llama los ‘espacios de representación’. Este concepto va más allá que los otros dos, y de cierta manera también los abarca a los dos. Es “el espacio dominado[...] que la imaginación intenta modificar y apropiar” y “opera por encima del espacio físico, sirviéndose simbólicamente de sus objetos”. Tales espacios tienden hacia “sistemas más o menos coherentes de símbolos y signos no-verbales” (2000: 49). Soja comenta sobre este término, diciendo que es la zona de interacción del poder y del espacio: “aquí podemos encontrar no sólo las representaciones espaciales del poder sino también el poder imponente y operacional de las representaciones espaciales” (1996: 68).

Es evidente que no hay equivalencia alguna entre los proyectos políticos de un Lefebvre o de un Soja y el tipo de preocupaciones que tiene Borges cuando compone sus *ficciones*. Sin embargo, las metas transformacionales que Lefebvre asocia con los espacios de representación sí tienen algo que ver con un cuento como “Las ruinas circulares”. El marco estructural y simbólico en el cual se coloca la historia sugiere que el mago se propone emprender, de forma ritual, un acto trascendental, el acto de crear un hombre, y el lugar donde intenta hacerlo es un factor imprescindible en esa empresa. Desde el primer párrafo del cuento, el narrador nos asegura que el lugar escogido es el más apropiado para llevar a cabo la tarea: “Sabía que ese templo era el lugar que requería su invencible propósito[...]”. El templo es un espacio de representación, un lugar que ya es un sitio sagrado cuando el mago llega, aun si ya ha dejado de usarse como tal, puesto que ha sido consumido por el fuego. Hay repetidas referencias a los dioses que habitan, o que han habitado, el lugar. Todo el cuento refuerza la idea de que el mago necesita venir a este lugar para cumplir su propósito, y que sólo en el contexto de este espacio en particular va a poder acceder a los poderes que le hacen falta para llevar a cabo la tarea de creación.

Por otra parte, es verdad que la idea de su eventual fracaso, el descubrimiento que hace al final de su naturaleza ‘irreal’, también está asociado con el lugar donde el mago se dedica al acto de soñar. Llega a este descubrimiento mediante la actuación de su hijo en el templo que está río abajo, al cual se refiere el narrador ya en el primer párrafo, cuando nos dice: “[...] sabía que los árboles incesantes no habían logrado estrangular, río abajo, las ruinas de otro templo propicio, también de dioses incendiados y muertos[...]”. Es de notar el uso del adjetivo ‘propicio’, con sus connotaciones que sugieren que el lugar era el más ‘apropiado’ y el que iba a llevar al mago al éxito. De esta manera, se refuerza otra vez el lazo entre el poder —o la falta de poder— y la ubicación, en términos que sugieren el valor representacional de la noción de lugar.

El hecho de ver el templo arruinado como un ‘espacio de representación’ en los términos utilizados por Lefebvre no implica ninguna reducción en la gama de

significados relacionados con este cuento. A menudo se ha interpretado el cuento como un comentario sobre el acto de creación artística. Resaltar la dimensión espacial del cuento, sin embargo, sirve para llamar la atención sobre el concepto clave de ‘traer algo a la realidad’, sea esto la creación de un ‘gólem’ o de una obra de arte. A fin de cuentas, este relato sirve de comentario sobre cuestiones relacionadas con el fracaso y el éxito, el conocimiento y la falta de conocimiento, el poder y la debilidad. El tema espacial en que nos estamos fijando aquí contribuye a ese comentario porque refuerza la noción de la lucha entre la conciencia de un hombre y el contexto espacial en el que se sitúa.

De forma algo parecida, el tema espacial es de interés en el cuento “La muerte y la brújula” (OC I: 499-507). En él se dedica mucho tiempo al estudio de los lugares donde acontecen los crímenes (incluyendo también el pseudo-asesinato que es el tercero de ellos), y se alude a ellos de dos maneras distintas, primero en tanto espacios percibidos y luego en términos de espacios concebidos. Nos damos cuenta de que hay una tensión entre dos maneras de interpretar los hechos, y la diferencia entre las dos interpretaciones del espacio contribuye a crear esa tensión. En el caso de la habitación donde mataron a Yarmolinsky, por ejemplo, hay, por un lado, la apreciación de Lönnrot, quien se fija en la habitación tal como puede ser percibida (en los términos de Lefebvre, *espace perçu*); por otro, el énfasis de Treviranus, quien aprecia la dimensión más abstracta y matemática de la habitación (*espace conçu*), fijándose en su ubicación. Podemos notar esta tensión en las referencias a los otros lugares mencionados en el cuento. Se refiere a cada uno de estos de dos maneras, primero como un lugar en el mapa o designado según los puntos cardinales, y segundo en términos de algún aspecto característico, es decir, *percibido*.

El contraste entre *espace conçu* y *espace perçu* que queda implícito en este cuento es, desde luego, la misma ‘separación’ de la cual habla Lefebvre y que este autor describe como “[...] la distancia que separa el espacio ‘ideal’, que tiene que ver con las categorías (lógico-matemáticas) mentales, del espacio ‘real’, que es el espacio de la práctica social.” Lefebvre deplora esa ruptura, y añade que cada uno de estos dos tipos de espacio “[...] involucra, implica y presupone al otro” (2000: 21). En *La producción del espacio*, Lefebvre aboga por la creación de una “teoría unitaria” (2000: 18), es decir una única manera de pensar en el espacio, un acercamiento al tema que fuera capaz de combinar la noción de espacio ‘ideal’ y la de espacio ‘real’.

Esta búsqueda por parte de Lefebvre de una teoría unitaria que sobrepasara la dicotomía clásica entre el espacio ideal y el real, entre el ‘pensamiento conceptual’ y la ‘experiencia vivida’, le llevó a sugerir que lo que hacemos los humanos es ‘producir’ el espacio, tal como explicó en *La producción del espacio*. Este concepto está basado en la idea de que la experiencia humana del espacio es siempre *social*, y que el espacio nunca es un vacío o un mero contenedor para otras cosas. En palabras del propio Lefebvre, “[...] el espacio (social) es un producto (social)” (2000: 35). Y sigue:

“[...] cada sociedad –y por tanto cada modo de producción con todas las variedades de esa producción, todas aquellas sociedades donde se reconoce el concepto general– produce un espacio, el suyo propio” (2000: 40). En el caso de Lefebvre, hay un énfasis en la noción de los ‘modos de producción’ y en las implicaciones políticas de su teoría. Como marxista, quiso avanzar el proceso de cambio social, y entendió su obra teórica como relacionada directamente con sus actividades políticas.

Borges, en cambio, hubiera huido de la idea de relacionar su producción literaria con los proyectos destinados a transformar la sociedad –aunque, como es sabido, supo actuar con intenciones políticas en su Argentina natal de vez en cuando (véase Williamson 2004; Castany-Prado 2007, etc.). Pero la noción de que existe una relación complicada entre las personas y su contexto espacial –incluidos los componentes social y político– no le es extraña a Borges, y existe mucha evidencia en sus cuentos para apoyar esta tesis (véase Balderston 1993, por ejemplo). A veces, esa relación está expresada en términos francamente espaciales que resaltan los lazos entre las personas y los lugares o los territorios. Es el caso de esos vínculos entre las lucubraciones del detective y los puntos en el mapa que corresponden a ubicaciones espaciales en el cuento “La muerte y la brújula”. Pero también es el caso de las reflexiones que hace Dahlmann, en “El Sur” (OC I: 525-530), mientras lo seguimos en su viaje desde el espacio urbano hasta el rural, y cuando lo vemos atravesar la Calle Rivadavia y entrar en el ‘mundo más antiguo y más firme’ del sur. En “El Sur” también nos cuenta el narrador algo sobre el conflicto en Dahlmann entre lo concebido y lo vivido, expresado igualmente en términos del espacio, dado que su extenso “conocimiento nostálgico y literario de la campaña” es mucho mayor que su conocimiento directo y tangible de ella, que era “harto inferior” al primero, según el narrador.

Así, los conflictos personales que los personajes experimentan en relación con su propia identidad están relacionados explícitamente con temas espaciales. Los lugares en que se mueven estos personajes en los cuentos son espacios *sociales*, ‘socialmente producidos’, hecho que los protagonistas a menudo no llegan a apreciar plenamente. El resultado para estos suele ser una especie de ‘alienación’, como si estuvieran ‘fuera de sitio’ o como si no supieran responder de forma adecuada a los significados simbólicos de los lugares en que se encuentran. Me consta que tal marco teórico puede ser útil para apreciar los errores de Lönnrot. Y de forma parecida, se puede apreciar que la gran equivocación de Dahlmann es el error que comete cuando se ubica en un bar alejado y extraño, rodeado de gentes que sí están ‘en su sitio’ y cuya hostilidad viene del hecho de que lo ven como forastero.

Ya hemos notado que hay diferencias importantes entre la visión de Lefebvre y la de Borges, que no se deben ignorar. Sin embargo, lo que los une a los dos es, sobre todo, el intento de resolver la dicotomía entre la vida y el pensamiento, la conciencia de las limitaciones de la actividad intelectual y de cómo esa actividad puede

inducir un sentimiento de enajenación y de separación de nuestro ‘yo’ cotidiano. En el caso del escritor argentino, no hay que buscar más allá del famoso ensayo titulado “Borges y yo” para apreciar esto, pero quizá algo parecido esté en la mente de Lefebvre cuando alaba los méritos de una vida vivida plenamente. Dice, por ejemplo: “[...] la medida de una civilización no es ni el progreso tecnológico, ni la ausencia de guerra, ni la vida acomodada, ni la longevidad, sino la posibilidad de llevar una vida que esté vivida plenamente” (citado en Shields, 1999: 2; traducción propia).

Muchos han sido los comentarios que se han hecho sobre los vínculos que existen entre la obra de Borges y la de diversos filósofos franceses del siglo XX (véase, p. e., de Toro 1999). En la medida en que Borges manejaba y sorteaba conceptos relacionados con los significados textuales, la fragmentación, la repetición y la citación, esos comentarios nos aportan perspectivas valiosas sobre su obra y sobre la comprensión humana de los procesos simbólicos, y, sobre todo, los verbales. En el caso de Lefebvre, el paralelismo con la obra de Borges parece tan válido como en el de ellos. Mediante el estudio de los conceptos espaciales en Borges, y sobre todo a la luz de las teorías de Lefebvre, podemos apreciar cómo los relatos del argentino comentan de forma sutil sobre cuestiones relacionadas con la identidad, sobre la variabilidad de los significados humanos, y sobre la relación inestable y ambivalente que rige entre los humanos y los espacios que producimos.

BIBLIOGRAFÍA

- BALDERSTON, Daniel, 1993, *Out of context: historical reference and the representation of reality in Borges*, Durham, Duke University Press.
- CASTANY-PRADO, Bernat, 2007, “Escepticismo y conservadurismo progresista en la obra de Jorge Luis Borges”, *Tonos Digital*, 13. En línea: <http://www.tonosdigital.com>
- LEFEBVRE, Henri, 2000, *La production de l'espace* [1974], París, Anthropos.
- SHIELDS, Rob, 1999, *Lefebvre, love and struggle: spatial dialectics*, New York, Routledge.
- SOJA, Edward, 1996, *Thirdspace: journeys to Los Angeles and other real and imagined places*, Oxford, Wiley-Blackwell.
- TORO, Alfonso de y Fernando de TORO (eds.), 1999, *Jorge Luis Borges: pensamiento y saber en el siglo XX*, Frankfurt am Main, Vervuert.
- WILLIAMSON, Edwin, 2004, *Borges: a life*, Harmondsworth, Penguin.

*Borges y Beppo / Buenos Aires 1983:
un comentario sobre lo doméstico y Borges*

MARÍA CALVIÑO

Universidad Nacional de Córdoba
FFyH / SECYT

En mi vida siempre hubo tigres.

Jorge Luis BORGES

Quizás por venir a Buenos Aires a hablar de Borges, una se sienta implícitamente autorizada a ser personal, algo más de lo que –modas al margen– disculpa el ámbito de la academia en la ciudad propia. A fines del año pasado, en una librería de anticuario en Córdoba, tuve la posibilidad de comprar una copia de esa foto de Borges tomada en 1983 en el departamento de calle Maipú, donde posa sentado de severo traje gris junto a su gato blanco Beppo, que se despereza en el *parquet*.¹ Decidí la compra porque la impresión al verla es que la cámara disparó instantes antes de una sincera sonrisa de Borges, que por lo general apenas podía disimular la resignada incomodidad que le producían los flashes, o al hacerlo me tomé la libertad de suponer que (tal vez por la presencia de Beppo o por la de un fotógrafo de confianza) esa foto le había resultado menos invasiva que otras. Como cualquier otra lectora y docente insomne hubiese concluido en mi lugar, deduje que la adquisición me daría ocasión de ocuparme de los textos de Borges nuevamente y, por supuesto, en eso estoy ahora a propósito de este Coloquio.

Comparada con la difundida toma de Sara Facio² (que captó al dúo también durante los años ochenta en una serie más dinámica y contrastada), esta imagen enmarca formalmente al escritor en su casa con su gato, e ilumina con luz natural una pausa cotidiana quizás de rutina, muy en sintonía con los escenarios habituales

¹ La foto está reproducida en el anexo.

² La más conocida de estas fotos se puede encontrar en innumerables sitios de internet. Ver, por ejemplo, <http://www.filmica.com>.

de la imaginación borgeana, desplegada con frecuencia en la indagación misma de la relación entre lo cotidiano de la vida y el propósito oculto de alguno de los símbolos que la pueblan. En este sentido, se sabe que Beppo y Odín compartieron los últimos años de vida de Borges en nuestro país, y que el primero debe su nombre a uno de los gatos de otro poeta, el inglés George Gordon, Lord Byron, quien además de dueño de un gato blanco llamado así—en medio de su excéntrica comunidad ya legendaria de mascotas, no todas domésticas— es el autor del poema homónimo (*Beppo: Una historia veneciana*) escrito en *ottava rima*³ y publicado en 1818.

La designación del gato porteño tensa la parodia de Byron en ese registro sutil tan característico del poeta argentino, a través del cual elige la compañía de un imprevisto antihéroe italiano burlado por su dama. No obstante los acentos italiano y moderno para el caso de Beppo o nórdico y legendario para el de Odín, si son versiones de aquel tigre que cautivó al Borges lector de la *Enciclopedia Britannica*, ambos felinos remiten al ámbito de la cultura sistematizada en lengua inglesa.

El texto incluido en la circular inicial de este Coloquio refiere la tópica opción de Borges por la cultura anglosajona, aspecto que, tanto como sus relaciones familiares y estéticas (o éticas, como él preferiría decir) con la literatura inglesa, es bien conocido y objeto además de considerable bibliografía por parte de los especialistas. Desde la tesis de Ana María Barrenechea en 1957 hasta la biografía de Edwin Williamson en 2005 o la obra de Martín Hadis (que incluye un completo website desde 2006) la crítica detecta y contextualiza eficazmente los diferentes ejemplos de esa filiación como un dato revelador de la producción de Borges, aunque por supuesto no siempre por declarada se trata de una apropiación explícita.

Nuestro interés se limita aquí a señalar la conexión del mundo imaginario de la literatura de lengua inglesa (tan singularmente mapeado por Borges a partir de la libertad de sus lecturas) con un símbolo central de su universo poético propio, y procedente de la etapa precursora del romanticismo inglés. Esa misma conexión habilita una lectura dinámica del ámbito de lo doméstico en Borges, dado que resume la diferencia principal entre los gatos y los tigres (gatos indómitos, homologados también con las figuras mitológicas del dragón y la serpiente). De esta manera, la foto podría percibirse como un registro casual de datos literarios remotos que la obra del poeta integra y vuelve hospitalarios.

³ La adaptación que Byron hizo de esta forma métrica italiana al inglés (básicamente la abrevió quitándole una sílaba) señala el reingreso de la misma en la literatura inglesa, que casi no la frecuentaba desde el Renacimiento. Con respecto a la funcionalidad de esta elección para el poema de referencia “he found the perfect vehicle for the traveler with nothing to declare” (Eisler, 1999: 584). *Beppo* es una sátira de los modos de la vida amorosa italiana —y por extensión de la inglesa— compuesto a partir de una anécdota referida al autor por el Signor Segati (casado con Marianna, que era amante de Byron). El nombre es un apócope de Giuseppe y el protagonista representa a un “nameless broken Dandy” (Eisler, 1999: 584), pero también es una especie de moderno Cadacual, un comerciante errante cuyas frecuentes ausencias dejan ociosa e insatisfecha a su mujer, dispuesta por supuesto a compartir su tiempo y sus encantos si la ocasión propicia se le presenta.

Al prologar la *Breve Antología Anglosajona* publicada en 1978, Borges asimila esa poesía con una “cámara secreta” encerrada en la literatura inglesa, y descubierta hacia fines del siglo XVIII. Escribe:

Hará unos doscientos años se descubrió que esa literatura encerraba una suerte de cámara secreta, a manera del oro subterráneo que guarda la serpiente del mito. Ese oro antiguo es la poesía de los anglosajones. [...] Pese a las ulteriores incursiones de los daneses, que fundaron reinos en Inglaterra y en Irlanda, y a la invasión Normanda que impuso el uso del francés en la corte, la lengua anglosajona se habló en Inglaterra hasta fines del siglo XII. Cuatro códices manuscritos de esa poesía, que sin duda fue vasta, han llegado a nosotros. Previsiblemente abunda la épica, pero también hay elegías. Estas últimas constituyen la contribución más personal de Inglaterra a las letras germánicas medievales (1979a: 787).

La cita marca el nexo entre el carácter oculto –incluso históricamente– de la literatura anglosajona y el género lírico-elegíaco, que singulariza ya en la modernidad la producción literaria inglesa. La persistencia del componente anglosajón aparece subrayada por el supuesto de la “vastedad” poética.

Al usar un símil arquitectónico para estructurar esta relación, Borges deliberadamente asume que la noción de casa o edificio jerarquiza los elementos: la construcción visible es la literatura inglesa, escrita en la lengua moderna nativa de Shakespeare y el obispo Berkeley, de Chesterton y Stevenson, pero por debajo resuena la presencia de esa especie de “cámara secreta”, con sus connotaciones de suspenso y oscura leyenda, asociada también con la idea de algo privado y personal, como en la nota que califica la contribución literaria en sí.

En el ámbito doméstico concurren, así representadas, una lengua y una cultura en proceso de ser descubiertas: fragmentos anónimos de una aventura olvidada que han de ser recobrados, leídos, comentados, interpretados, traducidos, finalmente ubicados. El edificio con su cámara secreta (o la casa y el sótano, en su versión gótica o victoriana precursora de la escena nuclear de “El Aleph” donde, se sugiere, Carlos Argentino Daneri encerrado en una cáscara de nuez se habría sentido como Hamlet “rey del espacio infinito”)⁴ será entonces el punto de partida del autor que “volverá a casa” al releer o escribir, aun desde la distancia relativa del trajín turístico. Así, en *Atlas*, el libro con fotografías de María Kodama que Borges publicó en 1984, se incluye el fragmento “Mi último tigre”, donde dice:

Tan entretejida está la lectura con los otros hábitos de mis días que verdaderamente no sé si mi primer tigre fue el tigre de un grabado o aquel, ya muerto,

⁴ “O God, I could be bounded in a nutshell and count myself a King of infinite space”. Ver acápite de *Hamlet* II, 2 en “El Aleph” (Borges, 1957: 151).

cuyo terco ir y venir por la jaula yo seguía como hechizado del otro lado de los barrotes de hierro. A mi padre le gustaban las enciclopedias; yo las juzgaba, estoy seguro, por las imágenes de tigres que me ofrecían. Recuerdo ahora los de Montaner y Simón (un blanco tigre siberiano y un tigre de Bengala) y otro, cuidadosamente dibujado a pluma y saltando, en el que había algo de río. *A esos tigres visuales se agregaron los tigres hechos de palabras*: la famosa hoguera de Blake (*Tyger, tyger, burning bright*) y la definición de Chesterton: *Es un emblema de terrible elegancia* (Borges, 1989: 426).

La etimología del término “entretejida” (por la activa vecindad de “trama” y sus derivaciones) conduce directamente a percibir en el fragmento anterior la dimensión literaria del hábito cotidiano y, recíprocamente, la cualidad habitual de la lectura en su sentido más *doméstico*: el de quien leyendo frecuenta un espacio que le resulta familiar (la infancia colmada de palabras), pero también la escisión invisible que determina una duplicación múltiple de la imagen del tigre entre los del Asia (siberianos y bengalés) y los tigres europeos de palabras en inglés. A estos tigres de palabras de Blake y Chesterton podrían sumarse los de Kipling y Conrad, entre otros,⁵ aunque su economía del lenguaje es tan eficiente que le basta con ir a las islas del Tigre para obtener “imágenes, quizá erróneas, para las escenas malayas o africanas de los libros de Conrad” (Borges, 1989: 435).

En un artículo reciente dedicado al poema “El Oriente” de *La rosa profunda* (1975), Robin Fiddian se detiene en la enumeración final del texto destacando la sinestesia vinculada al tigre, donde (aún en medio de referencias convencionales) se lo asocia con percepciones táctiles y olfativas codificadas por atribuciones propias de la religiosidad oriental:

El fino olor del té, el olor del sándalo
 Las mezquitas de Córdoba y del Aksa
 Y el tigre, delicado como el nardo.
 Tal es mi Oriente. Es el jardín que tengo
 Para que tu memoria no me ahogue (1977: 457).⁶

Para el crítico el tigre cierra aquí un catálogo de asociaciones personales emblemáticas del Este, procedentes de fuentes primarias como el mito, la religión o la literatura

⁵ En Borges, 1989: 426, dicha duplicación se designa como “los tigres de la vista y los del verbo”.

⁶ Fiddian encuentra en su lectura del poema diferencias importantes con respecto a la apropiación que Borges, como autor hispanoamericano, hace de la noción de “orientalismo” formulada por Edward Said (noción cuyo conocimiento por parte de Borges no está probado). Argumenta con referencias críticas pertinentes la naturaleza propiamente textual y mental, deliberadamente imaginativa, del Oriente en la literatura borgeana. Son de interés particular para nuestro tema su tratamiento especial de la poesía y la idea de que los escritores ingleses —entre ellos principalmente Rudyard Kipling— actuaron como mediadores de la imagen de Oriente explícitamente al margen de su posición política.

y cargadas de referencias culturales, esgrimidas en cierto modo como la contención de una cortina de humo ante la vulnerabilidad emocional. La estrategia de esta defensa configura un espacio edénico, organizado en la permanencia y la estabilidad.

Una versión más detallada del ámbito doméstico se presenta en el siguiente párrafo del discurso que Borges dio ante la SADE en 1945, cuando recibió el Gran Premio de Honor por *Ficciones*:

[...] durante muchos años, yo creí haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de un largo muro, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses... Han transcurrido más de treinta años, ha sido demolida la casa en que me fueron reveladas esas ficciones, he recorrido las ciudades de Europa, he olvidado miles de páginas, miles de insustituibles caras humanas, pero suelo pensar que, esencialmente, nunca he salido de esa biblioteca y de ese jardín. ¿Qué he hecho después, qué haré, sino *tejer y destejer imaginaciones derivadas de aquéllas*? (Barrenechea, 1957: 13; las itálicas son nuestras).

Con la interrogación final por el pasado y el futuro Borges sobreentiende que la respuesta no puede eludir el presente –la *labor* del tiempo presente que significa la literatura– y desde esta perspectiva, al condensar las actividades de leer, escribir y urdir una trama, la imagen integra su sentido originario, armónico con el espacio familiar de los aprendizajes iniciales. Por lo tanto, la acción de tejer o entretejer (enlazar, conectar dos o más hebras entre sí o por medio de una herramienta de metal o de madera), de modo comparable a la de escribir o reescribir, puede producir una transformación por resultado (ya se trate de una imagen tejida o bordada, una prenda o un lienzo en el primer caso, o de la lectura de signos y símbolos en el segundo).⁷

En las primeras páginas de *Albion*, al investigar el carácter de las continuidades entre la literatura anglosajona y la británica, el historiador y novelista Peter Ackroyd refiere una de las definiciones de inteligencia en anglosajón como “the ability to unravel complex significations” (2004: 23), y escribe:

The combination of austerity and brilliant subtlety is one of the profound gifts of that sensibility which subsequent English writers have learned to share. From where else do the *Paradoxes and Problems* of John Donne, and the riddles of Lewis Carroll, spring? That great elucidator of English literature, Jorge Luis Borges, was well aware of its Anglo-Saxon derivations –particularly as an intellectual game, or an intricate pattern or puzzle (2004: 23).

⁷ La RAE sancionó dicha condensación en la 22ª edición de su *Diccionario* incluyendo como tercera acepción de entretejer: “Incluir, entremeter palabras, períodos o versos en un libro o escrito”. Llamativamente, la entrada presenta como enmienda en el avance de la próxima edición la supresión de la acepción indicada. Ver www.rae.es/drae.

Un ejemplo visual de esta manifestación peculiar de esa inteligencia es el diseño de la espiral, cuyo movimiento produce el laberinto. La propiedad de su carácter de juego intelectual o enigma sobresale en esta definición intercalada en “El inmortal”, donde aparece como un espacio inhabitable (opuesto a la casa o al jardín), deconstruido en la pesadilla o el sueño:

[...] Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura, pródiga en simetrías, está subordinada a ese fin. En el palacio que imperfectamente exploré, la arquitectura carecía de fin. Abundaban el corredor sin salida, la alta ventana inalcanzable, la aparatosa puerta que daba a una celda o a un pozo, las increíbles escaleras inversas, con los peldaños y la balaustrada hacia abajo. Otras, adheridas aéreamente al costado de un muro monumental, morían sin llegar a ninguna parte, al cabo de dos o tres giros, en la tiniebla superior de las cúpulas [...] no puedo ya saber si tal o cual rasgo es una transcripción de la realidad o de las formas que desatinaron mis noches (1957: 15).

La disyunción final de la cita marca discontinuidad entre la realidad y las noches, entendidas como tiempo del sueño. Con este vacío vertiginoso producido por la confusión del laberinto contrasta el dinamismo de las imágenes del tigre cuando homologan distintas dimensiones de lo real.

Hay un poema de Borges en *El hacedor* (1960) que propone la duplicación especular del tigre, en un texto donde el lenguaje mismo funciona como espejo y, recíprocamente, los datos de la geografía y la cronología recortan los dos tigres y los agrupan de un mismo lado del espejo: si los dos son de palabras, se deduce que los dos son verdaderos.

Cunde la tarde en mi alma y reflexiono
 Que el tigre vocativo de mi verso
 Es un tigre de símbolos y sombras,
 Una serie de tropos literarios
 Y de memorias de la enciclopedia
 Y no el tigre fatal, la aciaga joya
 Que, bajo el sol o la diversa luna,
 Va cumpliendo en Sumatra o en Bengala
 Su rutina de amor, de ocio y de muerte.
 Al tigre de los símbolos he opuesto
 El verdadero, el de caliente sangre,
 El que diezma la tribu de los búfalos
 Y hoy, 3 de agosto del 59,
 Alarga en la pradera una pausada
 Sombra, pero ya el hecho de nombrarlo
 Y de conjeturar su circunstancia

Lo hace ficción del arte y no criatura
Viviente de las que andan por la tierra (1977: 132-133).

Significativamente, cuando Beppo –el tigre domesticado– se enfrenta al espejo no pasa lo mismo que con el tigre (cuya realidad admite la intensidad de un reflejo verbal) y la imagen que proyecta es de orden onírico:

El gato blanco y célibe se mira
en la lúcida luna del espejo
y no puede saber que esa blancura
y esos ojos de oro que no ha visto
nunca en la casa son su propia imagen.
¿Quién le dirá que el otro que lo observa
es apenas un sueño del espejo? (Borges, 1989: 297).

La conclusión del poeta en el soneto de *La cifra* (1981) es que ambos gatos son “simulacros que concede al tiempo un arquetipo eterno”, y al postular la desaparición de la imagen de Beppo en el cristal de espejo remite a la desaparición del mundo en los términos del pensamiento de Schopenhauer. En efecto, durante las dos décadas que separan *La cifra* de *El hacedor*, la poesía de Borges acusa especialmente la recepción del filósofo alemán (Calviño, 2000: 91).

¿Por qué el gato proyecta una imagen irreal en el espejo, o es realmente el mundo lo que desaparece con esa imagen? ¿No hay gatos de palabras, o es que Beppo no pertenece a algún genérico como sería “los gatos de poetas” o mejor “los felinos de Byron”? Una respuesta posible se vincula con el carácter mismo de lo doméstico, del gato que solo conserva una escala referencial de su enigma milenar. En palabras de Ana María Barrenechea:

Puesto a concretar el poder sobrenatural de una sentencia divina oculta en el mundo que nos rodea (cábala, gnosticismo, simple creencia mágica), [Borges] elige la imagen del tigre. A Blake le debe la sugestión esplendorosa de la metáfora “que reúne lo decorativo y lo despiadado” (1957: 55).

Ante esta intrépida invitación de la imaginación, Beppo atinaría a repantigarse, conforme con el clima acogedor de su living urbano en un quinto piso del centro de Buenos Aires. Su presencia distendía las inhibiciones de los visitantes más formales y sugería historias y bromas a los amigos. La pregunta de Borges en el poema es poderosa: “¿Quién le dirá que el otro que lo observa / es apenas un sueño del espejo?”. De manera indirecta se refiere al silencio del que escribe, a la incerteza sobre un diálogo imposible o interrumpido.

Según consigna Bioy Casares en *Borges*, Beppo murió el 17 de febrero de 1985, meses antes de la última entrada que presenta al escritor en el país, el 27 de noviembre (Bioy Casares, 2006: 1584). Los últimos tramos de la gigantesca compilación de esa amistad perdurable acusan el efecto de la despedida imprevista: se leen trancos, deshilvanados ante la proximidad de una distancia inesperada.

Al comienzo me referí a la probable sonrisa del poeta en el minuto siguiente a la foto que comentamos; la relaciono ahora –para terminar– con su gato blanco relajado en el piso y una cita de Gregory Bateson que amplifica el sentido de lo doméstico del modo más certero y comprensivo:

[...] los antiguos que atribuían personalidad a los bosques y a los lagos no carecían de sabiduría. Seguramente esa mitología les permitía a los hombres utilizarse más fácilmente a sí mismos como análogos en el intento de comprender la naturaleza (1993: 328).

BIBLIOGRAFÍA

- ACKROYD, Peter, 2007, *Albion. The Origins of English Imagination*, London, Vintage.
- BARRENECHEA, Ana María, 1957, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BATESON, Gregory, 1993, “La estructura moral y estética de la adaptación humana”, en Rodney Donaldson (ed.), *Una unidad sagrada. Pasos ulteriores hacia una ecología de la mente*. Barcelona, Gedisa, pp. 324-354.
- BIOY CASARES, Adolfo, 2006, *Borges*, edición de Daniel Martino, Buenos Aires, Destino.
- BORGES, Jorge Luis, 1957, *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé.
- , 1979a, *Obra Poética. 1923-1976*, Buenos Aires, Emecé.
- , 1979b, *Obras completas en colaboración*, Buenos Aires, Emecé.
- , 1989, *Obras completas. 1975-1985*, Buenos Aires, Emecé.
- , 1997, *Siete Noches. Conferencias*, Buenos Aires, Emecé.
- , 1998, *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Madrid, Alianza.
- CALVIÑO, María, 2000, “Aspectos de la recepción de Schopenhauer en la edición del 69 de *Fervor de Buenos Aires* de Jorge Luis Borges”, *Escribas* (Universidad Nacional de Córdoba), número presentación.
- EISLER, Benita, 2000, *Byron, Child of Passion, Fool of Fame*, London, Penguin Books.
- FIDDIAN, Robin, 2007, “‘El Oriente’ by Jorge Luis Borges: A Poetic Bouquet and Emblem of the East”, *The Romanic Review*, 98, 2-3, pp.189-203.
- HADIS, Martín, 2006, *Literatos y excéntricos. Los ancestros ingleses de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Sudamericana.
- SONTAG, Susan, 1990, *On Photography*, New York, Picador.
- WILLIAMSON, Edwin, 2005, *Borges, A Life*, London, Penguin Books.



Borges / Thays: prolégomènes à une poétique du monde

CATHERINE CHOMARAT-RUIZ

École nationale supérieure du paysage de Versailles

L’ambivalence de Jorge Luis Borges à l’égard de la France est bien connue. En 1914, il part avec ses parents pour l’Europe. De Paris, il se souvient comme d’“une ville qui ni alors ni depuis ne m’a particulièrement séduit, contrairement à ce qui se passe avec presque tous les Argentins [...], il est de fait que, pour moi, Waterloo est toujours une victoire” (1980: 281). Ce jugement paraît sans appel. Jorge Luis Borges n’en vit pas moins dans une famille où l’on parle français. Il s’étonne quand, à Madrid, il rejoint la revue *Grecia* et qu’aucun de ses contributeurs ne parle cette langue. Par ailleurs, il rappelle ses “tentatives françaises”, son *Poème pour être récité avec un accent russe* (1980: 286). Il se dit lecteur de Paul Claudel et de Léon Bloy (1980: 315) et rend hommage à ses premiers bienfaiteurs – Roger Caillois et Néstor Ibarra – qui prirent le risque de le traduire en français dans les années 50 (1980: 330). Son ambivalence est affaire de langue, de littérature, de critique littéraire et de reconnaissance.

D’autres éléments mériteraient toutefois être pris en compte. Dans la nouvelle intitulée “Le jardin aux sentiers qui bifurquent” (1941), les rues de la ville et les jardins, qui tournoient autant que les allées des jardins chinois évitent la ligne droite, se situent en Angleterre; dans l’Angleterre connue pour ses jardins “anglo-chinois”, alors que la France brille par ses jardins dits “réguliers”. Si l’ambivalence de Jorge Luis Borges s’explique par le refus de l’hégémonie culturelle française dans l’Argentine du XIX^e siècle, ne comporte-t-elle pas un versant architectural et paysager?

Dans son premier séjour parisien, c’est de la ville dont il est question, de cet espace urbain mis en œuvre par le baron Haussmann au XIX^e siècle. On connaît par ailleurs l’importance du thème de l’espace dans l’œuvre de Jorge Luis Borges. “Les deux rois et les deux labyrinthes” en fournit un exemple (1967: 171).¹ Dans son laby-

¹ Les nouvelles parues en français dans ce recueil de 1967 ont été publiées en Argentine entre 1947 et 1952. Sur la figure du labyrinthe, voir Chomarat-Ruiz 2008.

rinthe, le roi de Babylonie édifie un bâtiment d'une infinie complexité, et cette maîtrise de l'espace bâti lui confère le contrôle du temps de celui qu'il enferme. Le roi des Arabes ne maîtrise pas l'espace bâti puisqu'il manque de mourir dans le labyrinthe de son ennemi. Cependant il va et vient à son aise dans le désert et tire profit de cet océan de sable labyrinthique. On n'ignore pas, enfin, l'influence des paysagistes français, et notamment celle de Charles Thays, sur "la génération de 1880"² (Berjman, 2002: 108-113). Nommé directeur des promenades de Buenos Aires, cet élève d'Édouard André (André 1879) défend un style mixte dans ses créations et mène une réflexion sur les forêts d'Argentine qui conduit à la création du parc national d'Iguazú (Berjman, 1998: 109, 131-132, 171-173). Il demeure l'auteur de nombreux jardins, places publiques et plantations d'allées dans Buenos Aires (Berjman, 2002: 17).

Il semblerait qu'il y ait une proximité entre les thèmes innervant l'œuvre de Jorge Luis Borges et celle de Charles Thays. En quoi pourrait-il y avoir ambivalence?

DEUX CONCEPTIONS DE LA RAISON ET DU REEL

Savoir et écriture finalisés, gratuité de l'œuvre littéraire Tout semble séparer l'œuvre littéraire de Jorge Luis Borges des créations paysagères de Charles Thays. Ce dernier écrit de nombreux articles, de 1883 à 1893, dans la *Revue horticole* (Berjman, 2002: 17-18); il en est de même pour le *Journal de la Société nationale d'horticulture de France*. Parfois il conçoit des textes plus historiques, telle la présentation pour le concours au poste de Directeur des promenades de la ville de Buenos Aires (1891). Souvent il rédige des rapports pour les élus. Le savoir et les textes de Charles Thays ont pour finalité l'action et la création paysagère. Nous sommes loin des revues littéraires dans lesquelles Jorge Luis Borges publie et d'une écriture qui est à elle-même sa propre fin. Utilité du savoir et création paysagère contre gratuité de l'œuvre littéraire: cette opposition dissimule deux conceptions de la raison et du réel.

Rôle du doute et importance relative des réponses Ivan Almeida distingue entre la conception que Jorge Luis Borges se fait de la raison et celle qu'Emmanuel Kant et Charles S. Pierce proposent (Almeida, 1998: 10). Pour ces derniers, la raison est une capacité à s'orienter dans la pensée, à proposer des principes qui, ne pouvant être démontrés, autorisent néanmoins la recherche scientifique. La raison suppose, par exemple, que l'univers est régi par des lois: sans pouvoir asseoir démonstrativement cette idée, elle pose un principe sans lequel aucune science n'est possible (1998: 17). C'est dire que la raison procède par abduction. Si un fait extraordinaire peut être expliqué par une hypothèse, fût-elle difficile à soutenir dans l'état des connaissances à un moment *t* du temps, ou impossible à démontrer, il faut tenir cette

² Cette expression désigne l'élite gouvernante de la période 1880-1916.

hypothèse pour plausible. Et Ivan Almeida d'en conclure que, selon les philosophes et les logiciens, c'est l'irritation produite par le doute qui pousse à raisonner, à penser afin de résoudre les questions que l'on se pose (1998: 19-20).

Un paysagiste répond aux questions –commandes, inquiétudes sociétales– qui lui sont adressées. Au XIXe siècle, la société argentine aspirait à fréquenter des parcs urbains (Berjman, 202: 109). En 1891, la municipalité fait appel à Charles Thays, qui, en référence au Bois de Boulogne, remodèle le parc Tres de Febrero.

Mais, selon Jorge Luis Borges, c'est le doute et l'incompréhensible qui sont "agréables à la raison" (Almeida, 1998: 20). C'est "le caractère imminent d'une révélation qui ne se produit pas" qui définit au mieux un "fait esthétique" (Almeida, 1998: 20). Si Jorge Luis Borges place la raison à l'origine de la création, le doute vaut toutefois pour lui-même, indépendamment d'une question originelle.

Les faits: du retournement du réel en fiction Jorge Luis Borges méprisait Conan Doyle et son personnage, Sherlock Holmes. Ce détective s'intéresse aux indices, aux seuls faits qui, s'enchaînant en une causalité stricte, révèlent l'identité du coupable. Il est à l'opposé de l'usage spéculatif de l'esprit que notre auteur préfère.

Dans *Magias parciales del Quijote*, il cite un passage de *The World and the Individual* dans lequel Josiah Royce fait l'hypothèse d'une carte de l'Angleterre qui serait tracée sur le sol de ce même pays. Pour être fidèle à son référent, elle devrait comporter en son sein une carte plus petite de l'Angleterre qui, elle-même, devrait contenir une autre carte de l'Angleterre et ainsi de suite à l'infini (Almeida, 1998: 28). De façon comparable, explique Jorge Luis Borges, Shéhérazade relate au sultan, dans les *Mille et une nuits*, l'histoire qu'ils sont en train de vivre. Cette histoire doit comporter le récit de la nuit où la conteuse rapporte à son amant le récit qui contient leur propre aventure et, ainsi de suite, à l'infini. Il interprète enfin ce goût pour ces mises en abymes. Si les représentations cartographiques cèdent la place à d'autres représentations, c'est peut-être que le référent est aussi une représentation. Si les personnages peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous aussi nous pouvons être des fictions (Almeida, 1998: 29).

On devine le fossé existant entre Jorge Luis Borges et Charles Thays. Comment un paysagiste pourrait-il négliger les faits? La réalité du sol, du relief, du climat, de la mémoire du lieu à aménager? Il ne saurait identifier le référent cartographié à la carte qu'il utilise dans son projet. Chaque fois qu'il tire un trait, ce geste inscrit une forme dans le paysage. Le projet de paysage n'est pas une fiction, il façonne le réel.

Ces deux conceptions de la raison et du réel semblent trancher l'ambivalence de Jorge Luis Borges à l'égard de la France. Afin de mieux saisir ce parti pris, attachons-nous à la figure du labyrinthe dans "Le jardin aux sentiers qui bifurquent".

UN RAPPORT DIFFÉRENT A L'ESPACE ET AU TEMPS

Plan, pratique empirique de la ville et projet d'urbanisme Dans cette nouvelle, le labyrinthe est présent dès la ville, avant même que le héros n'atteigne la demeure de Stephen Albert (Borges, 1967: 95).³ Au sortir du train, Yu Tsun demande son chemin à des enfants qui l'engagent à prendre la première rue à gauche et de nouveau à gauche au prochain carrefour. Il s'agit "du procédé commun pour découvrir la tour centrale de certains labyrinthes" (1967: 96). Cet espace urbain labyrinthique est à l'opposé du plan originel de Buenos Aires et des réalisations de Charles Thays. Tiré de la reconquête des Espagnols contre les Maures, perfectionné lors de la colonisation de l'Amérique dès 1573, codifié sous Philippe II avec les "*Leyes de las Indias*", le plan de cette métropole obéit à un rituel de fondation. Un pieu étant planté pour marquer la conquête d'un territoire, les principaux pouvoirs politiques, religieux et judiciaires se situent autour d'une place à partir de laquelle des rues et des avenues composent un plan en damier. Ce dernier et les îlots d'habitations –les *manzanas*– qui ont émergé depuis sont encore présents. L'espace urbain est donc pensé afin que l'on ne s'y perde ni au sens symbolique, ni au sens premier du terme. Quant aux allées que Charles Thays plante d'arbres, n'accroissent-elles pas le caractère géométrique du plan de la ville? Telles des lignes, elles sont étrangères aux allées sinueuses. Pour Jorge Luis Borges, la ville est un espace "ouvert et virtuel" (Almeida, 1998: 12). L'inventaire des rues, places, squares, édifices, et habitations n'est pas nécessaire pour se diriger, les trajets n'y sont pas fixés: ils demeurent une affaire d'intuition et non pas de plan. De tels principes s'opposent à l'urbanisme s'efforçant de rationaliser l'espace de la ville. Ils sont empiriques là où Charles Thays rationalise l'espace urbain. Dès 1891, ce dernier effectue un "minutieux relevé" des promenades et des places, qu'elles soient existantes ou en projet (Berjman, 1998: 127). Il se montre très au fait du zonage, c'est-à-dire de la concentration planifiée des activités identiques en un même lieu (Berjman, 1998: 136).

Sens et compositions des espaces jardinés L'opposition est comparable pour les jardins. Dans "Le jardin aux sentiers qui bifurquent", le héros trouve la demeure de Stephen Albert comme on découvre la tour centrale d'un labyrinthe (1974: 96). Il est, en effet, le petit-fils d'un gouverneur chinois qui avait décidé d'écrire un roman et d'élaborer un labyrinthe sans issue. Le héros et son ancêtre héritent d'une pratique aristocratique du jardin. Charles Thays ne jouit pas d'une telle ascendance et ne partage pas cette obsession pour les labyrinthes. Son intérêt va aux espaces verts répondant à un idéal hygiéniste, à la création de parcs ouverts à

³ Rappelons que Yu Tsun veut tuer Stephen Albert. La mort de celui-ci, révélée dans la presse, attirera l'attention de l'Allemagne, avec qui l'Angleterre est en guerre. L'arsenal du nom d'"Albert" sera alors bombardé par les Allemands.

tous, aux jardins botaniques facilitant la connaissance des plantes, aux parcs naturels qui considèrent la nature comme un bien commun (Berjman, 2002: 19-22).

Ainsi s'expliquent les préférences de notre paysagiste (Berjman, 2002: 26). Ce dernier n'affectionne pas les entrelacs des labyrinthes: les allées s'y entrecroiseraient de façon excessive (Thays, 2002: 201. Voir aussi Berjman, 2008: 121 et s.).⁴ Il distingue trois styles qui s'illustrent par la place du général Lavalle, pour le style symétrique ou régulier; le secteur nord-ouest de la place Constitución, pour le style irrégulier; le plan numéro deux présenté au concours de 1891, pour le style mixte. Le style symétrique ou régulier convient aux grands espaces et édifices dont il souligne la majesté, le style irrégulier (paysager) se caractérise par ses allées courbes –on reconnaît ici une variante du style anglo-chinois–, mais Charles Thays préfère le style mixte, sorte de juste mesure, qui facilite la traversée des espaces, présente une variété de points de vue et de l'ombre à profusion (Berjman, 2002: 23, 27).

Réversibilité temporelle des récits, temps irréversible des réalisations paysagères Quand il se réfère à *Finnegans Wake*, Jorge Luis Borges délivre à James Joyce le titre d'"architecte des labyrinthes". Le labyrinthe est plus un motif littéraire qu'une figure spatiale. Ainsi, dans *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*, le dignitaire chinois élabore un roman et un labyrinthe infini que ses descendants cherchent en vain. Le roman est, à leurs yeux, catastrophique. Parmi les aberrations figure celle d'un héros qui, mort au chapitre trois, est toujours vivant au chapitre quatre. Ils ne comprennent pas que le labyrinthe et le roman ne font qu'un. Ils n'entendent pas que ce roman est labyrinthique et infini dans la mesure où il ne renonce à aucune possibilité narrative. Un protagoniste meurt dans un chapitre et demeure vivant dans un autre parce que ce roman met en lumière l'infinité des séries temporelles des événements qui, également possibles, peuvent advenir. Il adopte toutes les bifurcations temporelles. Un tel labyrinthe se situe dans une sorte d'immanence, une modalité où le temps est devenu réversible (Borges, 1974: 100. Voir aussi Almeida, 2000: 5, 10). Il se distingue de tout labyrinthe qui, en tant que structure spatiale, connaît des bifurcations, provoque l'errance du promeneur. Il ne se confond pas avec un labyrinthe mettant en jeu un temps irréversible et réel dont les possibles s'éliminent au fil du parcours.

Peut-on parler d'ambivalence borgésienne vis-à-vis de la France? Cela semble impossible. Néanmoins, les sentiers du jardin ne bifurquent pas autant qu'il est dit; les séries infinies du temps ne sont pas si distinctes qu'il y paraît. Dans l'exemple de contradiction temporelle que Stephen Albert présente, l'issue narrative est en réalité la même (Borges, 1974: 10). Dans une version du livre de Ts'ui Pên, une armée va au combat en traversant une montagne déserte. Dans une autre, elle traverse un palais dans lequel on donne une fête. Dans les deux cas, ces soldats remportent la victoire. D'un point de vue plus paysager, le héros inscrit sa jeunesse

⁴ Le texte de Charles Thays, "El Jardín botánico de Buenos Aires", date de 1910.

dans le jardin symétrique –français– d’Haï Feng et indique que le sentier menant de la porte du jardin à celle de la demeure de Stephen Albert zigzague comme ceux de son enfance (Borges, 1974: 92, 97). Le mystérieux labyrinthe et ceux qui, dans la nouvelle, sont situés en Chine et en Angleterre ne sont ni entièrement réguliers, ni parfaitement irréguliers. Le *Parque Centenario* et celui de Saavedra présentent des formes ovoïdes. Faudrait-il voir en ces labyrinthes et ces réalisations paysagères de style mixte le signe d’un rapprochement possible entre Borges et Thays? Une ambivalence qui demeurerait présente?

UNE POÉTIQUE ABDUCTIVE DU MONDE

Une tension vers l’infini et l’universalité Dans “La Mort et la boussole”, notre écrivain avance qu’une ligne droite constitue un labyrinthe (Almeida, 2000: 2-3). Divisible à l’infini, n’offre-t-elle pas une possibilité d’errance? On reconnaît les paradoxes de Zénon d’Elée. Achille ne rattrapera jamais la tortue car il devrait d’abord arriver à la moitié de la distance parcourue, puis à la moitié de la moitié et ainsi de suite à l’infini. Au-delà de ces considérations philosophiques, le propos de Jorge Luis Borges fait écho au couloir des pyramides égyptiennes dont la hauteur et la longueur suffisaient à le rendre infini et labyrinthique (Damish 1996). L’infini des perspectives, pour ce qui concerne les jardins, les parcs ou les villes, se rattache à l’idée d’horizon. La perception éprouve un vertige en prenant en compte le rapport du proche au lointain, en considérant que l’horizon s’éloignera au fur et à mesure que l’on tentera de l’atteindre. Les allées plantées de Charles Thays relèvent de cet infini.

De l’infini à l’universel, il n’y a qu’un pas. Le jardin botanique que Charles Thays crée pour Buenos Aires rend compte des trois styles de jardins, de l’histoire de ces compositions, de la végétation présente dans diverses parties du monde (Berjman, 1998: 150). Un jardin français inspiré de Le Nôtre côtoie une reconstitution de la villa de Pline le Jeune, une section nommée “Argentine” s’articule à une autre partie dite “Universelle”. Jardin de tous les jardins existants, il est infini et universel. Soulignons que, d’un point de vue symbolique, ce type de représentation occulte son référent, le monde: pourquoi et en vue de quoi en sortirait-on puisqu’il est infini et universel? Pour un promeneur averti, il rappellerait l’infini des labyrinthes borgésiens. Ne plus sortir d’un songe, d’une fiction ou, dans l’ordre du bâti, d’une bibliothèque, crée, chez notre écrivain, le labyrinthe. C’est le fait que ces types de jardins et de labyrinthes tentent de se suffire à eux-mêmes, au point qu’il est vain d’en sortir, qui marque leur universalité et leur infinité.⁵

⁵ Il s’agit, naturellement, d’une tension vers cette manière de concevoir l’infini et l’universel. On sort des jardins botaniques et les bibliothèques borgésiennes n’emprisonnent que le temps de la lecture!

Si une carte en relief recouvrait la dimension d'un territoire, carte et territoire, représentation et réalité pourraient être inversés: ce qui semble hors de portée. Mais un jardin botanique représentant le tout du monde n'équivaut-il pas à cette carte impossible? N'opère-t-il pas une inversion où la représentation vaut pour le référent réel?

Dans "Le jardin aux sentiers qui bifurquent", il est néanmoins énoncé qu'un jardin forme une image incomplète, mais non pas fautive de l'univers (Borges, 1974: 103). La partie –le microcosme– reflète toujours le tout –le macrocosme– mais depuis un point de vue. En quoi les créations que Charles Thays a réalisées –le parc Ameghino, les Barrancas de Belgrano, le parc Los Andes, la promenade de Julio et le Paseo Colón...–, échappent-elles à cette règle? Une même tension vers l'infini et l'universalité anime les réalisations de nos créateurs.

Cette tension concerne le monde. Pour notre écrivain et notre homme d'action, il est question soit de bâtir un monde qui se tiendrait en lui-même, soit de s'approprier le monde en le représentant. Ce mouvement vers l'infini et l'universalité présentent toutes les marques constitutives de notre humanité (Arendt, 1983: 232-233). Il est en effet propre à l'homme de ne pas être un simple vivant dans le monde. Par la parole et par l'action nous cherchons à inscrire notre existence dans un monde humain. Dès lors, n'est-ce pas une poétique du monde qui unirait Jorge Luis Borges et Charles Thays?

Une sensibilité au paysage Cette tension et ce désir de "faire surgir un monde" se doublent, chez nos deux protagonistes, d'une commune attention pour la nature perçue, c'est-à-dire le paysage. Dans notre nouvelle fétiche, le héros est pourchassé. Il déclare, à propos du labyrinthe de son ancêtre: "Plongé dans ces images illusives, j'oubliai mon destin d'homme poursuivi [...], je pensai qu'un homme peut être l'ennemi d'autres hommes, d'autres moments d'autres hommes, mais non d'un pays; non des lucioles, des mots, des jardins, des cours d'eau, des couchants" (1974: 96-97). Ce passage, de 1941, étonne eu égard au contexte historique dans lequel il est écrit; il demeure contraire à l'idée qu'on guerroye pour conquérir un "pays". Ce ne serait pas l'espace qui motive l'inimitié mais les "moments", le temps vécu de la mémoire et l'histoire que l'on réécrit afin d'attiser les passions belligérantes. Dès lors le pays, les jardins et la nature perçue –le paysage– unissent les êtres humains.

Une thèse comparable préside à la création des parcs naturels nationaux. Donner accès à l'espace naturel perçu, c'est-à-dire au paysage: Charles Thays est un pionnier en la matière. Il étudie les forêts naturelles d'Argentine, publie à ce sujet. Il favorise la création du parc d'Iguazú en 1912, anticipant ainsi sur des préoccupations éthiques et écologiques.

La tension vers l'infini et l'universalité, le souci d'exister dans un monde humain, ou d'humaniser le monde sont ici attestés. Cette sensibilité paysagère indique, en

outré, que le paysage est saisi comme le médium de cette préoccupation humaniste et philanthropique. Chez Jorge Luis Borges comme chez Charles Thays, le verbe et l'action, le paysage décrit ou aménagé participent d'une même poétique du monde.

Une pratique abductive du paysage et du projet Une précision permet de qualifier cette poétique. Ivan Almeida distingue ceux qui voyagent en observant les phénomènes, tels des *rastreadores*, de ceux qui s'orientent, comme des *baqueanos*, en suivant un sens interne de l'espace (Almeida, 1998: 26). La connaissance et le trajet que *rastreadores* et *baqueanos* mettent en œuvre ne sont pas sûrs, mais il est vraisemblable qu'ils le sont et que ces voyageurs arriveront à destination.

Il rappelle que la raison est obligée de procéder par abduction, d'avancer certaines hypothèses indémontrables qui n'en sont pas moins fécondes. En rapprochant ces deux points, Ivan Almeida montre que les *rastreadores* et les *baqueanos* fonctionnent sur le régime de l'abduction. Les premiers font surgir d'un détail la configuration d'un trajet possible. Les seconds se dirigent grâce au sens de l'orientation. Il en conclut que Jorge Luis Borges prendrait le parti des *baqueanos* et de l'abduction. Les nouvelles de notre auteur, depuis le héros qui évite de se perdre en tournant à gauche, puis de nouveau à gauche, jusqu'au roi qui maîtrise l'étendue du désert, mettent en scène une pratique abductive de l'espace. Il est plausible que les héros n'errent pas. Leur façon de se déplacer dans l'espace est fondée sur cette "boussole interne" qui désigne, familièrement, le sens de l'orientation.

Ce parti pris littéraire concernant la pratique de la nature perçue est comparable aux projets de paysage de Charles Thays qui reposent sur l'abduction (Besse, 2001: 142-144). Ce n'est pas l'accumulation d'expériences d'aménagements qui donne une règle inductive au projet de paysage. Tout lieu singulier est au-delà de la particularité qui pourrait être dépassée par la généralisation. En outre, un projet ne peut être déduit de prémisses. Enfin, préférer un aménagement paysager à un autre ressortit à la cohérence interne du projet –le respect des échelles, par exemple– et à son caractère plausible. Un projet de paysage est retenu parce qu'il paraît en accord avec les attentes et la commande initiales, plus beau, pourvoyeur de lien social. Il donne du sens à des espaces délaissés par l'histoire: des friches urbaines. Mais si ces potentialités sont révélées, elles ne peuvent être prouvées. En sa mise en œuvre comme en sa validation, le projet de paysage relève d'une conjecture abductive. Certes, Charles Thays ne prendrait pas le parti des *baqueanos*. Un projet de paysage compose avec l'observation des faits; il révèle les richesses d'un site en partant de l'existant. À ce titre, il devrait se situer du côté des *rastreadores*. Mais il n'en demeure pas moins que, eu égard à son fondement abductif, cette pratique du projet est proche du traitement littéraire du paysage par Jorge Luis Borges.

Distinct de la conception que nos deux créateurs affichent concernant la raison et le réel, l'espace et le temps, c'est l'acte de création, entendu comme tentative de compréhension et d'appropriation du monde, qui rapproche Jorge Luis Borges et

Charles Thays. C'est l'acte de création, vu sous l'angle du paysage, qui rompt leur éloignement. En partant d'une poétique abductive du monde, l'ambivalence de Jorge Luis Borges à l'égard de la France pourrait être reformulée.

Et c'est précisément ce que Jorge Luis Borges n'a jamais fait. Ce sont les philosophes français qui ouvrent des pistes pour élaborer cette poétique. Les notions d'utopie et d'hétérotopie que Michel Foucault développe dans *Les Mots et les Choses* permettraient de repenser l'approche des villes et du projet urbain par nos deux créateurs (Foucault, 1966: 7-9). Dans *Le Pli*, Gilles Deleuze analyse "Le jardin aux sentiers qui bifurquent" (Deleuze, 1988: 83). Il interprète cette nouvelle comme un récit baroque, ce qui confère une couleur intéressante à cette poétique du monde. Ces questions restent donc ouvertes. Elles participent de la poétique abductive dont les prolégomènes sont désormais esquissés.

BIBLIOGRAPHIE

- ALMEIDA, Ivan, 1998, "Conjecturas y mapas. Kant, Peirce, Borges y las geografías del pensamiento", *Variaciones Borges*, 5, pp. 7-36.
- , 2000, *Borges, o los laberintos de la inmanencia*. En línea: <http://www.borges.pitt.edu/bsol/pdf/laberinto.pdf>
- ANDRÉ, Édouard, 1879, *L'Art des jardins. Traité général de la composition des parcs et jardins*, Paris, G. Masson.
- ARENDETT, Hannah, 1983, *La Condition de l'homme moderne*, Paris, Pocket [1^{re} éd.: The Human condition, 1958; 1^{re} trad.: Paris, Calmann-Lévy, 1961].
- BERJMAN, Sonia, 1998, *Plazas y parques de Buenos Aires: la obra de los paisajistas franceses 1860-1930*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- , 2002, "Les paysagistes français au Río de La Plata", dans Michel Racine (dir.), *Créateurs de jardins et de paysages entre XIX^e et XX^e siècles*, Arles, Actes Sud – ENSP.
- BESSE, Jean-Marc, 2001, "Cartographe, construire, inventer. Notes pour une épistémologie de la démarche de projet", dans *Les Carnets du paysage*, Arles, Actes Sud – ENSP, pp. 126-145.
- BORGES, Jorge Luis, 1967, "Les deux rois et les deux labyrinthes", dans *L'Aleph*, Paris, Gallimard.
- , 1974, "Le Jardin aux sentiers qui bifurquent", dans *Fictions*, Paris, Gallimard.
- , 1980, *Essai d'autobiographie*, dans *Livre de préfaces*, Paris, Gallimard, [1^{re} édition en anglais, *An Autobiographical Essay*, 1970].

- CHOMARAT-RUIZ, Catherine, 2008, “Initier au mensonge d’une mort héroïque, à l’impossibilité du deuil... L’ambition des labyrinthes dans les parcs français, au tournant du XVIII^e siècle”, dans Hervé Brunon (dir.), *Le Jardin comme labyrinthe du monde*, Paris, Musée du Louvre – Presses de l’université de Paris-Sorbonne, pp. 151-171.
- DAMISH, Hubert, 1996, “Le Labyrinthe d’Égypte”, dans *Skyline*, Paris, Seuil, pp. 38-57.
- DELEUZE, Gilles, 1988, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit.
- FOUCAULT, Michel, 1966, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard.
- THAYS, Charles, 2002, *Thays Carlos: sus escritos sobre jardines y paisajes*, Sonia Berjman (éd.), Buenos Aires, Editorial Ciudad Argentina.

Enciclopedias

Libros

Modelos

Los enciclopedistas y el enciclopedismo *de Jorge Luis Borges*

NORMA CARRICABURO

CONICET

Academia Argentina de Letras
Universidad Católica Argentina

BORGES Y LAS ENCICLOPEDIAS

Pese a su pretendida francofobia, Borges rescató en diversas ocasiones a diferentes autores franceses. Por ejemplo, en los *Diálogos* con Ernesto Sábato señala que el siglo XVIII fue estupendo, que dio la mejor prosa de la literatura francesa y, asimismo, de Voltaire afirma que es admirable. El otro enciclopedista que destaca en esa ocasión es Jean-Jacques Rousseau. No obstante, en sus múltiples menciones a las enciclopedias, casi no se refiere a la de Diderot-d'Alembert, con la que se inaugura el enciclopedismo moderno. Esta es mencionada en su cuento “El congreso”, de *El libro de arena*, cuando la logia que se reúne en una confitería céntrica de Buenos Aires comienza a acopiar los volúmenes para la biblioteca del futuro congreso a partir de varios libros de consulta:

[...] los atlas de Justus Perthes y diversas enciclopedias desde la *Historia naturalis* de Plinio y el *Speculum*, de Beauvais, hasta los gratos laberintos [...] de los ilustres enciclopedistas franceses, de la *Britannica*, de Pierre Larousse, de Brockhaus, de Larsen y de Montaner y Simón (Borges, 1979: 47-48).

De la cita, destaco los *gratos laberintos*, sintagma aplicado a las enciclopedias modernas, porque este concepto es esencial para el desarrollo del tema. También los personajes del cuento suman una enciclopedia china, impresa en seda, cuya tersura y la calidad de las pinceladas semejan la piel de un leopardo. Además de la mención “de los ilustres enciclopedistas franceses”, “El congreso” se abre con un

epígrafe de Diderot tomado de *Jacques le fataliste*,¹ el cual condensa poéticamente el tema del cuento.

Es un hecho muy sabido que Borges sintió gran placer en la lectura de las enciclopedias. Dice en el Prólogo a *Los Tesoros de España*: “De los diversos géneros literarios, el catálogo y la enciclopedia son los que más me placen. No adolecen, por cierto, de vanidad. Son anónimos como las catedrales de piedra y como los generosos jardines” (en línea). Destaco de esta cita el concepto de anonimato, el de monumento y el de jardín. El anonimato es propio de la enciclopedia moderna, fundamentalmente a partir de los múltiples colaboradores de la *Encyclopédie*, y se acrecienta con la wikipedia y, en general, con la producción en soporte electrónico. La comparación con las catedrales se establece no solo por la ausencia de autor, o sea el anonimato de la obra colectiva, sino también por el carácter monumental: el monumento es un objeto (edificio, escultura, inscripción) que se erige en representación, como memoria o símbolo de algo. Borges desarrolla ficcionalmente esta idea con la enciclopedia de Tlön, donde el escrito ocupa el lugar del planeta inexistente. La semejanza con el jardín la desarrolla en otra ficción, “El jardín de senderos que se bifurcan”. Es el concepto del libro como laberinto, ya que quiebra la linealidad en la multilinealidad de lecturas posibles. La enciclopedia de Diderot-d’Alembert fue el primer logro importante de la fragmentación de la linealidad de los largos discursos.²

Borges no solo fue lector asiduo de enciclopedias. Su construcción como libro laberíntico, como obra cíclica, implícita en la etimología de la palabra *enciclopedia* (‘envolver en círculos’ el saber, la instrucción), regresa una y otra vez en sus disquisiciones sobre el libro y en sus ficciones. A lo largo de su producción, ya sea de ensayos, de narrativa, o en las antologías, son muchas las enciclopedias mencionadas. Las modernas con mayor presencia son la Británica y la Brockhaus, probablemente las dos que más consultaba. La de Montaner y Simón también aparece en algunas oportunidades, adjetivada como una “enciclopedia catalana”. Tampoco están ausentes las enciclopedias chinas, ni falta la de los Hermanos de la Pureza, escrita por los filósofos árabes de Basora en el siglo X y calificada por Borges como herética y mística. Se suman a estas las enciclopedias sobre temas específicos, en especial

¹ Otro texto de Diderot se encuentra en la antología de nuestro autor titulada *Libro de sueños*. Se trata de un sueño de D’Alembert, y las conversaciones sobre ciencias naturales y ciencias conjeturales mantenidas con Diderot o su alter ego, el doctor Bordeau. En la antología que realiza con Adolfo Bioy Casares, titulada *Libro del cielo y del infierno*, también recoge otro fragmento de *Jacques le fataliste*. Asimismo, en este libro dos veces se recogen fragmentos del *Diccionario filosófico* de Voltaire, quien, además de colaborar en la obra de Diderot, publicó en 1764, en octavo, su propio diccionario con el nombre de *Dictionnaire philosophique portatif*.

² La linealidad es propia del relato, pero no todas las experiencias estéticas del hombre son lineales. “Los sueños son una obra estética, quizá la expresión estética más antigua”, dice Borges (1980: 53), y en ellos no hay linealidad: “Todo esto el soñador lo ve de un solo vistazo, de igual modo que Dios, desde su vasta eternidad, ve todo el proceso cósmico. ¿Qué sucede al despertar? Sucede que, como estamos acostumbrados a la vida sucesiva, damos forma narrativa a nuestro sueño, pero nuestro sueño ha sido múltiple y ha sido simultáneo” (1980: 37).

teológico-religiosos.³ Sin embargo, en la construcción de aquella de Diderot-d'Alembert, la menos citada, está el fundamento del enciclopedismo moderno que dispara las teorías de ciertas ficciones borgeanas.

LA ENCICLOPEDIA DE DIDEROT - D'ALEMBERT

En 1728 Ephraim Chambers publicó en inglés la *Enciclopedia* o *Diccionario Universal de arte y ciencias*. El éxito editorial de esta enciclopedia hizo que se le encomendase a Denis Diderot, luego de otros intentos fallidos de edición, una traducción al francés de la obra. Diderot acepta la empresa que pronto se convierte en un proyecto totalmente original para el cual, en 1750, escribe un *Prospectus* con la intención de recoger suscripciones.⁴ Diderot contaba con la ayuda de Jean Le Rond d'Alembert, ilustre matemático encargado, asimismo, de redactar el "Discurso Preliminar" de la magna obra. *La Encyclopédie* se presenta, allí, como un intento de abarcar todos los conocimientos humanos de la época a partir del árbol de las ciencias del canciller Bacon, quien divide las facultades mentales del hombre en memoria, razón e imaginación. D'Alembert prevé así la facultad de la memoria relacionada con la historia y con la erudición en general; la razón y la reflexión constituyen las bases de la filosofía y de las ciencias, y finalmente en la facultad de la imaginación se sustentan las bellas artes y la poesía. Cada una de estas ramas se divide, a su vez, en otras para tratar de alcanzar la totalidad del saber del hombre del siglo XVIII. Estamos ya frente a un esquema arbóreo pero que sus responsables no desplegarán en forma lineal, sino en los círculos previstos por la etimología de la palabra *enciclopedia*.

Desde 1751 y hasta 1772 se publican los diecisiete volúmenes de texto de la *Enciclopedia* o *diccionario razonado de las ciencias, de las artes y de los oficios*. A estos seguirán once tomos más de láminas y tablas. Esta obra conoció distintas etapas y sucesivas renovaciones de colaboradores. Estos alcanzaron a ser ciento cuarenta y tres en la mejor etapa de la *Enciclopedia* (volúmenes V, VI y VII). Entre otros, el mismo d'Alembert, que presta colaboración hasta el tomo séptimo y luego abandona. En su impresión trabajaron millares de operarios. Gran parte de los habitantes de París dependieron económicamente de la obra.

³ Por ejemplo, el *Diccionario Enciclopédico de Teología Católica* (1867) y la *Encyclopédie des Migrations Ecclésiastiques*, tomo XL (1879), del *Libro del cielo y del infierno*.

⁴ En el *Prospectus* la obra se proyectaba para abarcar diez volúmenes, que se publicarían con una periodicidad de seis meses y pagaderos por suscripción de la siguiente forma: un primer pago de 60 libras a cuenta, más otras 36 libras a cuenta, más otras 36 libras con la entrega del volumen primero, 24 libras por cada uno de los volúmenes segundo a octavo y 40 libras por los dos últimos, que incluirían unas 600 ilustraciones. Un total de 304 libras, lo que hacía un equivalente a 3.500 euros de hoy (Blom, 2007: 112).

El propósito de los responsables era poner a disposición del ciudadano el saber de su tiempo, que asimismo sería rescatado para la posteridad. No obstante, los fines no eran meramente académicos, sino fundamentalmente políticos, prefigurando con el discurso polémico —y hasta a veces combativo— la revolución intelectual que ya gestaba la otra, la política. Ciertamente es que a veces había que disimular la actitud crítica ante la censura y los enemigos de la obra. Ramón Soriano y Antonio Porras, responsables de una antología de los artículos políticos, recuerdan la astucia que utilizaban los enciclopedistas, quienes disimulaban o escondían las críticas al Régimen o a los teólogos; así, por ejemplo, bajo la entrada de *Aius Locutius*, dios romano de escasa importancia, incorporaban una novedosa y sugerente prédica sobre la libertad de expresión.

Más allá de la revolución ideológica que significó la obra de Diderot-d'Alembert, también conlleva importantes renovaciones técnicas. Lo más importante es que no es una obra unipersonal, como las enciclopedias antiguas e incluso la de Chambers. No se trata de la empresa de uno o dos hombres, sino de numerosos especialistas calificados de distintas áreas para que conjuntamente puedan abarcar el universo temático y que, a su vez, firmen y se hagan responsables de sus propias opiniones. Es decir, los colaboradores elegidos tenían libertad de pensamiento.

La vastedad de contenidos que incluye la *Enciclopedia* recurre a una doble ordenación. Por una parte, la imprescindible temática, acorde con el saber enciclopédico, pero asimismo una ordenación alfabética propia del diccionario. Esta conformación de la obra estaba pensada para una lectura fragmentaria, pues como sostiene d'Alembert, “los diccionarios, por su forma misma, solo son propios para ser consultados, y no admiten una lectura seguida” (en línea: 49). Expone que debieron recurrir a una articulación que evitase las reiteraciones de conceptos y que permitiera al lector no perderse en las búsquedas. También presentaba, aunque no se animasen ni a sugerirlo, una desjerarquización democrática de algunas disciplinas. De este modo, la teología, por ejemplo, dejaba de tener la importancia rectora que conservaba en otras enciclopedias.⁵ Como dice d'Alembert, uno de los hallazgos de la obra fue “conciliar en nuestro diccionario el orden enciclopédico con el orden alfabético” (en línea: 27). El orden alfabético de las enciclopedias no era totalmente novedoso, pero sí reciente. A fines del siglo XVII, un francés hugonote exilado en Rotterdam, Pierre Bayle, había publicado un *Dictionnaire historique et critique*, en dos tomos, siguiendo el orden alfabético, y el diccionario de Chambers también seguía un orden alfabético e incluía remisiones cruzadas. Pero ambas obras eran unipersonales y mucho más breves, ninguna tenía las dimensiones previstas para la *Encyclopédie*. D'Alembert explica cuáles son los principios ordenadores:

⁵ En los primeros años del siglo, los jesuitas de Trévoux emprendieron un diccionario que se inició con tres volúmenes y creció en sucesivas ediciones hasta ocho volúmenes. La pugna entre los jesuitas y los enciclopedistas era mucha, ya que los jesuitas se creían dueños de la empresa, y además, por el laicismo mal disimulado de Diderot y muchos colaboradores.

[...] hemos empleado tres medios: el sistema figurado que va a la cabeza de la obra, la ciencia a la que se refiere cada artículo y la manera en que éste se trata. Generalmente hemos colocado, después de la palabra que constituye el tema del artículo, el nombre de la ciencia de que este artículo forma parte; basta con ver qué lugar ocupa esta ciencia en el sistema figurado para conocer el que le corresponde en la *Enciclopedia*. Si ocurre que el nombre de la ciencia no aparece en el artículo, la lectura del mismo bastará para conocer a qué ciencia pertenece, y cuando, por ejemplo, se nos haya olvidado advertir que la palabra *Bomba* corresponde al arte militar, y que el nombre de una ciudad o país corresponde a la Geografía, confiamos lo suficiente en la inteligencia de nuestros lectores para que no se sientan extrañados de semejante omisión (en línea: 27).

Comenta también un sistema de remisiones o referencias cruzadas, previsto por Diderot, en el que luego nos extenderemos:

Hemos tratado de que la exactitud y frecuencia de las remisiones no dejasen nada que desear; porque en este *Diccionario* las remisiones tienen de particular que sirven especialmente para indicar la relación entre las materias, mientras que, en las otras obras de esta clase, sirven para explicar un artículo por medio de otro. No se trata aquí, pues, de las razones que nos han hecho preferir en esta obra el orden alfabético a todos los demás; las exponremos más adelante, cuando consideremos esta colección como un *Diccionario de las ciencias y de las artes* (en línea: 27-28).

Con la ordenación alfabética, propia del diccionario, se apela a un elemento externo al contenido, relacionado con el significante: la ubicación ordenada de cada palabra a partir de todas las letras que la componen, de modo que los contenidos se disponen obedeciendo a un factor que es práctico y no lógico. Como sostiene José Antonio Cerdón García, la novedad que aportan Diderot y d'Alembert es la conciliación del carácter sistemático de su esquema conceptual con la disposición alfabética. Así lo expone el propio d'Alembert al hablar de la obra como diccionario:

Si hubiésemos tratado de todas las ciencias separadamente, haciendo de cada una un diccionario particular, no solo hubiese tenido lugar en esta nueva clasificación el supuesto desorden de la sucesión alfabética, sino que semejante método habría estado sujeto a inconvenientes considerables por el gran número de palabras comunes a diferentes ciencias, y que hubiera sido preciso repetir varias veces o colocarlas al azar. Por otra parte, si hubiéramos tratado cada ciencia separadamente y en una sucesión conforme al orden de las ideas y no al de las palabras, la forma de esta obra habría sido aún menos cómoda para el mayor número de nuestros lectores, que hubieran tenido gran dificultad para encontrar algo en esta disposición (en línea: 51).

A la ordenación alfabética se unió otra forma de relacionar los contenidos, obliterada o en red, que consiste en un sistema de llamadas. La entrada “Encyclopédie” se halla en el tomo V, publicado en 1755, y el autor es su principal editor, Diderot. La extensión del artículo, treinta y cinco mil palabras, da la pauta de la importancia que se le concedió a este artículo, “quizá el más importante de los veintiocho volúmenes de la obra”, pues constituye “un manual acerca de cómo compilar y escribir una enciclopedia”, según advierte Blom (2007: 200). En este manual, Diderot menciona tres tipos de llamadas: *a)* llamadas de cosas, que sirven para aclarar el objeto, ya sea por analogía o por contraste, y también en muchos casos remitiendo a la ilustración; *b)* llamadas de palabra, que envían a otra parte de la enciclopedia donde se encuentra ya desarrollado un concepto, y *c)* llamadas satíricas o epigramáticas, con las que se pretende criticar algunas opiniones ridículas a las que no se osaría aludir abiertamente. Estas últimas llamadas sirven para abordar indirectamente ciertos temas políticos o religiosos. El mismo Diderot ejemplifica este tercer tipo con una llamada a “Capuchón”. En la entrada “Franciscano”, donde esta orden es tratada seria y elogiosamente, se remite, sin embargo, a la entrada “Capuchón”, donde se relata la querrela que dividió a la orden en dos facciones: los hermanos espirituales y los hermanos de la comunidad. Unos estaban a favor del capuchón estrecho y los otros lo querían ancho. Esta disputa duró cuatro siglos y se resolvió con la bulas de cuatro Papas. Con esta llamada se pone en evidencia cómo se disimulaba a veces la pugna con la Iglesia. Blom (2007: 203) recuerda también que en la entrada “Antropofagia” hay otra remisión epigramática: “Véase, Eucaristía, Comunión”.

Otro punto importante es la ordenación de las entradas en base a una jerarquización de lo natural (la naturaleza es obra de Dios) por sobre lo social (orden humano). De este modo, quien buscara en la *Enciclopedia* la palabra “Duc”, se encontraba en principio con la presentación de “un ave grande, que se alimenta solo de noche y tiene la plumas de la cabeza en forma de orejas” (o sea un búho), antes de considerar la palabra como título aplicado a ciertas personas de la nobleza. Lo mismo pasaba con la entrada “Roi”, rey, que se abre con “un ave de aproximadamente el tamaño de una hembra de pavo”, antes de mencionar la realeza de Francia (Blom, 2007: 202).

Se cuenta entonces con un ordenamiento conceptual o enciclopédico, pero a este se le suman las entradas alfabéticas y los distintos tipos de remisiones. Así planificada, y desde nuestro horizonte de lectores cibernéticos, resulta evidente que la enciclopedia anticipaba ya la lectura de hipertextos en Internet, aportando el fragmentarismo de la obra de consulta, la infinidad de entradas y un sistema de remisiones o llamadas que actuaban como hipervínculos. Sin duda nos hallamos ante un claro antecedente de las posibilidades que conlleva la palabra digital.

BORGES ENCICLOPEDISTA

Esta nueva técnica de edición, que permite al lector la libre circulación por la obra, es lo que le atrae a Borges en las enciclopedias modernas, esos “gratos laberintos”. También Borges, en una obra de autoría compartida con Margarita Guerrero, intentó la enciclopedia. Me refiero al *Manual de zoología fantástica*, que luego se reeditó bajo el nombre de *El libro de los seres imaginarios*. Las diferencias con las enciclopedias modernas son evidentes. En la de Borges-Guerrero no hay orden alfabético; las entradas se dan mediante un orden impuesto por los autores y salvado en un índice; el universo al que se refiere no es el saber general de los hombres, sino que abordan una temática parcial. Por otra parte, de la tripartición del árbol de las ciencias de Bacon, los enciclopedistas ponían el énfasis en la razón desde el título, al llamarlo “diccionario razonado”, en tanto que *El libro de los seres imaginarios* apela a la fantasía, desde su primer título, y a la imaginación, desde el título del texto definitivo. O sea, la tercera clasificación de Bacon, que desplegaba el mundo de la literatura y la creación poética. Esto es previsible, ya que para Borges gran parte de la tarea universal del hombre forma parte de la literatura, en especial la fantástica, desde los catálogos hasta la teología. Así lo manifiesta también en el “Prólogo” de 1967, donde anota:

El nombre de este libro justificaría la inclusión del Príncipe Hamlet, del punto, de la línea, de la superficie, del hipercubo, de todas las palabras genéricas y, tal vez, de cada uno de nosotros y de la divinidad. En suma, casi el universo. Nos hemos atenido, sin embargo, a lo que inmediatamente sugiere la locución “seres imaginarios”.

Y un poco más adelante añade:

Un libro de esta índole es necesariamente incompleto; cada nueva edición es el núcleo de ediciones futuras, que pueden multiplicarse hasta el infinito. [...] *El libro de los seres imaginarios* no ha sido escrito para una lectura consecutiva. Querríamos que los curiosos lo frecuentaran, como quien juega con las formas cambiantes que revela un caleidoscopio.

En estas palabras preliminares Borges expone las características que le atraen en las enciclopedias: ser obras abiertas e infinitas y el quiebre de la linealidad en la escritura y la lectura, con la espacialización del libro implícita en la metáfora del cambiante caleidoscopio.

LA ENCICLOPEDIA EN LA FICCIÓN DE BORGES

Hay dos cuentos sumamente relevantes para apreciar el valor que Borges le otorga a la enciclopedia. Ambos corresponden a *Ficciones*. Con uno abre y con el otro cierra la primera parte del libro, titulada “El jardín de senderos que se bifurcan”. El primero, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, se refiere a una enciclopedia inexistente, y el otro, que da título al primer segmento del libro, explica la concepción de la obra como laberinto, como quiebre de la narración lineal y la posibilidad de crear, como en una enciclopedia, un libro fragmentario, de multiplicidad de lecturas, una historia que se expande en una posibilidad de resoluciones infinitas, con lo cual quiebra la linealidad (y por lo tanto la temporalidad) y asimismo cualquier consecución lógica de los sucesos.

En “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, Borges imagina a una serie de estudiosos de distintas disciplinas inventando un planeta a partir de su inclusión y desarrollo en una enciclopedia. El cuento comienza con la siguiente frase: “Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar”. La asociación del espejo con la enciclopedia no es novedosa. En el medioevo las enciclopedias solían llevar por nombre *speculum*. Ya leímos en la cita de “El congreso” la inclusión del *Speculum Majus*, del dominico Vincent de Beauvais, del siglo XIII, libro nombrado, en *Otras inquisiciones*, por su otro nombre, *Speculum Triplex*, dadas sus tres partes: un “Espejo doctrinal”, relativo a la doctrina religiosa y la filosofía; un “Espejo natural”, que abarcaba las ciencias naturales, y un “Espejo historial”, que compendia la crónica. Si bien en la Edad Media el concepto de espejo implícito en estas obras se correspondía con el de dechado o canon, la conjunción del espejo y de la enciclopedia no resulta sorprendente. Borges, a su vez, la vuelve redundante, pues tanto el espejo como la enciclopedia tienen como función duplicar el mundo. Precisamente, el cuento parte del tema de la multiplicación. La búsqueda de Uqbar se inicia por una cita atribuida al personaje Bioy Casares, quien apunta que “los heresiarcas de Uqbar habían declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres”. Luego se corregirá este segundo término *cópula* por *paternidad*. El cuento parte del hallazgo del nombre Uqbar en una enciclopedia, *The Anglo-American Cyclopaedia* (Nueva York, 1917) que a su vez duplicaría falazmente la *Enciclopedia Británica* de 1902. Pero *The Anglo-American Cyclopaedia* se asemeja, por su lectura cambiante, con “El libro de arena”, libro proteico, inestable. Los distintos ejemplares de esta enciclopedia mutan el número de sus páginas. El ejemplar del tomo XXIV hallado en la quinta de Ramos Mejía tiene novecientos diecisiete páginas, en tanto que el de Bioy consta de novecientas veintiuna. En esas cuatro páginas de diferencia cabe un país, o un universo, porque en ellas aparece Uqbar. A partir de las cuatro páginas, añadidas a uno de los ejemplares, el personaje Buckley sugiere emprender la enciclopedia metódica de un planeta ilusorio. Nueva

multiplicación o juego de espejos. De hecho, en la ficción borgeana coexisten, de ese modo, un mundo imaginado, Uqbar; un mundo empírico, el nuestro, sin el cual sería imposible imaginar otros mundos, y también una triplicación (de allí el *orbis tertius*), dada por la enciclopedia del planeta ilusorio, es decir, un mundo como escritura: la enciclopedia sobre Tlön.

En “El jardín de senderos que se bifurcan”, Borges sólo se refiere a la enciclopedia en forma accidental, cuando el protagonista reconoce, en casa de Stephen Albert, “encuadernados en tela amarilla, algunos tomos manuscritos de la Enciclopedia Perdida que dirigió el Tercer Emperador de la Dinastía Luminosa”.⁶ Esta mención de una enciclopedia se anticipa a la teoría sobre el libro laberinto. Esa exposición está a cargo del dueño de casa, el inglés Albert, quien afirma que el laberinto no era de espacio, sino de tiempo, y que ese laberinto, buscado e inhallado por sus descendientes, no era otro que el libro de Ts’ui Pên, quien “diría una vez: *Me retiro a escribir un libro*. Y otra: *Me retiro a construir un laberinto*. Todos imaginaron dos obras; nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto” (Borges, 2000: 110-111). La obra de Ts’ui Pên es un laberinto de símbolos y también es un laberinto de tiempo y de posibilidades, porque todas se dan en un libro infinito en el cual su constructor, como un dios, prevé todos los desenlaces posibles de cada situación.

Si leíamos antes en la cita de “El congreso” que las enciclopedias eran “gratos laberintos”, el construido por el antepasado del protagonista es un laberinto caótico, un laberinto de diseño arbóreo, como los senderos del jardín, donde todas las resoluciones imaginables de cada suceso pueden tener cabida. Albert justifica de este modo su descubrimiento: “[...] yo me había preguntado de qué manera un libro puede ser infinito. No conjeturé otro procedimiento que el de un volumen cíclico, circular. Un volumen cuya última página fuera idéntica a la primera” (Borges, 2000: 111-112). Aparece aquí nuevamente lo cíclico, lo envolvente de la enciclopedia, pero Albert imagina una circularidad lineal, como la de cierto copista de *Las mil y una noches* que, en la noche central del libro, hubiese empezado por distracción desde el principio y así se convirtiese en un libro infinito. Esta circularidad no es la de la Enciclopedia. A ella Borges le opone la infinitud del laberinto arbóreo, diseñado

⁶ Son varias las citas de enciclopedias chinas hechas por Borges. La más célebre, debido a los comentarios de Foucault, es la de “El idioma analítico de John Wilkins”, de *Otras inquisiciones*. Si bien Borges descrece de las taxonomías de las enciclopedias, la inclusión de estas falaces enciclopedias chinas tiene distintas razones ficcionales. En general, como libros laberínticos, las enciclopedias chinas son tan arbitrarias como las occidentales. La lectura de una enciclopedia china es tan arbitraria o más que la de las de Occidente, que descansan en el orden alfabético. Dado que la china es una escritura ideográfica, deben recurrir al número y no a la letra. En un diccionario chino se encuentra el ideograma a partir de la cantidad de pinceladas que se necesite para dibujar el símbolo. En chino existen doscientas catorce claves o radicales, caracteres que entran en relación con otros, por lo que hay que conocer los radicales que forman un carácter concreto y luego hace falta contar el número de trazos con que se dibuja cada radical. La sumatoria da una cifra y esta agrupa a todos los caracteres que poseen esa cifra. Se ordenan de acuerdo con el orden creciente del número de trazos.

como un jardín de senderos que se bifurcan, es decir, un sistema que se asemeja más a las conexiones entre las ciencias y a las remisiones de la *Encyclopédie*.

Otra imaginación sobre una construcción arbórea le es atribuida a Herbert Quain y la desarrolla en “Artificios”, segunda parte de *Ficciones*. En ese relato suma al esquema arbóreo la reversión temporal, con una víspera que se abre a tres antevísperas y así sucesivamente, pero, en este caso, a diferencia del laberinto de Ts’ui Pên, una de las vísperas anula las otras dos. Borges no desarrolla estas ficciones, casi imposibles en el soporte impreso, sino otras en las cuales incorpora estas teorías sobre relatos que rompen con la ordenación lógica, temporal.

EL AGOTAMIENTO DE UNA NARRATIVA Y DE UN SOPORTE

Las vanguardias del siglo XX surgen cuando los escritores sienten perimidos los complejos universos textuales de la novela decimonónica. Según Marie-Laure Ryan (2004: 214), de una literatura inmersiva, en la que los lectores se sumergen en mundos construidos por los autores, se pasa con las vanguardias y las post-vanguardias a una literatura interactiva en la que los autores buscan lectores cooperantes. Los universos textuales de la novela decimonónica se agrietan, se resquebrajan, y los escritores del siglo XX recogen fragmentos heterogéneos con los cuales intentan otra forma de conectarse activamente con el lector, en especial a partir del juego, pero también por la construcción de artefactos lingüísticos, fantásticos o teóricos. En el caso específico de Borges, los grandes relatos decimonónicos se reducen a libros de cuentos y los mundos a teorías.

Ya en 1967 John Barth dedica a Borges un artículo titulado “Literatura del agotamiento”. Allí manifiesta cómo nuestro autor prevé una literatura nueva y original:

Borges define el Barroco como “ese estilo que deliberadamente agota (o procura agotar) sus posibilidades y raya en su propia caricatura”. Mientras su propia obra *no* es barroca, excepto intelectualmente (el barroco no fue nunca tan terso, lacónico, económico), sugiere la idea de que la historia intelectual y literaria ha sido barroca y ha agotado casi completamente la posibilidad de la novedad. Sus *ficciones* son no solamente notas al pie de página de textos imaginarios, sino posdatas al cuerpo real de la literatura (Barth, 1976: 179).

Este agotamiento que Barth señala para los contenidos y la forma de narrar, se vuelve a focalizar, desde la crítica literaria actual, como agotamiento del soporte, fin de la galaxia gutenberga, que ha llenado y llena bibliotecas, y se destaca a Borges como un precursor teórico de la literatura hipertextual.

Siguiendo a Barth, Jay David Bolter afirma:

Ficciones está constituido por una serie de relatos breves sin apenas argumento ni caracterización; son unas narraciones que, según las coordenadas de la novela del siglo XIX, serían totalmente insignificantes. Con Borges tenemos la sensación de que se derrumba una larga tradición literaria, de que la novela, y tal vez también la monografía, están demasiado gastadas. Borges insinúa que nuestra cultura ya no puede producir novelas, y en vez de ello nos ofrece informes académicos de libros y breves descripciones de personajes extravagantes y mundos fantásticos. El tema del agotamiento afecta no solo a la forma literaria, sino también a la condición humana, precisamente porque Borges trata a la lectura y a la escritura como sinónimos de la propia vida (Bolter, 2006: 278).

Pero Bolter recontextualiza la crítica de Bath, porque precisamente analiza los cuentos de Borges desde el hipertexto y así advierte en Borges “el agotamiento del libro impreso”. Refiriéndose a “La biblioteca de Babel” se pregunta:

¿Qué es esta biblioteca, a fin de cuentas, sino el agotamiento del pensamiento humano simbólico? Todas las combinaciones de letras de Gutenberg se han llevado a efecto y ahora aguardan en sus anaqueles a sus lectores. No queda ya nada por escribir, solo por descubrir [...] (Bolter, 2006: 277-8).

Bolter opone al libro impreso la obra electrónica y, como todos los críticos de la hipertextualidad, rescata a un Borges teórico de la ciberficción aun antes de que esta fuese prevista. “El jardín de senderos que se bifurcan” es un texto emblemático para quienes se dedican a la ficción electrónica. Stuart Moulthrop establece un enlace con el argentino y le rinde homenaje con su *Victory Garden*, una de las hiperficciones más importantes, que también tiene como marco otra guerra, la de Golfo.

El hecho de que Borges haya sentido el agotamiento del soporte libro impreso y haya entrevisto un nuevo soporte electrónico se puede conectar también con el comentario de Teresa Gómez Trueba, quien se pregunta si muchos escritores del siglo XX no estarían ilustrando el comentario de Benjamin de que “la historia del arte presenta épocas críticas en las que cierta forma de arte aspira a efectos que solo podrán ser conseguidos plenamente con un cambio de patrón técnico, es decir, con una nueva forma artística” (2002: en línea).

Los enciclopedistas franceses, con una obra ajena a la literatura, intentaron englobar la cultura y el conocimiento del hombre en un número determinado de volúmenes, amplio, por cierto, a partir de un diseño especial. Conciliaron la facilidad de la ordenación alfabética, con abundantes remisiones. El resultado fue una obra con incontables entradas y discursos fragmentados. Con estas pautas, trataron de acotar, para el hombre de su tiempo, en una sola obra, todo el saber disperso en múltiples bibliotecas o aún no recogido en la escritura, como suele suceder en el campo de los oficios.

Borges lector advirtió en las enciclopedias, por una parte, su valor de obras infinitas –como sus soñadas “Biblioteca total” o “La Biblioteca de Babel”– y, por otra parte, imaginó, a partir de la construcción no lineal de la enciclopedia moderna, una literatura que hoy sabemos que se corresponde con la de soporte electrónico: de lectura fragmentaria, de construcción laberíntica y con la posibilidad de perderse en los múltiples senderos por los cuales el lector recorre la obra espacialmente, en lecturas personales, como si vagara por un inmenso jardín, diseñado por André Le Nôtre.

Borges autor prefigura ficcionalmente formas nuevas de narración sobre el diseño de la enciclopedia moderna y de ese modo se constituye en un Jano bifronte que, mirando hacia atrás, advierte el agotamiento de un ciclo narrativo y de un soporte, en tanto que mirando hacia adelante, prefigura otros modos de narrar, otras técnicas, que, sin embargo, en la práctica y con la tecnología de su tiempo, eran irrealizables.

BIBLIOGRAFÍA

- Tesoros de España: Ten Centuries of Spanish Books*, Catálogo de la exposición de iluminaciones que se hizo en la New York Public Library durante 1985. En línea:
<http://www.almarpornaranjas.blogspot.com/2006/02/miniaturas-medievales-y-textos.html>
- BARONE, Orlando (comp.), 1976, *Diálogo Borges-Sábato*, Buenos Aires, Emecé.
- BARTH, John, 1976, “Literatura del agotamiento”, en Alazraki, Jaime (ed.), *Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus-El escritor y la crítica, pp. 170-182.
- BLOM, Philipp, 2004, *Encyclopédie. El triunfo de la razón en tiempos irracionales*, Barcelona, Anagrama.
- BOLTER, Jay David, 2006, “Ficción interactiva”, en Vilariño Picos, María Teresa, y Abuín González, Anxo, (comp.), *Teoría del hipertexto*, Madrid, Arco/Libros.
- BORGES, Jorge Luis, 1979, *El libro de arena*, Buenos Aires, Emecé-Utramar (2ª ed.).
- , 1980, *Siete noches*, México, Fondo de Cultura Económica-Tierra Firme.
- , 2000, *Ficciones*, Madrid, Alianza.
- CORDÓN GARCÍA, José Antonio, 1996, “La constitución de la enciclopedia moderna: de la ilustración al hipertexto”, *Documentos de la Universidad de Salamanca*, Facultad de Traducción y de Publicación. En línea: http://www.dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=51010
- D’ALEMBERT, Jean Le Rond, “Discurso Preliminar” de la *Enciclopedia*. En línea:
<http://www.scribd.com/doc/6750155/DAlembert-Discurso-Preliminar-de-La-Enciclopedia>
- DIDEROT, Denis, y D’ALEMBERT, Jean Le Rond, 1992, *Artículos políticos de la “Enciclopedia”*, Selección, traducción y estudio preliminar de Ramón Soriano y Antonio Porras, Madrid, Tecnos.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa, 2002, “Creación literaria en la red: de la narrativa posmoderna a la hiperficción”. En línea: http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/cre_red.html
- RYAN, Marie-Laure, 2004, *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*, Barcelona, Paidós.

*‘Pour encourager les autres’:
usos de Voltaire según Borges*

MAGDALENA CÁMPORA
Universidad Católica Argentina
CONICET

El subtítulo algo mercantil de este trabajo responde a una ambivalencia de la palabra *uso* que existe tanto en francés como en español: uso como *costumbre* y uso como *empleo*. La idea, bastante sencilla, es que Borges utiliza la figura de Voltaire en su práctica personal de la rivalidad y del arte de injuriar, y que el empleo de esa figura, más allá de los usos polémicos, se vuelve progresivamente un hábito –un hábito retórico. Es a fines de los años treinta cuando Borges empieza a ubicar al personaje Voltaire dentro de un mapa conceptual y tópico, y a asociar a su nombre determinadas significaciones y discursos que construyen una representación estable del autor del *Diccionario filosófico*. El uso que Borges hará de esa representación en la década siguiente es netamente beligerante: Voltaire, nombre y figura, sirve como arma retórica para posicionarse ideológicamente en contra del discurso nacionalista, que también usa a Voltaire como arma de guerra. Lo notable es que el método es propiamente volteriano: configurar sintaxis argumentativas en base a figuras históricas y a conceptos de fuerte impacto retórico; ligar nombres, datos y textos a fines combativos y polémicos. Más tarde, en los tiempos de la ceguera y la oralidad, las menciones tópicas a Voltaire conformarán un invalorable método compositivo: dolorosa contrapartida a la afición por un hombre en quien Borges veía un modelo de felicidad.

CARAS DE VOLTAIRE

¿Cómo configura Borges su representación de Voltaire? Para empezar con esta historia de una imagen, lo natural sería ir a la referencia más temprana en la obra

de Borges y analizar una reseña de 1919, escrita en francés para un suplemento literario ginebrino.¹ Sin embargo empezaremos por otro texto, más tardío, que alimenta singularmente la representación que Borges se hace de Voltaire a partir de los años cuarenta. En mayo de 1937, Borges reseña para la revista *El Hogar* el número de abril de *La Nouvelle Revue Française* y su cuadrupte “homenaje a viejos autores”: el Cardenal de Retz, Madame de Lafayette, Saint-Simon y Voltaire. De estos cuatro homenajes, Borges retiene el último, dedicado a Voltaire.² Considera que su autor, Jean Guéhenno, “opone la lucidez y la naturalidad de Voltaire al terrorismo y a las desesperaciones apócrifas de Pascal. Su artículo excelente se titula “Notes sur Voltaire”” (2000: 52).

El artículo excelente de la NRF (1937: 524-537), escrito en rigor de verdad por un estudioso de Rousseau, es una muestra bastante particular de un modo –hoy tal vez en desuso– de hacer crítica. En esas notas, las intuiciones agudas se mezclan con los lugares comunes y las citas de Voltaire con las opiniones de sus enemigos. Guéhenno remeda diálogos imaginarios, interpela a Pascal, a Rousseau, a Voltaire, a los detractores de Voltaire, al lector mismo, y esa polifonía que pone en escena lo que se dice de François-Marie Arouet va delineando de forma bastante clara ciertos tópicos. Voltaire según Guéhenno es el hombre “que no acepta ser engañado” (p. 524); es el “lúcido” que conoce el fondo temible de las cosas y que decide sin embargo que la razón debe bastarle (p. 532); es “el autor” que marca (como el burgués) la propiedad con su firma y que firma con un nombre de teatro; es el irónico, el dueño de la sonrisa traidora, el gran divulgador, el descubridor de Shakespeare: “el clérigo moderno”, escribe, “el hombre universal” (p. 535). Además, a diferencia de “Rousseau el desdichado” y de Pascal sin esperanza, Voltaire es, según Guéhenno, un hombre feliz.³

Estas caras de Voltaire reapareceran, trastocadas y rescritas, en textos posteriores de Borges. Voltaire sera en efecto el ciudadano que trasciende las pertenencias nacionales, el modelo, a fines de 1937, del “buen europeo” (1999: 196). Sera el hombre que nunca pierde “la felicidad de escribir” (OC IV: 523): *Candide* “escrito para demostrar que este mundo es el peor, es uno de los libros más felices de la li-

¹ Se trata de “Chronique des lettres espagnoles. Trois nouveaux livres” (*La feuille*, Ginebra, 20 agosto 1919, recogido en Borges, 1997: 22-24), donde Borges reseña libros de Pío Baroja (*Momentum Catastrophicum*), de Azorín (*Entre España y Francia*) y de Ramón Ruiz Amado, jesuita y “auteur d’une histoire universelle ad usum scholarum”.

² “De la vida literaria”, 28 de mayo de 1937 (2000: 52).

³ Como muestra indirecta y tal vez ingenua de esta disposición hacia la felicidad, cita Guéhenno una de las *Lettres philosophiques* (carta XXV, VI): “Pour moi, quand je regarde Paris ou Londres, je ne vois aucune raison pour entrer dans ce désespoir dont parle M. Pascal ; je vois une ville qui ne ressemble en rien à une île déserte, mais peuplée, opulente, policée, et où les hommes sont heureux autant que la nature humaine le comporte. Quel est l’homme sage qui sera plein de désespoir parce qu’il ne sait pas la nature de sa pensée, parce qu’il ne connaît que quelques attributs de la matière, parce que Dieu ne lui a pas revele ses secrets? Il faudrait autant se désespérer de n’avoir pas quatre pieds et deux ailes. Pourquoi nous faire horreur de notre être?” (1961 : 1346). Para una sugestiva y discutible reflexión sobre los motivos de esa felicidad, ver Barthes, 1964: 94-100.

teratura, ya que Voltaire está en cada página⁴” (2003a: 160-61). Voltaire es el francés que “descubre y repudia la obra” de Shakespeare, de quien habla —anota Borges— “de manera impertinente”⁵: “yo no imagino [a Shakespeare], dice, como quería Voltaire: un bárbaro; yo lo imagino como un dandy, manejando con habilidad su talento” (Bioy, 2006: 1162⁶). Borges vuelve con alguna frecuencia y con mucho deleite sobre estos supuestos errores de juicio de Voltaire, errores que en justicia habría que matizar. Si en la carta dieciocho de las *Lettres philosophiques*, que trata sobre la tragedia, Voltaire sostiene que Shakespeare carece de gusto y de respeto por las reglas, también describe un “genio” poseído por “ideas extrañas y gigantescas” y una obra marcada por la “fuerza”, “la fecundidad” y “lo sublime” (1964: 91). Se juega en el fondo, en esta oposición creada por Borges, no ya la valoración de dos individuos sino la valoración de dos literaturas: frente a Shakespeare el inglés, el autor de *Semiramis* y del *Triunvirato*, cuyas opiniones Borges simplifica en exceso, vuelve al estado larvario de literato francés.

De Jean Guéhenno, Borges recupera también la oposición entre el lúcido y el pesimista: contra el Pascal que se complace en “desesperaciones apócrifas” (y que remite tal vez a una forma argentina de leer el mundo) se erige el hombre de la distancia, de la medianía y la lucidez, vale decir: el clásico. Si, como define Borges en un texto de *Discusión*, el clásico “no escribe los primeros contactos de la realidad, sino su elaboración final en concepto” ([1931] 1996: 218), entonces Voltaire, inventor del optimismo, es el clásico por definición. Borges sostiene en efecto que la representación del mundo en *Candide* resulta de un concepto —el optimismo— avanzado en contra de Leibniz y de su teoría del mejor de los mundos posibles.⁷ Ahora bien, si Voltaire transforma la realidad en concepto, Borges transforma a Voltaire en argumento. La idea es que el artículo de la *NRF* de Jean Guéhenno, en su particular bosquejo del personaje, delinea una figura de autor que Borges irá convirtiendo poco a poco en argumento.

La pregunta, bastante evidente, podría ser: ¿argumento en relación a qué? ¿Qué peso tiene el nombre Voltaire en la Argentina de los años treinta y cuarenta? No se trata aquí de desarrollar la compleja recepción de Voltaire en la Argentina, recepción que transitó todas las etapas del guión estable de celebración y condena de François-Marie Arouet. Ese guión en su modalidad argentina podría incluir, entre otros rasgos circunstanciales, la presencia en la Biblioteca Nacional de la calle Agüero de una edición de 1770 de *Les erreurs de Voltaire* (mil páginas) escritas por el jesuita No-

⁴ Ver también el *Borges* de Bioy Casares, donde Borges insiste sobre la capacidad de Voltaire de volverlo todo trivial (2006: 354 y 773).

⁵ Ver [1937] 2000: 86.

⁶ Ver también Bioy, [1974] 2006: 1485: “Leemos a Voltaire [...] dice que en Shakespeare hay más barbarie que belleza, por lo que su fama no traspasará las fronteras de Inglaterra”.

⁷ Ver “El libro de las ruinas” ([1978] 2003b: 160-161), “Nostalgia del latín” ([1982] 2004: 228), así como el prólogo a los *Cuentos* de Voltaire en la colección Biblioteca personal (OC IV: 523).

noche; la presencia en esa misma Biblioteca de las *Œuvres Complètes* en la edición de Kehl (1784); los homenajes combativos de las publicaciones anarquistas de los años veinte (consúltese la publicación semanal *Los intelectuales* que edita en 1923 *Cándido o el optimismo* junto a Kropotkin, Malatesta y Lamennais);⁸ las diatribas anti-volterianas en base a argumentos venidos de España;⁹ el elogio positivista de Ingenieros; la incomprensible existencia de bustos de Voltaire en algunas oficinas del microcentro; la existencia en Palermo de un pasaje con su nombre. Como se ve, la recepción de Voltaire en la Argentina siguió las pautas de la recepción de Voltaire en todo el mundo: exceso, polémica, mala fe, simplificación en el júbilo y simplificación en los ataques. Borges no es ajeno a esta dinámica y entiende muy pronto, y con agudeza, que Voltaire como nombre propio y como representación le permitira posicionarse ideológicamente en contra de aquellos compatriotas cuyas doctrinas rechaza, y que ven en Voltaire un enemigo a abatir.

LOS COMPATRIOTAS, VOLTAIRE

Un ejemplo candente de esto último es la semblanza que el nacionalista católico Ignacio B. Anzoátegui hace de Voltaire en un libro elocuentemente llamado *Vidas de payasos ilustres*. Escrito en los años cuarenta,¹⁰ publicado en Madrid y luego en Buenos Aires, el libro contiene doce vitriolicas semblanzas de personajes históricos. Tres de ellas acometen devociones borgeanas: Voltaire, Defoe y Kipling, indistintamente atacados por la acerba pluma de Anzoátegui. En lo que a Voltaire refiere, las críticas de Anzoátegui retoman escrupulosamente la Vulgata anti-volteriana. Algunos de los reproches, clásicos, son la eterna vejez de Voltaire, la falta de hijos, su sospechosa capacidad de amasar fortunas; también, infaltable, la tipificación lombrosiana de su tan mentada sonrisa. Si en la entrada “Voltaire” del *Dictionnaire des Idées reçues*, Flaubert define: “Voltaire: célebre por su ‘rictus’ espantoso”, Anzoátegui, en *Vidas de payasos ilustres*, habla no sólo de una “sonrisa podrida” (1954: 73), sino de “una sonrisa volteriana que le cruzaba la cara y que le amordazaba el cerebro: [una] inolvidable sonrisa de viejo hijo de puta” (pp. 70-71). Más allá de la fabulosa metalepsis que atribuye a Voltaire *una* sonrisa volteriana, Anzoátegui reproduce la demonización clásica del personaje: luego Voltaire es “un viejo grotescamente baboso y pervertido”, “empresario de sí mismo”, “sexualmente impotente” (pp. 68-70). En suma, “el más grotesco de los monstruos modernos” (p. 67). A pesar

⁸ Para un análisis de estas menciones y, de manera general, de la suerte de *Candide* en la Argentina, ver Magdalena Cámpora, “Candide  Buenos Aires: retour”, *Cahiers Voltaire* (2010) 9, pp. 43-70.

⁹ Ver al respecto Lafarga, 1989: 50-80.

¹⁰ El libro es publicado primero en Madrid en 1948 y luego en Buenos Aires en 1954 por Ediciones Theoria, en cuyo catálogo también figuran Marcelo Sánchez Sorondo y Charles Maurras.

de todo esto, escribe, “todavía existen algunos seres humanos que creen en su inteligencia” (p. 73): entre ellos, Borges.

No es esta, como señalábamos, la primera ocasión en que Anzoátegui ataca un elemento del Parnaso borgeano. En su célebre *Vidas de muertos* (que es como la versión vernácula y más lograda de las vidas de payasos cosmopolitas), Anzoátegui arremete contra, por ejemplo, Evaristo Carriego. En *Vidas de muertos*, publicado por Tor en 1934, es decir cuatro años después del *Evaristo Carriego* de Borges, Anzoátegui define al autor de las *Misas berejes* no como un poeta, sino como un enfermo a quien “la vida de su ciudad le qued[ó] grande”. “Palermo (escribe Anzoátegui, no mal) estaba en los baldíos oscuros de fornicaciones, en la hoja del cuchillo y en la grasa del jopo, en la Penitenciaría y en el burdel con muertas”, pero Carriego “acomodó la ciudad a su propia vida: amuebló su calle con árboles románticos y le puso un organito y una muchacha pobre que tosía como un perro” (1934: 78-79). Carriego, prosigue sanguinariamente Anzoátegui, “hizo una cosa importante, y fue morir: “¡Tan capaz se siente de hacer una hombrada / de la que hable el barrio tres o cuatro días!”. Pero la hombrada la hizo Dios con renombre de tuberculosis”.

Lo interesante de la historia es que para esa época, Borges y Anzoátegui evolucionaban en ámbitos estrechamente conectados.¹¹ Ambos publican en la revista *Criterio* a fines de los años veinte; Norah Borges por su parte ilustra la revista *Número*, que dirigen Anzoátegui y Osvaldo Horacio Dondo entre 1930 y 1931; es en *Número*, de hecho, donde aparecen en prepublicación las semblanzas que conformarán *Vidas de muertos*.¹² En 1941, Borges, Silvina Ocampo y Bioy Casares incluyen a Anzoátegui en la *Antología poética argentina*; en 1956, un año después de la llamada Revolución Libertadora, el proyecto es radiarlo de esa antología junto a Leopoldo Marechal y otros (Bioy Casares, 2006: 173). Sin embargo no hay textos, en mi conocimiento, donde Borges ataque de manera frontal al temible polemista que era Anzoátegui. Sí hay una mención en el *Borges* de Bioy Casares, y esa mención remite, significativamente, a Voltaire. Dice Borges (dice Bioy que dice Borges): “Anzoátegui lo llamó *ese viejo imbécil*. Si hay algo que no es Voltaire, es imbécil. En cuanto a viejo, él mismo tal vez ya lo sea” (2006: 1477). La entrada ratifica un enfrentamiento que se libró por interposición persona y una confrontación ideológica que se desplazó al terreno de las filiaciones intelectuales. Buenos Aires, años treinta y cuarenta: la figura de Voltaire es usada por Borges –pero también por Anzoátegui– como campo de batalla.

Indudablemente, lo que también se baraja en el nombre Voltaire en la Argentina de esos años es la relación con la Iglesia. Así por ejemplo, a la semblanza de

¹¹ Para el análisis de lo que rimbaldianamente designa en la vida de Borges como “Une saison chez les nationalistes”, ver Annick Louis, 2006: 133-151.

¹² Ver al respecto la introducción de Christian Ferrer (en particular pp. 14-17) a la edición de *Vida de muertos* editada en la Colección Los Raros de la Biblioteca Nacional (2009).

Voltaire, “payaso ilustre”, pueden a˜adirse definiciones como esta, de Leonardo Castellani: “El pagano Celso, el ateo Gibbon y el hipócrita Renan” son “los tres hombres que han odiado más la religión después de Voltaire” (1979: 82). Desde esta perspectiva, cuando en 1936 (1999: 19) Borges evoca “una tradición, erigida por Swift, por Gibbon y por Voltaire” según la cual el ingenio siempre es “movilizado *contra* la Iglesia” (tradición que según Borges, sera revertida por Chesterton o por Léon Bloy), o cuando en 1941 sostiene que “dos siglos después de la publicación de las ironas de Voltaire y de Swift, nuestros ojos atónitos han mirado el Congreso Eucarstico” (1999: 31), Borges carga el nombre Voltaire con los mismos rasgos que Anzoátegui o Castellani, aunque, por supuesto, con una valoración estrictamente opuesta, que remite por cierto al texto de Guéhenno. Es decir: la ironía, la inteligencia, la frase cortante –condiciones de su prosa que nadie refuta– son para Borges una consecuencia de su lucidez sin pesimismo, y no del rencor o de “la prostitución del talento”,¹³ como sostienen los nacionalistas. Se trata en definitiva de pintar un Voltaire que interroga “las posibilidades retóricas de la burla” (1999: 135); se trata, también, de sugerir en quien lo nombra una predisposición similar ante la sociedad y la historia. Cada mención de Voltaire se vuelve así confirmación de una rivalidad, punto de vista y definición ideológica.

No es casual, en este sentido, que la única cita directa de Voltaire hecha por Borges se dé en uno de los pocos cuentos de los a˜os cuarenta cuyo marco histórico y político coinciden con la fecha de producción del texto. Se trata de “El milagro secreto”, publicado en *Sur* en 1943. La cita es del capítulo XXIII de *Candide* y remite al episodio del almirante inglés ajusticiado:

En causant ainsi ils abordèrent à Portsmouth; une multitude de peuple couvrait le rivage, et regardait attentivement un assez gros homme qui était à genoux, les yeux bandés, sur le tillac d’un des vaisseaux de la flotte; quatre soldats, postes vis-à-vis de cet homme, lui tirèrent chacun trois balles dans le crâne le plus paisiblement du monde, et toute l’assemblée s’en retourna extrêmement satisfaite. [...] Il demanda qui était ce gros homme qu’on venait de tuer en cérémonie. C’est un amiral, lui répondit-on. – Et pourquoi tuer cet amiral ? – C’est, lui dit-on, parce qu’il n’a pas fait tuer assez de monde; il a livre un combat à un amiral français, et on a trouvé qu’il n’était pas assez près de lui. – Mais, dit Candide, l’amiral français était aussi loin de l’amiral anglais que celui-ci l’était de l’autre! – Cela est incontestable, lui répliqua-t-on; mais dans ce pays-ci il est bon de tuer de temps en temps un amiral pour encourager les autres (1983: 97-98).

¹³ Así define Joseph de Maistre a Voltaire en sus *Considérations sur la France* (1797, cap. IX).

Es justamente esta última expresión, “pour encourager les autres” (en el doble sentido de ‘dar ánimo’ y de ‘estimular’), que Borges retoma en “El milagro secreto”:

El diecinueve, las autoridades recibieron una denuncia; el mismo diecinueve, al atardecer, Jaromir Hladík fue arrestado. Lo condujeron a un cuartel aséptico y blanco, en la ribera opuesta del Moldau. No pudo levantar uno solo de los cargos de la Gestapo: su apellido materno era Jaroslavski, su sangre era judía, su estudio sobre Boehme era judaizante, su firma delataba el censo final de una protesta contra el Anschluss. En 1928, había traducido el *Sepher Yezirah* para la editorial Hermann Barsdorf; el efusivo catálogo de esa casa había exagerado comercialmente el renombre del traductor; ese catálogo fue hojeado por Julius Rothe, uno de los jefes en cuyas manos estaba la suerte de Hladík. No hay hombre que, fuera de su especialidad, no sea crédulo; dos o tres adjetivos en letra gótica bastaron para que Julius Rothe admitiera la preeminencia de Hladík y dispusiera que lo condenaran a muerte, *pour encourager les autres*. Se fijó el día veintinueve de marzo, a las nueve a.m. Esa demora (cuya importancia apreciará después el lector) se debía al deseo administrativo de obrar impersonal y pausadamente, como los vegetales y los planetas (OCI: 509).

Estas cuatro palabras en francés, insertadas como al paso en el texto de Borges, condensan una serie de asociaciones de larga proyección. Se genera, primero, una continuidad en la representación y en la denuncia del Estado criminal: tanto en Portsmouth en el siglo XVIII como en Praga en el XX impera un mismo orden que se escuda tras la función ejemplificadora de la pena y la burocracia siniestra del horror: las “tres” balas de los “cuatro” soldados en formación, “la ceremonia”, “el deseo administrativo de obrar impersonal y pausadamente, como los vegetales y los planetas”. En ambos casos, queda expuesto un estado represivo que imputa delitos por omisión o por ejemplaridad, *pour encourager les autres*. La cita inscribe además, sucintamente, el texto borgeano en la admirada tradición satírica de Swift, de Voltaire y Quevedo, tradición que pone al desnudo los actos represivos del Estado y las apariencias de legitimidad que este pretende dar a sus rituales. La frase tomada de *Candide* funciona en este sentido al igual que el nombre Voltaire: ambos conservan intacta su carga ideológica, la constatación de eso que Jean Starobinski (1976: 198) denomina la “euforia del sistema”.

PENSAR EN VOLTAIRE ES PENSAR EN...

Al conjunto de discursos que duermen en el nombre Voltaire hay que añadir otra serie, compuesta por nombres de escritores. Progresivamente (y con mayor acento después de la ceguera) Voltaire pasa a integrar una constelación de autores que ilustran, en conjunto, argumentos tópicos que se repiten. “Pensar en Gibbon es pensar en Voltaire” (OC IV: 66), escribe Borges en el prólogo a las *Páginas de historia y de autobiografía de Gibbon* (1961), y *ese pensar en X es pensar en Y* es una costumbre que rige con frecuencia el desarrollo dialéctico de sus textos. Así por ejemplo el nombre Voltaire arrastra usualmente, junto al de Gibbon, los nombres de Swift, de Johnson y Quevedo, para armar un grupo que explica las nociones de lo clásico, lo satírico.¹⁴ O también: Gibbon trae a Voltaire, que trae a Luciano, que trae a Heine, y todos, en ocasiones diversas, son ejemplo de escritura fecunda en regímenes de censura.¹⁵ En otras partes, el nombre de Leibniz evoca a Voltaire, que a su vez evoca, errónea, indefectiblemente, la etimología de la palabra *optimismo*.¹⁶ Incluso aquellas asociaciones que parecen más caprichosas (Voltaire y Bernard Shaw, Voltaire y Renan, Voltaire y Virgilio o Carlos XII de Suecia¹⁷) responden a una lógica interna. Por caso, Voltaire historiador y biógrafo de Carlos XII sirve para justificar indirectamente temáticas exóticas elegidas por autores excéntricos, por ejemplo Borges en Buenos Aires, estudiando literatura escandinava.¹⁸ Se atribuye así determinado valor a un nombre propio, se combina ese nombre con otros, se constituye en torno a ellos argumentos fijos, se explota esa economía toda vez que sea necesario.

De esta manera, la discontinuidad aparente de las menciones culturales (que une a Virgilio con Voltaire y a Voltaire con Bernard Shaw) se ordena en la continuidad secreta de las asociaciones tópicas. Este uso personal de las figuras de autor traduce la voluntad de reorganizar el material literario al gusto y a la medida de quien lo trabaja, pues, al fin y al cabo, todas las series son arbitrarias y lo que justifica

¹⁴ Ver al respecto, entre muchos otros ejemplos posibles, “Los traductores de las 1001 noches” ([1936] OC I: 397); “Vindicación de Bouvard et Pécuchet” ([1954] OC I: 261); “Un enfoque flamante” ([1967] 1979: 357); Prólogo a *La Eneida* en la Biblioteca personal ([1985] OC IV: 521).

¹⁵ Ver “Debates de *Sur: Moral y Literatura*” ([1945] 1999: 299); “Pornografía y censura” ([1960] 2003a: 253); “La censura” ([1983] 2003a: 305). La idea también está en el *Borges* de Bioy (2006: 1202).

¹⁶ “Leibniz había afirmado que este mundo es el mejor de todos los mundos posibles; Voltaire, ante esa melancólica hipótesis, acuñó la palabra *optimismo* para burlarse del sistema de aquél y acumuló desastre sobre desastre en la novela satírica *Candide*.” ([1978] 2003b: 160-161). Ver también el ya señalado “Nostalgia del latín” ([1982] 2004: 228), así como el prólogo a los *Cuentos* de Voltaire en la colección *Biblioteca personal* (OC IV: 523). En rigor de verdad, Voltaire no acuñó el término *optimismo*, que es un calco del inglés y que ya se encuentra atestiguado en Francia, según el *Trésor de la Langue française*, en 1737 en los *Mémoires de Trévoux* (es decir: por los jesuitas).

¹⁷ Para evitar aún más citas al pie y ubicar fácilmente cada una de estas menciones, reenviamos a la entrada “Voltaire” del “Finder’s Guide” del Borges Center. <http://www.borges.pitt.edu/finders-guide>

¹⁸ Ver el prólogo a “Seis poemas escandinavos” ([1965] 2003a: 110) y “La alucinación de Gylfi” ([1984] 2003b: 258).

su forma es el goce y la utilidad retórica que proveen los autores mencionados. En esto, Borges procede como aquel personaje de Voltaire que ante un Candide siempre atónito proclama “Je ne lis que pour moi; je n’aime que ce qui est à mon usage” (1983: 73).

Así pues, de la misma manera en que hay “redes y familias”, “nebulosas”¹⁹ de argumentos narrativos, hay redes y familias de nombres propios que construyen significados estables, repetidos a ultranza. No rige un principio de economía, sino un principio de composición: se trata de configurar mapas de relaciones sobre los cuales apoyarse para recordar, desarrollar, ilustrar argumentos previos. La modalidad es eminentemente pragmática: el nombre propio funciona como regla mnemotécnica y se acerca a procedimientos de composición relacionados con la oralidad²⁰ (epítetos perifrásticos, estructuras formulísticas, guiones narrativos). En “Borges oral”, M. Gargatagli (1999: 51-58) sostiene con agudeza que muchas de las tácticas de composición oral a las que Borges recurre cuando queda ciego ya estaban presentes en su obra anterior: presentes en la fuerte impronta de oralidad que recorre su escritura, en la tematización de las ceremonias del relato oral y en la transcripción de la materia oral. El funcionamiento retórico del nombre propio —se trate de Voltaire o de cualquier otro nombre “puesto en red”²¹— tiende a confirmar la hipótesis: tanto en la escritura como en el diálogo, la memoria de Borges se vale de estas relaciones (armadas a veces muy tempranamente, como en el caso de Voltaire²²) para ilustrar rápidamente un concepto y en algún punto, también, para sostenerlo: las autoridades invocadas fundamentan valoraciones propias y unen al sujeto enunciador con una tradición prestigiosa, que a menudo remite a fuentes muy diversas.

La cita en mosaico de nombres, el manejo efectista de las bibliotecas (reales y mentales) son, de hecho, prácticas que ambos autores comparten. Como en Borges, gran parte de la eficacia polémica de Voltaire consiste en el buen arte de relacionar nombres en pos de un efecto retórico; ese arte responde a un método reconocible, que subsiste en su biblioteca. La famosa “Biblioteka Voltera” comprada por Catalina II tras la muerte del *gran hombre* y llevada a San Petersburgo (donde aún se encuentra) tiene la singularidad de repetir tal cual la disposición de la de Ferney, entre otros motivos porque Voltaire hizo establecer por escrito un catálogo donde consta la ubicación de cada volumen (Magnan 1995). El análisis del catálogo muestra a qué

¹⁹ Tomamos estas expresiones del ya clásico estudio de Michel Lafon: *Borges ou la réécriture* (ver en particular 1990: 35-50 y 145-201).

²⁰ Hay que notar en este sentido que las asociaciones alrededor de Voltaire (que obviamos por un tema de espacio) vuelven constantemente en los diálogos y entrevistas de Borges con críticos y periodistas.

²¹ Para la hipótesis de un Borges precursor del hipertexto virtual, ver el estimulante ensayo de Norma Carriaburo: *Del fonógrafo a la red. Literatura y tecnología en la Argentina* (2008).

²² 1925: primera mención de Voltaire junto a Swift en *Inquisiciones*. “Jonathan Swift obró a manera de un fuerte ácido en la elación de nuestra humana esperanza y el *Mikromegas* y el *Cándido* de Voltaire no son sino abaratamiento de su serio nihilismo” (Borges [1925] 1998: 33).

punto el trato con los libros es instrumental y pragmático: la disposición de las obras en los anaqueles responde a la utilidad de cada ejemplar para la composición de los propios textos. Y los libros llevan la marca de su uso: los *marginalia* de los casi siete mil volúmenes, que siguen siendo editados al día de hoy, crean precisos sistemas de reenvío, constelaciones de nombres y de argumentos. Por lo demás, Voltaire arrancaba páginas, tiraba aquellos tomos que no le servían, reorganizaba la materia por *dossiers* temáticos, insertaba textos suyos en medio de otros: componía, en suma, nuevos libros a la propia usanza (Ferret, 2006: 38-39 y 48). En una época en que florece una estética de la mezcla impulsada por libreros que ávidamente editan *mélanges* y otros *ana* de antigua tradición (Bessire 1996), Voltaire no duda en desarticular conjuntos. Existen ciento cuarenta y seis volúmenes facticios armados por Voltaire –los “pots-pourris”– constituidos por manuscritos, diarios, impresos, carpetas, textos del propio Voltaire; cada uno de ellos organizado por temas (“Disidentes”, “Leyes y edictos”, “Fiebre”) o por nombres propios (“Covelle”, “Ginebra”) (Magnan, 1995: 149).

No rige aquí tampoco un principio de economía, sino un principio de composición: el armado del *pot-pourri* responde a un objetivo retórico ulterior y las relaciones establecidas en el libro facticio serán absorbidas por otro texto (que sí será publicado). Lo interesante, como puede verse en las reproducciones facsimilares del Catálogo de la Biblioteca Nacional (Borges 2010), es que Borges practica un método bastante cercano al de Voltaire. También en Borges la biblioteca (real) se organiza según usos específicos para la propia escritura; también Borges expurga periódicamente los libros que ya no le son útiles (Borges, 2010: 22). Más aún: Borges establece, en las páginas de guarda, esquemas y asociaciones temáticas en base a títulos o nombres de autor. En su claro estudio preliminar al catálogo de la BN, L. Rosato y G. Álvarez (Borges, 2010: 28-35) identifican tres procedimientos sistemáticos de organización en las asociaciones: el *confronte* (Cf.), el *vide* y el *sed contra* que traducen gráficamente mecanismos mentales asociativos surgidos de la lectura. El *confronte* une un texto con otro, a través de un nombre propio o de un tema común (por ejemplo, asiento n° 67: “El arrepentimiento: uno de los cuarenta y dos pecados mortales. (Cf. Spinoza, Walt Whitman)” –Borges, 2010: 377); el *vide* “actúa como guía para abordar un tema desde distintas ópticas” (2010: 32); el *sed contra* opone argumentos. En numerosos casos, la mención de un título o de un nombre dispara asociaciones que Borges fija en sus notas con estos códigos; esas asociaciones arman la estructura argumental del texto futuro.²³ Desde este punto de vista,

²³“Las notas actúan como andamio” (2010: 31). El rastreo que hacen los editores del Catálogo de la posterior “materialización” de las asociaciones en los textos publicados por Borges resulta, en este sentido, particularmente rico.

es en las páginas de guarda de sus libros donde Borges constituye sus *pots-pourris*.

Esta costumbre de vincular nombres propios en base a temáticas y argumentos comunes revela —más allá de la genética textual o de una particular filosofía de la composición— una estructura cognitiva que es propia de Borges. Se trate de la atribución de rasgos semánticos estables a un nombre de autor (por caso, el de Voltaire), del uso retórico y recurrente de cadenas de nombres propios, del metadiscursos sobre las asociaciones (*pensar en Voltaire es pensar en Gibbon*), de los *marginalia* que divulgan procedimientos asociativos que motivan la escritura, Borges siempre procede igual: una misma lógica cognitiva, que también está en Voltaire, alimenta los procesos. A esa lógica recurre Borges cuando se queda ciego. Que la llevara inscripta en su código genético (como llevaba, según él, inscripta la ceguera) fue de alguna manera un don: algo más, a falta de felicidad, para compartir con Voltaire.

BIBLIOGRAFÍA

- ANZOÁTEGUI, Ignacio B., 1934, *Vidas de muertos*, Ilustr. Héctor Basaldúa, Buenos Aires, Tor.
- , 1954, *Vidas de payasos ilustres* [1948], Ilustr. Ariel Fernández Dirube, Buenos Aires, Teoría.
- BARTHES, Roland, 1964, “Le dernier des écrivains heureux”, *Essais critiques*, París, Seuil, pp. 94-100.
- BESSIRE, François, 2006, “Les mélanges au dix-huitième siècle: conceptions et pratiques”, *Revue Voltaire*, 6, pp. 9-22.
- BIOY CASARES, Adolfo, 2006, *Borges*, Daniel Martino (ed.), Buenos Aires, Destino.
- BORGES, Jorge Luis, 1996, *Obras completas (OC I - IV)*, Barcelona, Emecé.
- , 1997, *Textos recobrados. 1919-1929*, Buenos Aires, Emecé.
- , 1999, *Borges en Sur. 1931-1980*, Buenos Aires, Emecé.
- , 2000, *Borges en El Hogar. 1935-1958*, Buenos Aires, Emecé.
- , 2003a, *Textos recobrados. 1956-1986*, Buenos Aires, Emecé.
- , 2003b, *El círculo secreto*, Buenos Aires, Emecé.
- , 2010, *Borges, libros y lecturas* [Catálogo de la colección Jorge Luis Borges en la Biblioteca Nacional], Germán Álvarez y Laura Rosato (eds.), Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
- CARRICABURO, Norma, 2008, “Precursores del hipertexto”, en *Del fonógrafo a la red. Literatura y tecnología en la Argentina*, Buenos Aires, Circeto, pp. 134-141.
- CASTELLANI, Leonardo, 1979, *Catecismo para adultos. 16 lecciones sobre el Verbo Encarnado*, Buenos Aires, Ed. del Grupo Patria Grande.
- FERRET, Olivier, 2006, “Des pots-pourris’ aux ‘Mélanges’”, *Revue Voltaire*, 6, pp. 35-53.
- FERRER, Christian, 2009, “El cruzado”, estudio preliminar de Ignacio B. Anzoátegui, *Vidas de muertos*, Buenos Aires, Colihue-Biblioteca Nacional, Col. Los Raros, pp. 9-32.

- GARGATAGLI, Marietta, 1999, "Borges oral", *Cuadernos hispanoamericanos*, 585, pp. 51-58.
- GUÉHENNO, Jean, 1937, "Notes sur Voltaire", *La Nouvelle Revue Française*, 283, pp. 524-537.
- LAFARGA, Francisco, 1989, *Voltaire en Espagne (1734-1835)*, Oxford, The Voltaire Foundation, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 261.
- LAFON, Michel, 1990, "L'infini littéraire", en *Borges ou la réécriture*, Paris, Seuil, pp. 35-50.
- LOUIS, Annick, 2007, "Une saison chez les nationalistes", en *Borges face au fascisme 1. Les causes du présent*, Paris, Aux Lieux d'être, pp. 133-151.
- MAGNAN, André, 1995, "Bibliothèque", en Jean-Marie Goulemot, André Magnan, Didier Masseur, *Inventaire Voltaire*, Paris, Gallimard, pp. 148-150.
- STAROBINSKI, Jean, 1976, "Sur le Style Philosophique de *Candide*", *Comparative Literature*, 28, 3, pp. 193-200.
- VOLTAIRE, *Mélanges*, 1961, Jacques Van den Heuvel (ed.), Paris, Gallimard, Col. Bibliothèque de la Pléiade.
- , 1964, *Lettres philosophiques: ou lettres anglaises avec le texte complet des remarques sur les Pensées de Pascal*, Paris, Garnier.
- , 1983, *Candide ou l'optimisme*, ed. J. Van den Heuvel, Paris, Librairie Générale Française.

*Carlos Argentino Daneri y su destino ejemplar**

MARIANA DI CIÓ

Université Paris III - Sorbonne Nouvelle

El 17 de octubre de 1872, Flaubert escribe a Adèle Perrot: “[*Bouvard et Pécuchet*] sera une espèce d’encyclopédie de la Bêtise moderne. Vous voyez que le sujet est illimité” (1998: 590). Ocho años más tarde se publica, inconclusa, la novela. Discípulo y amigo, Maupassant ratifica: “C’est l’histoire de la faiblesse de l’intelligence humaine, une promenade dans le labyrinthe infini de l’érudition avec un fil dans la main; ce fil est la grande ironie d’un merveilleux penseur qui constate sans cesse, en tout, l’éternelle et universelle bêtise” (1881: 1).

El planteo de *Bouvard y Pécuchet* parece borgeano *avant la lettre*: por la reflexión implícita sobre ese “arte detenido y rudimentario” que es la lectura (OC: 450), por el humor frente a las trampas y los espejismos de la palabra escrita, por la abundancia de saberes infinitos pero inaccesibles. Borges no es indiferente al “capricho o imaginación o utopía de la Biblioteca total” (1999: 27), a los saberes que se cierran sobre sí mismos, a los laberintos de erudición, a la lenta sucesión de términos que conforman una serie infinita. En ese sentido, la imposible tarea que emprenden Bouvard y Pécuchet (revisar y recopilar el saber universal) recuerda al aleph borgeano, en tanto ambos intentan concentrar el universo entero en un solo punto.

Mi propuesta es una lectura de “El Aleph” a la luz de *Bouvard y Pécuchet* pero también de los ensayos flaubertianos de Borges, con la intención de reponer el diálogo en sordina que parece entablarse entre el cuento de Borges y la novela inconclusa de su ilustre predecesor, de indagar en relaciones especulares y formulaciones que pretenden resolver lo imposible, de atisbar, a través de la palabra o de la imagen que se pliega sobre sí misma, el aturdimiento del espíritu frente a los saberes, a los libros, a los espacios infinitos.

* Agradezco a Magdalena Cámpora y a Loïc Windels por las sugerencias de material y por haber discutido conmigo muchas de las ideas de este artículo.

Al reeditar, en 1957, el libro de ensayos *Discusión* (1932), Borges incluye dos textos que funcionan a modo de díptico: “Vindicación de *Bouvard y Pécuchet*”¹ y “Flaubert y su destino ejemplar”, en ese orden. Sin ocultar sus reparos frente a un estilo que califica de “superstición del lenguaje” (OC: 265) –al que se referirá en otras oportunidades como “sistema espantoso” o “máquina implacable”² (Bioy Casares, 2006: 1511)–, Borges señala al autor de *Madame Bovary* como “el primero en consagrarse [...] a una obra puramente estética *en prosa*” (OC: 265). Rescata al *homme-plume*, al artesano del estilo, al asceta y mártir que persigue, incansable, *le mot juste*, al tiempo que subraya la posición paradójica de Flaubert, que “quería no estar en sus libros, o apenas quería estar de un modo invisible, como Dios en sus obras [...]. No menos innegable es –continúa Borges– que pensar en la obra de Flaubert es pensar en Flaubert, en el ansioso y laborioso trabajador de las muchas consultas y de los borradores inextricables” (OC: 265).

En efecto, el trabajo desmesurado que emprenden Bouvard y Pécuchet parece repetir el del propio Flaubert, que leyó unos mil quinientos volúmenes como parte del trabajo preparatorio para esta novela: “[...] je me bourre d’un tas d’œuvres édifiantes, peu fortes à tous les points de vue”, escribe a su sobrina Caroline el 17 de septiembre de 1873 (1998: 717); “Je patauge, je rature, je me désespère. [...] les difficultés de ce livre là [*Bouvard et Pécuchet*] sont effroyables”, insiste el 6 de agosto de 1874 (1998: 847). En otras palabras, la titánica tarea de revisión de saberes que emprenden los copistas cristaliza la voracidad libresca y la obsesión de su creador por documentar hasta el más ínfimo detalle.³

Sin embargo, tal como lo señala Claude Mouchard, no es verdad que los dos copistas muestren, desde el inicio, una suerte de “tropismo epistemo-fílico” o atracción irremediable hacia los libros:

Les livres n’apparaissent pas dès le début du roman. Ils devront être appelés, happés, dans l’espace romanesque. Car il n’est pas vrai que les deux cloportes soient immédiatement attirés par les livres, selon je ne sais quel tropisme, selon une quelconque pulsion épistemo-philique... (1983: 169).

¹ El texto había sido publicado previamente en *La Nación*, el 12 de diciembre de 1954.

² “[...] También leí una de mis novelas favoritas, *Bouvard et Pécuchet*. Qué sistema espantoso. Si tiene que entrar un personaje en este comedor, Flaubert lo describe y nos describe a cada uno de nosotros.... Sin embargo, si lees su correspondencia, ves que era un hombre inteligentísimo; pero cuando se ponía a escribir cuentos y novelas se metía en una máquina implacable” (17 de abril de 1977).

³ Cito, a modo de ejemplo, algunos fragmentos de la correspondencia: “Je suis en train de lire un mémoire de 400 pages in-quarto sur le cyprès pyramidal, parce qu’il y avait des cyprès dans la cour du temple d’Astarté”, carta a Duplan, mayo de 1857 (1988: 713); “Savez-vous à combien se montent les volumes qu’il m’a fallu absorber pour mes deux bonshommes? –A plus de 1500! Mon dossier de notes a huit pouces de hauteur. Et tout cela ou rien, c’est la même chose. Mais cette surabondance de documents m’a permis de n’être pas pédant; de cela, j’en suis sûr”, carta a Mme des Genettes, 25 de enero de 1880 (2007: 796).

La lectura es, por el contrario, un hábito que adquieren con el fluir de la narración. Hacia el final del primer capítulo, Bouvard y Pécuchet se preguntan, ofuscados, qué hace a un libro verdaderamente digno de una biblioteca. “Eh! nous n’aurons pas besoin de bibliothèque” (1979: 67) dice Bouvard para zanjar la cuestión.⁴ Pero fieles al estereotipo,⁵ y aun sin haber pensado en darle realmente uso, no dejan de reservarle una de las piezas de su casa al instalarse lejos del mundanal ruido: “[...] la dernière [chambre] fut destinée à la bibliothèque; et comme ils ouvraient les armoires, ils trouvèrent d’autres bouquins, mais n’eurent pas la fantaisie d’en lire les titres. Le plus pressé, c’était le jardin” (1979: 76). En el cuarto capítulo, Pécuchet propone escribir la historia del duque de Angoulême:

–Mais c’était un imbécile! répliqua Bouvard.

–Qu’importe! Les personnages du second plan ont parfois une influence énorme – et celui-là, peut-être, tenait le rouage des affaires. [...] Ils méditèrent ce projet, le débattirent, et résolurent enfin, de passer quinze jours à la Bibliothèque municipale de Caen, pour y faire des recherches (1979: 193).

Poco a poco, la visión del autor sobre sus criaturas se va modificando, y los dos idiotas se convierten en dos caballeros andantes del saber. “El hecho es que cinco años de convivencia fueron transformando a Flaubert en Pécuchet y Bouvard o (más precisamente) a Pécuchet y Bouvard en Flaubert”, señala Borges (*OC*: 259). *Bouvard et Pécuchet, c’est (encore) moi!* parece también decir Flaubert en una carta a Mme des Genettes de abril de 1875: “Bouvard et Pécuchet m’emplissent à un tel point que je suis devenu eux! Leur bêtise est mienne et j’en crève. Voilà peut-être l’explication. Il faut être maudit pour avoir l’idée de pareils bouquins!” (1998: 916). La mirada del autor hacia sus criaturas es de innegable ambigüedad, y tal vez por ello Borges presta especial atención al recordado punto de inflexión, que refiere y comenta de la siguiente manera:

Aquellos, al principio, son dos idiotas, menospreciados y vejados por el autor, pero en el octavo capítulo ocurren las famosas palabras: *Entonces, una facultad lamentable surgió en su espíritu, la de ver la estupidez y no poder, ya, tolerarla*. Y después: *Los entristecían cosas insignificantes: los avisos de los periódicos, el perfil de un burgués, una tontería oída al azar*. Flaubert, en este punto, se reconcilia con Bouvard y Pécuchet, Dios con sus criaturas. Ello sucede acaso en toda obra ex-

⁴“Il ne serait pas mal, non plus (car on ne peut pas toujours travailler dehors), d’avoir quelques bons ouvrages de littérature; –et ils en cherchèrent,– fort embarrassés parfois de savoir si tel livre *était vraiment un livre de bibliothèque*” (1979: 67).

⁵En la entrada correspondiente a *Biblioteca* del *Dictionnaire des idées reçues* leemos: “Toujours en avoir une chez soi, principalement à la campagne” (1979: 493).

tensa, o simplemente viva (Sócrates llega a ser Platón, Peer Gynt a ser Ibsen), pero aquí sorprendemos el instante en que el soñador, para decirlo con una metáfora afin, nota que está soñándose y que las formas de su sueño son él (OC: 259-260).

El plan de escritura de Flaubert confirma esta metamorfosis: la obra debía terminar con la vista de los dos hombres inclinados sobre sus pupitres, copiando un informe confidencial del doctor Vaucorbeil⁶ en el que se informa al Prefecto que Bouvard y Pécuchet son “dos imbéciles inofensivos”. La carta, apunta Flaubert, debe resumir y juzgar toda la novela; debe ser, para el lector, la síntesis y la crítica de toda la obra.⁷

Borges, sin embargo, parece pasar por alto este detalle final: si menciona, en una nota de “Flaubert y su destino ejemplar”, las construcciones en abismo como un rasgo característico de la épica, nada dice, en su vindicación, de la *mise en abyme* que supone este final. “Encargan al carpintero un doble pupitre y se ponen a copiar, como antes” (OC: 259), simplifica. Y como quien no quiere la cosa añade, en una nota al pie: “Creo percibir una referencia irónica al propio destino de Flaubert” (OC: 259), sin molestarse en apuntar que, al mimar el trabajo del autor, la copia cuestiona la narración en la que se inserta,⁸ multiplica las posibilidades de la ficción, y transforma a la novela en figura del mundo y en libro sin fin, espejo de la circularidad de la escritura y de su capacidad de contener el infinito.

En cierto modo, la metáfora del soñador soñado también repite la estructura circular de la novela de Flaubert. Sin embargo, al evocarla en este contexto, Borges parece buscar un doble objetivo: insinuar, por un lado, un vínculo con su propia obra⁹ y retacear, por el otro, aquello que parece ser el verdadero término de

⁶ Flaubert parece jugar con las semejanzas fónicas entre ‘veau’ (vaca) y ‘corbeille’ (cesta, papelería).

⁷ “XI – *Leur copie*: Ils copièrent... tout ce qui tomba sous la main [...] ‘plaisir qu’il y a dans l’acte matériel de recopier’ [...]. XII – *Conclusion*: Un jour, ils trouvent (dans les vieux papiers de la manufacture) le brouillon d’une lettre de Vaucorbeil à M. le Préfet. Le Préfet lui avait demandé si Bouvard et Pécuchet n’étaient pas des fous dangereux. La lettre du docteur est un rapport confidentiel expliquant que ce sont deux imbéciles inoffensifs. En résumant toutes leurs actions et pensées, elle doit, pour le lecteur, être la critique du roman (F 19 r: Cette lettre résume et juge B et P et doit rappeler au lecteur tout le livre). – Qu’allons-nous en faire? – Pas de réflexion ! copions ! Il faut que la page s’emplisse, que ‘le monument’ se complète. [...] Finir sur la vue des deux bonshommes perchés sur leur pupitre, et copiant” (Biblioteca de Rouen, ms gg 10, f° 67 r°, transcripto en BP 442-443).

⁸ El dossier genético de *Bouvard y Pécuchet* parece sugerir que Flaubert tenía incluso la intención de incluir material preparatorio de *Madame Bovary* y de *La educación sentimental* para la elaboración del segundo volumen: “La présence de tels documents dans le ‘Recueil’ amène à s’interroger sur la fonction exacte de celui-ci. [...] Loin d’être ‘étrangers’, ces documents semblent au contraire attendre dans le ‘Recueil’ on ne sait pas trop quelle utilisation: le ‘Recueil’ est le réceptacle étrange où le matériau textuel le plus divers peut être traité à nouveau, comme plus matériellement, par blocs conservés, repris, où tout le travail antérieur ou parallèle peut être ruminé” (Mouchard y Neefs, 1980: 173-174).

⁹ Ver “Las ruinas circulares”: “Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad” (OC: 451). En una entrevista para la radio francesa que reproduzco hacia el final de este mismo trabajo, Borges llega a decir que, de volver a escribir “Las ruinas circulares”, lo haría al estilo de *Bouvard et Pécuchet*.

comparación: el aleph, esa “pequeña esfera tornasolada, de intolerable fulgor” (OC: 625). En efecto, así como las entradas de la enciclopedia condensan una masa de saberes infinitos, el aleph, primera letra del alfabeto hebreo, solicita imaginariamente a todas las palabras escritas y por escribirse a la vez que, por aglutinar en un único punto del espacio a todos los puntos del universo, representa en el ámbito matemático a los distintos tipos de infinito.

Al prologar una reedición belga de la novela,¹⁰ Raymond Queneau advierte que entre las ciencias que Bouvard y Pécuchet se proponen estudiar, la matemática es prácticamente la única que no figura. Aun sin haber leído ese texto que Queneau publica en 1950 (es decir, cuatro años antes del texto de Borges), esta omisión puede no haber pasado desapercibida para Borges, que parece asentar las bases de su relato precisamente en torno a las ciencias exactas, es decir, en esa suerte de “espacio vacío” dejado por Flaubert.

A pesar de sus muchas diferencias, no son pocos los aspectos que “El Aleph” tiene en común con la novela de Flaubert. Por empezar, ambos textos comienzan en circunstancias semejantes: el hastío y el agobio de un clima bochornoso y enraecido impulsa a los protagonistas a salir, como el caballero de la triste figura, a los caminos: “Comme il faisait une chaleur de trente-trois degrés, le boulevard Bourdon se trouvait absolument désert”, dice Flaubert (1979: 50). El *incipit* de Borges evoca, también, las altas temperaturas, pero parece más bien una excusa para que, so pretexto de mera ambientación y encubierto en un comentario banal, el narrador avance el problema del infinito:

La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella, y que ese cambio era el primero de una serie infinita (OC: 617).

Al igual que en *Bouvard y Pécuchet*, también hay, en “El Aleph”, dos lectores “necios”: Borges debe cortar las páginas de los libros que regala para disimular el hecho de que Beatriz Viterbo no lee, mientras que Carlos Argentino Daneri “ejerce no sé qué cargo subalterno en una biblioteca *ilegible* de los arrabales del Sur” (OC: 618).¹¹ Siempre ilegibles y en busca de lector, las bibliotecas son, en los textos borgeanos, ciudades de libros impenetrables, hexágonos inanimados llenos

¹⁰ “Il est curieux de constater que, parmi les sciences dont Bouvard et Pécuchet entreprennent l’étude, la mathématique est à peu près la seule à ne pas y figurer”, R. Queneau, *Bâtons, chiffres, lettres*, Paris, Gallimard, 1950. El prólogo fue escrito en 1947 pero publicado en 1950.

¹¹ El subrayado es mío.

de volúmenes ciegos que se ofrecen inútilmente a quien muere de sed al lado de la fuente, ya sea porque sus ojos no tienen luz (Homero, Groussac, el mismo Borges), o porque no saben descifrar los caracteres (Hsiang, el analfabeto guardián de los libros). La repentina necesidad de corporizar, en Beatriz y Daneri, a los “malos lectores” no sólo contrasta con las masas anónimas contra los que arremete en “La supersticiosa ética del lector” (OC: 202-205) sino que, además, los primos parecen abocetar a Bouvard y Pécuchet, a quienes, tal como recuerda Borges retomando a Faguet, “Flaubert les hace leer una biblioteca *para que no la entiendan*” (OC: 259). Como ellos, los dos personajes de “El Aleph” tienen libros al alcance, pero no leen, o leen cosas inconvenientes (las cartas obscenas e incestuosas que intercambian), o leen de manera distraída y prestando atenciones parciales, según una actitud frente a la lengua que Borges calificará de “superstición del estilo” (OC: 202 y s.).

El autor de “El aleph”, sin embargo, opera un hábil desplazamiento: se deshace, mediante la muerte de Beatriz, de la falsa dicotomía que generaba la dupla de protagonistas, a la vez diferentes y asimilables,¹² pero mantiene en el primo de nombre doble –Carlos Argentino– muchas de las características del binomio de copistas: la ineficiencia, la simpleza, la “graciosa torpeza” (OC: 618), los gestos ampulosos, la extravagancia. Al igual que Flaubert, también Borges parece elegir el método de la carta robada para diluirse en su obra: se parapeta detrás de un personaje que lleva su apellido y le contrapone como rival a su opuesto simétrico, en un gesto que restaura, en cierto sentido, la dupla que antes había disuelto.

Si, al inicio de la novela, los dos fantoches parecen una versión carnavalesca de su creador, el “aborrecido y jovial” Daneri se nos presenta como la contracara injustamente exitosa de Borges. La actividad mental de Carlos Argentino (“continua, apasionada, versátil y del todo insignificante”) contrasta con su sedentarismo: “aprovechaba, hasta hace muy poco, las noches y las fiestas para no salir de su casa” (OC: 618). En realidad, su reclusión e inmovilismo son, también, los de Bouvard y Pécuchet: “*Dégoûtés du monde, ils résolurent de ne plus voir personne, de vivre exclusivement chez eux, pour eux seuls. Et ils passaient des jours dans la cave à enlever le tartre des bouteilles, revernirent tous les meubles, encaustiquèrent les chambres*” (1970: 110-111).

De la misma manera en que estas palabras de Flaubert podrían aludir a su propia tarea de corrección,¹³ la presencia, en ambos relatos, de un espacio subterráneo

¹² Haciéndose eco de las objeciones que suscitó la publicación de la novela, Auguste Sabatier apunta, al reseñar la obra (1881): “Pourquoi même sont-ils deux? – pour faire contraste pensez-vous, pour augmenter l’intérêt? Pas le moins du monde. Ils sont deux, mais ils n’ont qu’une seule vie. Vous distinguez bien deux corps, deux physiologies; l’un est gras par exemple, l’autre est maigre; mais ils ont en réalité la même âme; ils obéissent dès le principe à la même inspiration ou à la même toquade. Ils pourraient servir de preuve et d’illustration à la théorie de l’harmonie préétablie de Leibnitz; si les deux horloges éprouvent quelques légers dérangements de temps à autre, généralement les aiguilles marquent la même heure. Ce sont les deux frères siamois de la même folie”.

¹³ Una lectura metafórica de estas actividades de “saneamiento” y de “abrillantado” acercaría el trabajo de los dos copistas a la leyenda que decora el emblema de la Real Academia Española: “limpia, fija y da esplendor”. Ins-

(el sótano) insinúa a la vez el infierno dantesco y el “infierno del estilo”, según una expresión que Borges repetía a menudo: “Cuando nos disponíamos a trabajar en el nuevo cuento –consigna Bioy en su diario (2006: 1407-1408)– Borges exclamó: “Et maintenant, l'enfer de la composition, como diría Flaubert”. También la descripción del trabajo intelectual de Daneri recuerda el infierno de la escritura flaubertiana: se nos dice que “abunda en inservibles analogías y en ociosos escrúpulos”, que en su escritura colaboran “la aplicación, la resignación y el azar”, que trabaja “siempre apoyado en esos dos báculos que se llaman el trabajo y la soledad”, que corrige “según un depravado principio de ostentación verbal” (OC: 618, 619 y 621). Por otro lado, como el mismo Daneri se encarga sin ninguna modestia de subrayar, su ambicioso “Canto Augural”, o “Canto Prologal”, o simplemente “Canto-Prólogo” es, en sí mismo, una especie de *Polyolbion* o de *mise en abyme* del universo, que “dilata[r] al infinito las posibilidades de la cacofonía y el caos” (OC: 622). Es, en definitiva, un intento absurdo de condensar, mediante la enumeración o englobación, la totalidad de la literatura, tanto en la forma (que no por azar incluye dos hemistiquios gemelos) como en el fondo:

Nada diré de la rima rara ni de la ilustración que me permite, ¡sin pedantismo!, acumular en cuatro versos tres alusiones eruditas que abarcan treinta siglos de apretada literatura: la primera a la *Odisea*, la segunda a los *Trabajos y días*, la tercera a la bagatela inmortal que nos deparan los ocios de la pluma del saboyano... (OC: 619).

Todo ello contribuye a instalar la idea de Daneri como una parodia del escritor y, vicariamente, del propio Borges:¹⁴ “Tan ineptas me parecieron estas ideas, tan pomposa y tan vasta su exposición, que las relacioné inmediatamente con la literatura; le dije que por qué no las escribía” (OC: 618-9). Asimismo, la adjetivación aparatosa y el fanatismo filológico de Carlos Argentino parecen tanto una crítica al conjunto del sistema literario como una apreciación cáustica de la propia tarea: “Me releí, después, cuatro o cinco páginas del poema. Las había corregido según un depravado principio de ostentación verbal: donde antes escribió azulado, ahora abundaba en azulino, azulenco, azulillo” (OC: 621), apunta el narrador, tal vez en mordaz alusión al tópico simbolista del azul. Esta mirada en segundo grado es, también, la de Borges mismo que, curiosamente, en una entrevista en francés, examina con distancia y sin miramientos su cuento “Las ruinas circulares”:

taurado en 1714, el emblema fue objeto, en su momento, de una controversia iniciada por el *Journal des savants* de París, que cuestionaba el uso del crisol en el emblema (cuya función es la de licuar sólidos y no la de fijarlos) y sigue siendo jocoso incluso hoy, en razón de su semejanza con una publicidad de detergente.

¹⁴ Recordemos que Carlos Argentino Daneri escribe el poema “La tierra” en un block de hojas que llevan el membrete de la biblioteca Juan Crisóstomo Lafinur, poeta y tío bisabuelo del propio Borges, a quien le dedica un poema (“Juan Crisóstomo Lafinur (1797-1824)” –OC II: 155).

Je crois que le style [des “Ruines circulaires”] est trop décoré. C’est le style de *Salammbô*, et à présent je l’écrirai de façon plus simple; ce serait plutôt *Bouvard et Pécuchet* et non *Salammbô*. [...] Le style est trop prétentieux, je trouve. Par exemple, dans la première ligne, je dis: *Nul ne le vit débarquer dans la nuit unanime*. A présent, je ne dirais pas la *nuit unanime*, non? Mais à cette époque là, j’étais jeune, [...] je voulais des adjectifs remarquables, maintenant je pense que l’adjectif passe inaperçu, c’est à dire, que les mots passent inaperçus. Mais à cette époque-là, non, je pensais à chaque mot comme une occasion, enfin, pour triompher, pour en être fier. Mais je crois que le style rhétorique est mauvais [...] C’est à dire, si on écrit la *nuit unanime*, alors on sent tout de suite que l’auteur est vaniteux [...] (Chancel 1978).

Borges comprende la figura irrisoria de los dos copistas como una referencia irónica al propio destino de Flaubert y, después de mencionar varios ejemplos en que las palabras fundamentales salen de la boca de los simples y de los locos, adelanta una justificación de orden estético para la última novela del escritor francés: “pudo muy bien haber tomado la precaución de confiar sus últimas dudas y sus más secretos temores a dos irresponsables” (OC: 261). De manera análoga, debemos destacar el hecho de que aun cuando Daneri haya hecho una “mala lectura”, es decir, una lectura simple y literal de los hechos (“alguien dijo que había un mundo en el sótano. Se refería, lo supe después, a un baúl, pero yo entendí que había un mundo” - OC: 623), es él, finalmente, quien revela a Borges el aleph descubierto en la infancia: “Es mío, es mío, yo lo descubrí en la niñez, antes de la edad escolar” (OC: 623).

Sin embargo, la aparición, en “El Aleph”, de la estulticia o del embotamiento mental tuerce el esquema flaubertiano ya que, a pesar de que el narrador tacha de loco a Carlos Argentino, es Daneri quien increpa a Borges, y no al revés, con el célebre: “Tarumba habrás quedado de tanto curiosear por donde no te llaman” (OC: 626). Es decir, no es, como en el caso de Flaubert, el autor quien se reconcilia con sus criaturas sino que, de la misma manera en que Augusto Pérez increpa a Unamuno en *Niebla*, es el personaje quien, vicariamente, polemiza o busca polemizar con el autor a través de la figura que lleva su nombre.

Esta inversión de roles da una vuelta de tuerca borgeana al problema del espejo de la ficción, a la vez que recuerda el concepto de “obra-límite” desarrollado por Barthes (1964: 93), que la define como “una obra singular, casi molesta, en la cual [los grandes escritores] depositan a la vez el secreto y la caricatura de su creación, sugiriendo la obra aberrante que no han escrito y que quizás hubieran querido escribir; esta suerte de sueño donde se mezclan de manera extraña lo positivo y lo negativo de un creador: es *La vida de Rancé*, de Chateaubriand, es *Bouvard y Pécuchet*, de Flaubert”.¹⁵ También “El Aleph” es, me parece, un claro ejemplo de “obra-límite”.

¹⁵ “Thibaudet avait remarqué qu’il existe souvent dans la production des très grands écrivains, une *œuvre-limite*,

Y del mismo modo que Flaubert proyectaba una “enciclopedia crítica en farsa” que fuera, a su vez, catálogo del *Dictionnaire des idées reçues* y antología de notas de autores leídos anteriormente y con especímenes de todos los estilos diferentes (el *Sottisier*), también el relato de Borges incluye, en el poema aberrante de Daneri y en las cartas “obscenas, increíbles, precisas” (OC: 626) que Beatriz dirige a Carlos Argentino y que Borges ve en el aleph, una *mise en abyme* y una parodia del escritor y de su tarea.

El “destino ejemplar” de Carlos Argentino Daneri parece ser, entonces, el de encarnar la visión que Borges tiene sobre los trastornados personajes de Flaubert, pero también sobre el oficio del escritor y la escritura misma. Serpiente que se muerde la cola, signo del infinito, libro sin fin, aleph, y así *ad infinitum*.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland, 1964, “Vouloir nous brûle”, *Essais critiques*, París, Seuil, pp. 93-97.
- BIOY CASARES, Adolfo, 2006, *Borges*, Daniel Martino (ed.), Barcelona, Destino.
- BORGES, Jorge Luis, 1974, *Obras completas (OC)*, Buenos Aires, Emecé.
- , 1989, *Obras completas. 1975-1985*, Buenos Aires, Emecé.
- , 1999, *Borges en Sur: 1931-1980*, Buenos Aires, Emecé.
- CHANCEL, Jacques, 1978, *Radioscopie avec Jorge Luis Borges*, France Inter/Radio France, 7 junio [56 minutos].
- FLAUBERT, Gustave, 1979, *Bouvard et Pécuchet*, Claudine Gothot-Mersch (ed.), París, Gallimard.
- , 1988, *Correspondance II, juillet 1851-décembre 1858*, J. Bruneau (ed.), París, Gallimard, Col. Bibliothèque de la Pléiade.
- , 1997, *Correspondance IV, janvier 1869-décembre 1875*, J. Bruneau (ed.), París, Gallimard, Col. Bibliothèque de la Pléiade.
- , 2007, *Correspondance V, janvier 1876-mai 1880*, J. Bruneau et Y. Leclerc (eds.), París, Gallimard, Col. Bibliothèque de la Pléiade.
- HERSCHBERG PIERROT, Anne, 1995, “Les dossiers de Bouvard et Pécuchet”, *Romanic Review*, 86, 3, pp. 537-549.
- MAUPASSANT, Guy de, 1881, “Bouvard et Pécuchet”, *Le Gaulois*, París, 6 de abril, p. 1 (suplemento).
En línea: <http://www.gallica.bnf.fr>

une œuvre singulière, presque gênante, dans laquelle ils déposent à la fois le secret et la caricature de leur création, tout en y suggérant l'œuvre aberrante qu'ils n'ont pas écrite et qu'ils auraient peut-être voulu écrire; cette sorte de rêve où se mêlent d'une façon rare le positif et le négatif d'un créateur, c'est la *Vie de Rancé*, de Chateaubriand, c'est le *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert”. Esta visión se emparenta con la noción de “estilo tardío”, introducida por Adorno en un ensayo sobre Beethoven de 1937 y desarrollada por Edward Said en su último libro: *On Late Style. Music and Literature against the Grain*, New York, Vintage, 2006.

- MOUCHARD, Claude y NEEFS, Jacques, 1980, “Vers le second volume: *Bouvard et Pécuchet*”, en *Flaubert à l'œuvre*, Paris, Flammarion, pp. 169-217.
- MOUCHARD, Claude, 1981, “La consistance des savoirs dans *Bouvard et Pécuchet*”, en *Travail de Flaubert*, G. Genette (ed.), Paris, Seuil, 1983, pp. 167-178.
- NEEFS, Jacques, 2009, “Modernités de *Bouvard et Pécuchet*, Borges, Queneau”, *Œuvres et critiques. Revue internationale d'étude de la réception critique des œuvres littéraires de la langue française, Écrivains contemporains lecteurs de Flaubert*, A. Herschberg Pierrot (coord.), XXXIV, 1, pp. 21-31.
- SABATIER, Auguste, 1881, “L'œuvre posthume de G. Flaubert”, *Journal de Genève*, 3 avril de 1881. En línea: http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/bp_sabatier.htm

*Pensar el libro:
puntos de encuentro entre Borges y Chartier*

VICTORIA RIOBÓ

Universidad Católica Argentina

Editora EDHASA Riverside Argentina

Este trabajo está inspirado en la observación que en 2007 Roger Chartier, en su Lección Inaugural en el Collège de France, hizo al auditorio: “Las ficciones de Borges han acompañado, en cada una de sus etapas, la definición de este programa de enseñanza” (2008: 31), haciendo referencia a la cátedra consagrada al estudio de las prácticas de lo escrito que tomaba a su cargo. Mi propósito no es otro que recorrer estos puntos de encuentro alrededor de un objeto al que Chartier ha dedicado su vida de estudioso, y que está en el centro de muchas ficciones de Borges: el libro.

LOS LIBROS Y LA FUNCIÓN AUTOR

Dentro de la constelación de elementos que configuran el libro, quisiera empezar considerando la figura del autor, que, siguiendo a Foucault, Chartier define como “uno de los dispositivos dedicados a dominar la inquietante proliferación de los discursos” (2008: 26). “Autor” denomina, antes que un sujeto individual, concreto, físico, una relación entre un nombre propio y un texto. Como función del discurso, es una construcción mediante la cual se asignan determinadas obras a un nombre propio. La función autor sería semejante, dice Chartier (2000: 90), a aquella que define a los sujetos jurídicos, que funcionan como categorías de un discurso legal pero no corresponden a individuos concretos y singulares.

Para ejemplificar esta distinción, Chartier recurre a dos textos de Borges de *El hacedor*: “Borges y yo” y “Everything and Nothing”. Del primero, rescata la lucidez de esa distancia entre “el autor como identidad construida, del individuo como sujeto concreto” (Chartier, 2000: 90): “de Borges tengo noticias por el correo

y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico [...], yo vivo, yo me dejo vivir para que el otro pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica [...]. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro” (OC II: 221). Del segundo, la concepción del autor como actor, en donde destaca la común etimología de ambas palabras (actor y autor provienen del verbo *agere*, hacer), en donde el autor, actor, “juega a ser otro, ante un concurso de personas que juegan a tomarlo por aquel otro” (OC II: 216). Irresistible trazar un paralelo con un texto de Cortázar incluido en *Último Round*, en que destaca también esta “identidad construida”, ac-toral, del autor, y el juego que se establece entre ambos:

[...] ellos están dispuestísimos a ir al circo y suscitar dialécticamente al clown. ¡Vamos, luces, cámara, acción! ¿Pero qué pasa? Pasa que no hay clown aun-que ellos estén ahí amontonados para aplaudirlo o silbarlo, y cuando se dice clown también se podría poner héroe o novedad bibliográfica o último gad-get (Cortázar, 1969: 217).

Dentro de la función-autor, que en palabras de Chartier no es ni universal ni inmediata ni atemporal, en relación con Borges podríamos, además, tener en cuenta otros dos aspectos: las falsas atribuciones y el régimen del anonimato.

Borges se complace en representar posibles mecanismos de falsas atribuciones y sus efectos, como el caso del volumen XXVI de la enciclopedia que “falazmente se llama *The Anglo-American Cyclopaedia*” que, según Borges, Bioy Casares adquirió en un remate, “tomo de cierta enciclopedia pirática” que contiene “una somera descripción de un falso país”, como se puede leer en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Allí conjetura la existencia de una sociedad secreta de científicos, filósofos y artistas, responsables de una enciclopedia pirata, remedo de la *Enciclopedia Británica*, que junto con el nombre toma prestado de la función-autor su autoridad, su posicionamiento dentro de la jerarquía de los discursos.

Pero es, sin duda en “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, donde Borges construye un cuento enteramente montado sobre una falsa atribución buscada intencionalmente. Las falsas atribuciones, tanto las reales como las ficticias, se efectúan en la instancia de la lectura. Borges rompe, con una ironía de efecto cómico, el vínculo construido entre el autor y la obra cuando califica al anacronismo y a las atribuciones erróneas de técnicas “que pueblan de aventuras los libros más calmosos. Atribuir a Louis-Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?” (OC I: 538). Como técnica, es interesante cómo pone una identidad al servicio de una obra o una obra al servicio de una identidad, como en el caso de Pierre Menard. A lo largo del texto vemos cómo Borges construye una determinada identidad autoral para Cervantes:

domina el español corriente del siglo XVII, es católico, guerreó contra los moros o contra el turco, fue popular; la obra se explica por una determinada “biografía”, y así dice: “Es sabido que *Don Quijote* [...] falla el pleito contra las letras a favor de las armas. Cervantes era un viejo militar: su fallo se explica” (OC I: 536). Para explicar por qué el *Don Quijote* de Cervantes difiere del de Menard, cuando los textos de ambos coinciden palabra por palabra, Borges crea una identidad para Menard que es lo que en último término da cuenta de la diferente interpretación.

En cuanto al anonimato, en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” leemos:

Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto de plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y anónimo. La crítica suele inventar autores: elige dos obras disímiles —el *Tao Te King* y *Las Mil y una Noches*, digamos— las atribuye a un mismo escritor y luego determina con probidad la psicología de ese interesante *homme de lettres*... (OC I: 523).

Esta cita es particularmente interesante porque, para retomar lo que decíamos al principio, resalta el mecanismo de “invención del autor” por parte de la crítica, al que además le atribuye una psicología. Chartier (2000) observa que una de las misiones de la función-autor es garantizar la unidad de un conjunto de textos a pesar de sus contradicciones remitiéndola a la subjetividad de su autor, “foco de expresión”, principio de cierta coherencia estilística en la que se apoyaría una estética de la originalidad. En Tlön la originalidad es una apariencia. La idea de que es imposible decir algo nuevo puede vincularse con la percepción del fin de un modo de entender y hacer literatura, y con la búsqueda vanguardista de nuevos cauces de expresión.

En el proyecto metódico, sistemático, de crear Tlön en forma de enciclopedia, una obra plural cuyos colaboradores practican, entre otras cosas, la filantropía, se ha visto con frecuencia, como observa Carricaburo, una metáfora de la web, “esa obra común y democrática, construida por todos los usuarios” (2008: 137) que Borges habría prefigurado también en el libro-laberinto de Ts’ui Pên en “El jardín de senderos que se bifurcan”, en el libro *April March* de Herbert Quain en “Examen de la obra de Herbert Quain” o en la biblioteca de “La biblioteca de Babel”.

Chartier afirma que “una nueva forma del libro produce nuevos autores, es decir una nueva percepción entre el texto y quien lo escribió” (2000: 104). La función-autor tal como se la concibió antes de la revolución digital está marcada por la estructura del “libro unitario”, del que difiere la forma enciclopedia, y en mucho mayor grado la web. Estas dos últimas coinciden en proponer una lectura segmentada, fragmentaria, temática, no topográfica sino lógica. No es casual que las enciclopedias y los diccionarios se hayan adaptado tempranamente y con gran éxito al medio digital. Chartier (2000) explica que la superposición entre una unidad textual

manifestada a través de un nombre propio y el libro como unidad, totalidad física, material, tuvo lugar en el siglo XVI, con la consagración de algunos autores que escribían en lengua vulgar. Hasta ese momento, la forma dominante del libro para las lenguas romances era la miscelánea, compilaciones de textos heterogéneos. En el cuento “La biblioteca de Babel”, en donde la mención a los libros es incesante, resulta curioso, significativo y vagamente inquietante que en ningún momento se mencione a los autores de esos libros surgidos de “todas las combinaciones posibles de los veintitantos símbolos ortográficos” (OC I: 561).

EL TEMOR A LA PÉRDIDA, EL TEMOR AL EXCESO

Uno de los temas recurrentes en la obra de Chartier en relación a la cultura escrita es el temor a la pérdida por destrucción, censura, olvido que hace necesario que todo quede registrado y debidamente protegido y que podemos vincular con una de las principales funciones de la escritura: conservar la palabra. Este temor se expresa, entre otras cosas, en la construcción de grandes bibliotecas universales, de la que la ficticia Biblioteca de Babel es referencia obligada, esa biblioteca total que contiene “todo lo que es dable expresar”, obsesión recurrente que vemos expresada en proyectos como Google Books y su declarado objetivo de digitalizar todos los libros editados en el mundo para hacerlos accesibles a través de una gran biblioteca digital. A esta ansiedad por la pérdida, como la llama Chartier (2007), el crítico le opone una figura como “Funes el memorioso”, en donde la memoria absoluta conduce a la parálisis, a la incapacidad de razonamiento, y el temor al exceso de los textos, “de la imposibilidad de entrar en una selva textual, que puede ser exuberante y sin orden descifrable”. Esta proliferación de textos en donde no hay un orden del discurso, en donde la función-autor se halla completamente ausente, como en la biblioteca de Babel borgeana, provoca una sensación caótica, un “divino desorden”. Así, en los bibliotecarios borgeanos se comprobó que “A la desaforada esperanza, sucedió, como es natural, una depresión excesiva” (OC I: 563), y esta desesperación conduce, en el cuento de Borges, a algunos hombres a “eliminar las obras inútiles”.

Esto para Chartier es especialmente cierto en nuestro contexto, con el avance imparable de los soportes electrónicos: “la inquietud de nuestro tiempo –dice– confronta con la desaparición de los antiguos criterios que permitían distinguir, clasificar y jerarquizar los discursos” (Chartier 2001: en línea), a lo que agrega que “la reflexión abierta sobre las categorías intelectuales y los dispositivos técnicos permitirán percibir y delinear ciertos textos electrónicos como los ‘libros’, es decir como unidades textuales dotadas de una identidad propia” (Chartier 2001: en línea).

REPRESENTACIONES DEL OBJETO LIBRO; LECTURAS REPRESENTADAS

En sus ficciones, Borges representa el libro bajo su forma de códice, cuya rica materialidad y mecanismos describe minuciosamente en cuentos como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”¹ o en “El libro de arena”. Nos aporta datos sobre los formatos, la encuadernación, el lomo, los índices, carátulas y falsas carátulas, la paginación, ilustraciones, tipografía, hasta la composición de las páginas. Son estas notas las que le permiten luego describir el tipo de manipulación que hacen posible, los gestos del lector. Para el códice, Chartier menciona como más característicos el hojear, el escribir mientras se lee, cotejar y la percepción de una totalidad que contiene y contextualiza el contenido del libro. Uno de los tipos de lectura frecuente en Borges es el instaurado por el modelo de la *Enciclopedia* o los diccionarios, por los que profesaba verdadera devoción, que suponen una lectura selectiva, fragmentaria, tabular, como se puede observar en los gestos descritos a continuación: “Bioy, un poco azorado, interrogó los tomos del índice” (OC I: 513); “En la falsa carátula y en el lomo, la indicación alfabética (*Tor-Ups*) era la de nuestro ejemplar, pero en vez de 917 páginas constaba de 912. Esas cinco páginas comprendían al artículo de Uqbar; no previsto (como habrá advertido el lector) por la indicación alfabética” (OC I: 514); “La bibliografía enumeraba cuatro volúmenes que no hemos encontrado hasta ahora” (OC I: 515); “Es una revelación cotejar el *Don Quijote* de Menard con el de Cervantes” (OC I: 536); “También hay letras en el dorso de cada libro; esas letras no indican o prefiguran lo que dirán las páginas. Sé que esa inconexión, alguna vez, pareció misteriosa” (OC I: 559). En libros como *Ficciones* o *El libro de arena* no hallamos prácticamente rastros de la forma códice-novela² y su tipo de lectura. Tal vez esto se corresponda con el tipo de géneros textuales que frecuentaba Borges: el cuento corto, el ensayo, la poesía.

Una de las obsesiones de Borges era la del libro infinito cuyo formato imaginó de dos maneras: como “un gran libro circular de lomo continuo que da toda la vuelta a las paredes [...] ese libro cíclico es Dios” o como aquel libro que Letizia Álvarez de Toledo propone como cifra de la vasta biblioteca de Babel: un códice de formato común, con un número infinito de hojas infinitamente delgadas: “el

¹ Por ejemplo el libro propiedad de Herbert Ashe: “Era un libro en octavo mayor [...]. Me puse a hojearlo y sentí un vértigo asombrado [...]. El libro estaba redactado en inglés y lo integraban 1001 páginas. En el amarillo lomo de cuero leí estas curiosas palabras que la falsa carátula repetía: *A First Encyclopaedia of Tlon. Vol. XI. Hlaer to Jangr*. No había indicación de fecha ni de lugar. En la primera página y en una hoja de papel de seda que cubría una de las láminas en colores había estampado un óvalo azul con esta inscripción: *Orbis Tertius*” (OC I: 517).

² Una excepción podría ser el libro-laberinto de Ts’ui Pên, llamado por el narrador de “El jardín de senderos que se bifurcan” una “novela caótica”, un “acervo indeciso de borradores contradictorios” que desmiente la estructura narrativa lineal propia del género para proponer una obra cuya estructura contenga todos los porvenires posibles de los personajes, pero en cuanto al formato que le ha dado el autor, de la lectura del texto se desprende que lo ha compuesto fragmentariamente y que es Stephen Albert quien ha cotejado los manuscritos y conjeturado un plan, restableciendo un supuesto orden en su traducción. Nada se dice de su forma material.

manejo de ese *vademecum* sedoso no sería cómodo: cada hoja aparente se desdoblaría en otras análogas; la inconcebible hoja central no tendría revés” (OC I: 566). Este libro proyectado en “La biblioteca de Babel” cobra entidad en el libro diabólico de “El libro de arena”. Su comprador, actuando los gestos correspondientes al códice, dice: “Apoyé la mano izquierda sobre la portada y abrí con el dedo pulgar casi pegado al índice. Todo fue inútil: siempre se interponían varias hojas entre la portada y la mano. Era como si brotaran del libro” (OC III: 88).

Borges no podía imaginar que un soporte electrónico permitiría innumerables juegos espaciales y temporales, y sin embargo es capaz de concebir el diseño de un ancla dibujada a la pluma entrevista en la hoja de un libro de arena que su poseedor nunca más va a volver a ver: una experiencia cotidiana para los navegadores de Internet.

EL PODER Y LA SACRALIDAD DE LOS LIBROS

El dominio de la escritura, los libros, son una forma de ejercer un poder que es temido y deseado por los débiles. A este poder se asocia su sacralidad. El libro como metáfora del mundo y del Dios escritor bebe en esta fuente. Borges habla en su conferencia “El libro” sobre el libro sagrado que deviene en libro absoluto dictado por el Espíritu de Dios en donde no interviene para nada el azar, en donde todo, cada letra, está justificada en razón de su autor. En el libro que escribe Dios “nada es casual: ni el número de las letras ni la cantidad de sílabas de cada versículo, ni el hecho de que podamos hacer juegos de palabras con las letras, de que podamos tomar el valor numérico de las letras. Todo ha sido ya considerado” (Borges, 1983: 20). Esta teorización encuentra su correlato en el cuento “La Biblioteca de Babel”. El hombre es un imperfecto bibliotecario en una Biblioteca infinita, total: “Esas proposiciones, a primera vista incoherentes, sin duda son capaces de una justificación criptográfica o alegórica”. Esta biblioteca contiene en sus anaqueles “todo lo que es dable expresar: en todos los idiomas” (OC I: 561). El poder del libro se condensa en una de las “supersticiones” que corren entre los bibliotecarios, la del Hombre del Libro, que es quien ha recorrido el libro que es la cifra y el compendio perfecto de toda la biblioteca, y ese hombre, dice el narrador, es “análogo a un dios”.

En relación de contigüidad a este libro de Dios representado por la Torá judía, la Biblia cristiana y el Corán, está, como puntualiza Chartier, el libro de magia, que da saber y poder al que lo lee, pero que lo esclaviza. El peligro de estos libros se manifestó primero, explica Chartier, en la posesión demoníaca, luego, en la locura provocada por el exceso de lectura, más tarde se expande a todo libro en la medida en que absorbe al lector y lo subsume en un mundo de quimeras.

En Borges este libro mágico, maldito, se encarna en el libro de arena del cuento homónimo, que su protagonista no dudará en llamar un “libro diabólico”, “monstruoso”, “una cosa obscena que infamaba y corrompía la realidad”, cuyos efectos negativos empiezan a obrar en seguida sobre su dueño:

A la dicha de poseerlo se agregó el temor de que me lo robaran, y después el recelo de que no fuera verdaderamente infinito. Esas dos inquietudes agravaron mi ya vieja misantropía. Me quedaban unos amigos, dejé de verlos. Prisionero del libro, casi no me asomaba a la calle (OC III: 90).

Es un libro que su vendedor le ofrece como libro “sagrado” y que el protagonista del cuento intercambia, significativamente, por una Biblia.

El peligro de alienar al lector por identificación, otra de las maneras de ejercer poder a través del libro, aparece indirectamente examinado por Borges en un texto como “Magias parciales del *Quijote*”. Allí, a la identificación entre el texto y el lector, que, como dice Chartier, es “fuente de olvido del mundo exterior” (2007: 25) de la que don Quijote es vivo ejemplo, Borges opone el mecanismo que utiliza Cervantes de representar esa confusión entre el mundo del lector y el mundo del libro, que provoca en el lector real una inquietud, una sospecha, que funciona como un antídoto contra esta alienación. Así sucede, menciona Borges, cuando el barbero, personaje creado por Cervantes, juzga la *Galatea*, obra de Cervantes también, o cuando los protagonistas del *Quijote* en la segunda parte declaran haber leído la primera. Lo mismo ocurre con un personaje como Hamlet, que se convierte en espectador de la misma tragedia que representa.

Este mecanismo que Borges describe para el *Quijote*, *Hamlet* o *Las Mil y una Noches* es el mismo que encontramos, por ejemplo, en el cuento “Las ruinas circulares”: un hombre sueña minuciosamente a otro hombre para interpolarlo a la realidad, pero sólo consigue llevarlo a cabo con la ayuda de una misteriosa deidad del Fuego, que da vida al fantasma soñado “de suerte que todas las criaturas, excepto el Fuego mismo y el soñador –dice el texto– lo pensaran un hombre de carne y hueso” (OC I: 542). El soñador oculta al hombre soñado su condición de sueño, de fantasma. Al cabo del relato descubre, cuando el santuario en donde vive es devorado por un fuego que no lo consume, que él mismo es una apariencia soñada por otro. Es inevitable asimilar el “soñador” de “Las ruinas circulares” al autor.

Mismo efecto de ficcionalización del lector provoca el Borges-personaje en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” o el Borges-narrador de “Examen de la obra de Herbert Quain”, que se nos presenta como autor del cuento “Las ruinas circulares”, incluido en el mismo volumen, de lectura anterior a este, que forma parte del libro-laberinto “El jardín de senderos que se bifurcan”, de lectura posterior a esta revelación.

Sin ánimo de establecer rígidas filiaciones, no podemos dejar de mencionar el poderoso influjo de Macedonio Fernández y su lucha contra la “alucinación” provocada por la novela de tipo realista-psicologista, que se advierte tanto en sus textos teóricos como en su novela *El museo de la novela de la Eterna*, que persigue, justamente, la suspensión de la autoidentificación del lector con los personajes y las situaciones.

A la misma familia del soñador soñado y su peculiar mecanismo de extrañamiento pertenece un cuento como “Continuidad de los parques”, de Julio Cortázar.

INESTABILIDAD DE SENTIDO EN LA PRODUCCIÓN Y EN LA RECEPCIÓN DEL TEXTO

Chartier considera que la inestabilidad del sentido de un texto se produce en dos instancias. La primera corresponde a la de la producción, que engloba no sólo al autor sino a una multiplicidad de agentes que intervienen a la hora de hacerlo público: traductores, copistas, lectores, correctores, diagramadores, impresores, sus nombres y especialidades están en relación con las tecnologías utilizadas en la forma de publicación. El texto “original” está sometido a la interpretación y variación de todos estos agentes. En Borges encontramos al menos tres referencias a este tipo de “inestabilidad”. En “La lotería de Babilonia”, por ejemplo, se nos revela que “no se publica un libro sin alguna divergencia entre cada uno de los ejemplares. Los escribas prestan juramento secreto de omitir, de interpolar, de variar. También se ejerce la mentira indirecta” (OC I: 550), y todo arroja una sombra de duda sobre la veracidad del narrador, que admite que “en esta apresurada declaración, he falseado algún esplendor, alguna atrocidad” (OC I: 550). En “La biblioteca de Babel” se juega con la idea de libros imperfectos, pero no se los atribuye a ningún agente en particular: “[...] cada ejemplar es único, irremplazable, pero [...] hay siempre varios centenares de miles de facsímiles imperfectos: de obras que no difieren sino por una letra o una coma” (OC I: 536). En “El jardín de senderos que se bifurcan”, es Stephen Albert quien mediatiza la obra de Ts’ui Pên: “He confrontado centenares de manuscritos, he corregido los errores que la negligencia de los copistas ha introducido, he conjeturado el plan de ese caos, he restablecido, he creído restablecer, el orden primordial, he traducido la obra entera” (OC I: 576).

La segunda instancia en donde se verifica la movilidad de la significación de un texto es en la instancia lectora. Chartier apunta que Borges, con “Pierre Menard...”,

[...] anticipa la teoría de la recepción, en la que el sentido del texto cambia no porque haya cambiado el texto sino porque el mundo ha cambiado [...]. Lo que quería demostrar Borges –dice– es que la movilidad del sentido de

la obra no se liga necesariamente a la movilidad del texto de Cervantes porque, en este caso, se trata de la recomposición idéntica del texto de Cervantes pero cuando todos los sentidos que el autor propuso originalmente se han invertido (Chartier, 2007: 27).

La imposibilidad de la relectura figurada en “El libro de arena” tiene que ver con el texto concebido como un río heraclitano: “Cada vez que leemos un libro, el libro ha cambiado” (Borges, 1983: 25). Las mismas palabras en otro contexto significan distintas cosas, como ocurre en ese perverso libro de “La biblioteca de Babel” que repetía las letras M C V durante cuatrocientas diez páginas: “Algunos insinuaron que cada letra podía influir en la subsiguiente y que el valor de M C V en la tercera línea de la página 71 no era el que puede tener la misma serie en otra posición de otra página” (OC I: 560).

La lectura, para Borges, es una forma de felicidad, y “otra forma menor de felicidad es la creación poética, o lo que llamamos creación, que es una mezcla de olvido y recuerdo de lo que hemos leído” (Borges, 1983: 24); es así que en “Examen de la obra de Herbert Quain” el narrador puede exponer la novela de su amigo diciendo “[...] he aquí su plan; tal como ahora lo empobrece (tal como ahora lo purifica) mi olvido” (OC I: 553). Herbert Quain despreciaba la “servil y obstinada conservación de los libros pretéritos”, que, a la manera de la memoria absoluta de Funes, paralizan la invención. “Atesorar antiguos y ajenos pensamientos –continúa Quain–, recordar con incrédulo estupor lo que el *doctor Universalis* pensó, es confesar nuestra languidez o nuestra barbarie” (OC I: 538). Borges pareciera invitarnos a una apropiación creativa de los textos, a la manera de un Pierre Menard.

“Se podría decir que la obra de Borges es una obra sobre la lectura y la escritura, independientemente de sus temas y fábulas”, observa Chartier, y sólo los límites de tiempo, y la prudencia, nos disuaden de transitar todas las correspondencias posibles entre el escritor argentino y el crítico francés.

BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, Jorge Luis, 1983, *Borges oral*, Barcelona, Editorial Bruguera.
- , 2007, *Obras completas (OC I a IV)*, Buenos Aires, Emecé Editores.
- CALVET, Louis-Jean, 2008, *Historia de la escritura. De Mesopotamia a nuestros días*, Buenos Aires, Paidós.
- CARRICABURO, Norma, 2007, *Del fonógrafo a la red. Literatura y tecnología en la Argentina*, Buenos Aires, Circeto.

- CHARTIER, Roger, 1999, *Cultura escrita, literatura e historia. Conversaciones con Roger Chartier*, México, Fondo de Cultura Económica.
- , 2000a, *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- , 2000b, *Las revoluciones de la cultura escrita. Diálogos e intervenciones*, Barcelona, Gedisa.
- , 2001, “¿Muerte o transfiguración del lector?”, *Cervantes Virtual*. En línea:
<http://cervantesvirtual.com/historia/CarlosV/recurso1.shtml>
- , 2006, *Inscribir y borrar. Cultura escrita y literatura (Siglos XI-XVIII)*, Buenos Aires, Katz.
- , 2007, “Hay una tendencia a transformar todos los textos en bancos de datos”, *La Biblioteca*, 6, pp. 10-29.
- , 2008, *Escuchar a los muertos con los ojos*, Buenos Aires, Katz.
- ONG, Walter J., 1997, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

*Valéry
Groussac
Menard*

“Su letra de insecto”: reflexiones sobre los manuscritos de Borges y Menard

DANIEL BALDERSTON
University of Pittsburgh

La última nota al calce de “Pierre Menard, autor del *Quijote*” dice: “Recuerdo sus cuadernos cuadriculados, sus negras tachaduras, sus peculiares símbolos tipográficos y su letra de insecto. En los atardeceres le gustaba salir a caminar por los arrabales de Nîmes; solía llevar consigo un cuaderno y hacer una alegre fogata” (OC: 450). La descripción es exacta para los manuscritos de Borges de la época, como demostré en una conferencia en París en marzo del 2009.¹ Allá dije:

Los manuscritos de “Pierre Menard”, “La biblioteca de Babel” y de “El jardín de senderos que se bifurcan” no están en papel cuadriculado sino en papel de contabilidad (marca Haber), con renglones verticales rosados para las columnas de debe y haber (como se puede apreciar en los catálogos de Lame Duck Books). Los de “La lotería en Babilonia” y “Las ruinas circulares” están en hojas no alineadas, con una letra chiquita y en renglones irregulares que van bajando hacia la derecha, con tachaduras negrísimas.² Los de “El Aleph” sí están en papel cuadriculado, igual que los de “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” (y el de “Kafka y sus precursores”).³ La letra es minúscula (“de insecto”), y en algunos casos las correcciones posteriores están marcadas con diversos símbolos geométricos (“peculiares símbolos tipográficos”), que se pueden apreciar, por ejemplo, en el manuscrito de un ensayo inédito sobre Martin Buber que está en la Fundación San Telmo y en el manuscrito de “Abenjacán el Bojarí”.

¹ Ese trabajo se publicó en *Variaciones Borges* 28 (2009).

² Hay hojas facsimilares de los manuscritos de “Pierre Menard”, “La biblioteca”, “El jardín de senderos”, “La lotería en Babilonia” y “Las ruinas circulares” en los catálogos de Lame Duck Books.

³ Hay hojas facsimilares de los manuscritos de “Abenjacán” y “Kafka” en el libro que hizo el sobrino, Miguel de Torre Borges, *Borges fotografías y manuscritos* (Buenos Aires, Alloni/Proa, 2005).

Lo que es menos evidente es la deuda de Borges con el Dr. Pierre Menard, autor de un libro publicado en 1931, *L'Écriture et le subconscient: Psychanalyse et graphologie*, que provee las herramientas (“científicas”, al parecer de su autor) para el análisis de la letra. La versión de Menard de la importancia de la letra en el psicoanálisis difiere, claro, de la que Jacques Lacan comenzó a desarrollar poco después (pensemos, por ejemplo, en sus títulos de 1957, “Instances de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud”, o el “Séminaire sur ‘La lettre volée’”), ya que enfoca el trazo físico en la página y lo que nos dice sobre la persona que escribe.⁴ Dice:

L'écriture est l'inscription graphique de gestes non surveillés dont on peut déterminer d'une façon précise et objective l'énergie, l'étendue, la direction, la forme, le rythme. Tous nos gestes traduisent nos états d'âme. La graphologie a donc une base solide, disons le mot, scientifique (p. 7).

No voy a intentar un psicoanálisis de Borges hoy, según su escritura, aunque el Dr. Pierre Menard nos da en su libro las herramientas para hacerlo. Pero sí recordar que Menard publicó un ensayo de análisis del Marqués de Sade en la revista *Documents* (dirigida por Georges Bataille) en diciembre de 1929, y un análisis del conde de Lautréamont en la revista *Minotaure* (dirigida por André Breton y Pierre Mabilie) en mayo de 1939, el mismo mes de la publicación del texto de Borges en *Sur*.⁵ La preocupación que expresa Menard en su libro gira en torno a la manera en que la escritura manual de un texto expresa los estados de ánimo del autor: eso que Borges llamará ‘marca’ o ‘rúbrica’ más tarde. De ese modo, este libro se convierte en un eslabón perdido del relato futuro de Borges sobre un Pierre Menard que tal vez sea este, tan olvidado y tan importante para la composición de “Pierre Menard, autor del *Quijote*”.

En su libro de 1931, Menard estudia las constantes en la letra de una persona y también los cambios sufridos en momentos de crisis (María Antonieta ante la guillotina,⁶ Napoleón en su exilio en Santa Helena, algunas pacientes después de casarse,⁷ una mujer que se está volviendo ciega). Nota que los cambios sutiles pueden rastrearse cuando se compara un escrito con otro, y le recomienda al analista copiar los trazos para poder fijarse en lo que no es idéntico. Dice: “Pour bien se

⁴ En una interesante anticipación del “objeto pequeño *a*”, dice: “Ni en graphologie, ni en psychologie il n'y a de petits signes, tous les signes acquérant leur importance suivant la façon dont on sait les observer, les interpréter et les rattacher aux causes générales” (p. 142).

⁵ Raúl Antelo ya advirtió la existencia de estas publicaciones del doctor Menard en las revistas surrealistas en “Poesía hermética y surrealismo” (2000: en línea).

⁶ De hecho, dedica varias líneas a las personas condenadas a muerte (134).

⁷ Nota, por ejemplo, que “Lucie” pasa de terminar sus cartas de soltera “Je vous embrasse de tout cœur” a escribir poco después de casarse “Je vous embrasse de tout cœur”. Más adelante, sin embargo, escribe “votre Lucie” (p. 94), así que la simetría con el calco de “la historia, *madre* de la verdad” no es perfecta.

rendre compte de toutes les particularités d’une écriture, une bonne méthode consiste à la calquer et à la reproduire avec une plume. On voit ainsi les différences qui existent entre l’original et la copie ou la reproduction” (p. 49). La relación entre “original” y “copia” hay que experimentarla, confirmando el énfasis “pragmático” que el texto de Borges afirma. No se puede percibir con exactitud sin que la mano y el cuerpo sigan las líneas, sin que el ojo enfoque las diferencias. Estas bien pueden ser sutiles, como las que el texto de Borges descubre entre el *Quijote* de Menard y el de Cervantes.

Los cambios en la letra los compara con gestos teatrales: “En modifiant notre écriture nous modifions notre caractère parce que nous modifions nos gestes [...] La graphologie qui est révélatrice du caractère peut être aussi une excellente méthode de discipline mentale” (p. 36). La excelente disciplina mental aquí es el trabajo del analista, no del que escribe la muestra analizada; Menard dice en múltiples ocasiones que la letra expresa el subconsciente, no la actividad mental consciente.

De la “letra de insecto” del Menard de Borges (o de la letra del propio Borges) escribe el Dr. Menard: “plus la vitesse de l’écriture augmente, plus la dimension des lettres diminue d’amplitude” (p. 121). Sigue: “Les écritures grandes, lorsque les lettres sont bien formées, sont en outre les écritures des personnes franches. Les hypocrites ont le plus souvent des écritures petites et peu lisibles. L’illisibilité due à un excès de vitesse n’a cependant pas la même signification” (p. 123). Sin querer opinar sobre si eran hipócritas Borges o su Menard, vale la pena subrayar que el médico opinaría que no son personas “francas”. Es decir, su habla no es directa, ni su manera de ser. La ironía y las dobles intenciones son marcas de su estilo.

El Dr. Menard observa que “les phénomènes physiologiques sont antérieurs à l’émotion” (p. 8) y que “l’extérieur d’un individu est le reflet de son intérieur. On est mieux renseigné sur les usages, les goûts, les mœurs d’une époque en feuilletant un album de modes qu’en lisant un gros volume d’histoire” (p. 29). Esta “anterioridad” y “exterioridad” son sugerentes, ya que Borges había escrito en 1935 que sus primeros cuentos “no son, no tratan de ser, psicológicos” (OC I: 341). Los personajes se definen por lo que hacen, y el lector los imagina a través de esos gestos. La “escena visual” estudiada por Sylvia Molloy en *Las letras de Borges* y por mí en *El precursor velado* posibilita la presentación del personaje de modo que sus actos sean “anteriores” a sus sentimientos, y que su “exterior” defina su “interior”.⁸

El Dr. Menard desarrolla en detalle una comparación entre su modo de estudiar la grafología y el psicoanálisis de Freud (pp. 18-19) y transcribe, reproduce y traduce una carta de Freud (pp. 86, 110-11). Como he notado en otra parte (1993: 36), hay una agresividad en este gesto, ya que las herramientas que provee son más que su-

⁸ Ver también la consideración de la “conduite extérieure des hommes” expresada en la letra, que puede ser independiente de su voluntad (p. 69).

ficientes para percibir que la letra de Freud en esa carta es expresiva de una personalidad nerviosa y aviesa. De modo paralelo, su afirmación de que el psicoanálisis no ha podido encontrar una justificación objetiva (ya que depende de relatos subjetivos) es una crítica dura de una disciplina que para él carece de justificación científica. Es en ese sentido que afirma que “la graphologie peut venir au secours du psychologue” (p. 87), proveyéndole de una base objetiva y científica. Afirma, de otro modo, el carácter “exterior” de la personalidad analizada por el grafólogo, que refleja el “interior” o lo subjetivo. De nuevo, se percibe una afinidad fuerte con la teoría del personaje literario esbozada por Borges en los mismos años. De modo semejante, sus afirmaciones de que “la graphologie a une base solide, scientifique. Elle est l’étude de gestes subconscients inscrits sur le papier” (p. 45) y que “la graphologie constitue la plus scientifique des méthodes psychologiques” (p. 46) constituyen una réplica al modo “subjetivo” del psicoanálisis, pero el Dr. Menard afirmaría que una aproximación complementa la otra. De modo semejante, el buen doctor dice que su método grafológico equilibra lo abstracto y lo concreto (p. 164).

A la vez, inevitablemente, hay algo mecanicista en ese método. Menard recomienda el uso de las herramientas del arquitecto o del ingeniero para medir el ángulo de las letras, para analizar las curvas y las líneas rectas, para medir los espacios entre una letra y otra y un renglón y otro. “La graphologie que j’ai appelée un véritable *psychomètre* révèle à tout homme qui le consulte l’or et l’argile dont se compose la statue humaine, traduisant ses grandeurs et ses misères, ses puissances et ses faiblesses” (p. 60). Esa “psicometría”, ese científicismo, no están totalmente reñidos con el Menard del texto de Borges, cuyos artículos sobre las matemáticas, el ajedrez y la lógica formal revelan también una huella positivista. Y no nos olvidemos de su “lista manuscrita de versos que deben su eficacia a la puntuación” (OCI: 532): la presentación visual de un texto importa, ya que lo exterior es reflejo de lo interior. (El ejemplo más famoso de versos de este tipo son los de Keats al final de “Ode on a Grecian Urn”, que dicen o “Beauty is truth, truth beauty. –That is all/ Ye know on earth, and all ye need to know” o “Beauty is truth, truth beauty, –that is all/ Ye know on earth, and all ye need to know”. En torno a la incertidumbre sobre cómo puntuar esos versos hay toda una biblioteca crítica).

Una preocupación del Dr. Menard que se desarrolla en diferentes momentos de su estudio es la diferencia entre “l’écriture masculine” y “l’écriture féminine” (105 n., XXX). No aborda ese problema desde el ángulo desarrollado décadas después por Hélène Cixous, claro; su énfasis es, como siempre, pragmático, con ese pragmatismo que el narrador del relato de Borges asocia con su reescritura del *Quijote*. Ese pragmatismo se expresa también cuando Menard relaciona el lenguaje de los gestos que se expresa en la letra con toda la conducta de un ser humano: “Toute étude psychologique complète doit comprendre non seulement la connaissance des instincts et des tendances de l’homme mais aussi la connaissance de la conduite de l’homme dans la vie” (p. 165).

Un momento interesante del libro son las tres páginas que el doctor Menard dedica al análisis de la letra de “Pierre M...” (pp. 149-52), que define como típico de “l’écriture des canailles” (p. 149). ¿Está haciendo un auto-análisis? No se sabe. Lo interesante de ese comentario es que comenta cómo la letra de “Pierre M...” cambia según la rapidez con la que escribe. Al final de esa sección declara que la rapidez es “un bon signe d’activité”, salvo cuando se asocia con “la vivacité, l’impulsivité, la colère et la violence” (p. 155).

El libro del Dr. Menard establece una relación evidente pero tácita con la “escritura automática” preconizada por André Breton y los surrealistas: la letra es expresión del subconsciente, no de la mente consciente. Por eso no sorprende que haya publicado sus artículos sobre Lautréamont y Sade en revistas asociadas al surrealismo: no es sólo el tema de esos artículos sino el abordaje que hace lo que crea afinidades con el movimiento. El hecho de que en el texto de Borges se mencione una relación entre su Menard y el surrealismo (la publicación del artículo en la revista “superrealista” de Jacques Reboul –OC I: 536) hace que sea especialmente interesante pensar las relaciones entre el libro de Menard y la escritura automática que formaba una de las técnicas más importantes del surrealismo.

El narrador del texto de Borges, amigo de Menard, dice: “He reflexionado que es lícito ver en el *Quijote* ‘final’ una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros –tenues pero no indescifrables– de la ‘previa’ escritura de nuestro amigo” (OC I: 538). Ya que el Dr. Menard se consideraba discípulo de Freud, es inevitable leer esta frase a la luz del famoso texto de Freud de 1925 sobre las huellas en la memoria (“Notiz über den ‘Wunderblock’”). La analogía entre la “‘previa’ escritura” del palimpsesto y la de la tableta infantil de cera funciona: en ambos casos se establece una relación entre algo “pasado” (en este caso, la escritura enterrada, invisible de Menard) y algo “presente” (el *Quijote* que se puede leer). Pero claro, la misma idea ya estaba en un texto muy frecuentado por Borges, el ensayo sobre el palimpsesto de Thomas De Quincey (“The Palimpsest of the Human Brain”, 1845), donde este dice:

What else than a natural and mighty palimpsest is the human brain? Such a palimpsest is my brain; such a palimpsest, oh reader! is yours. Everlasting layers of ideas, images, feelings, have fallen upon your brain softly as light. Each succession has seemed to bury all that went before. And yet, in reality, not one has been extinguished.

Y un poco más adelante escribe: “the mysterious hand-writings of grief or joy which have inscribed themselves successively upon the palimpsest of your brain”.⁹

⁹ Otra frase sugerente en el ensayo de De Quincey, sobre los químicos modernos que deshacen el trabajo de los químicos monásticos: “They [los monjes] did the thing proposed to them: they did it effectually, for they foun-

Algo crucial en el libro del Dr. Menard es el análisis de la firma de las personas, y la historia que es un homenaje a él es de cierta forma una firma, igual que la de Marcel Duchamp al firmar una copia de la Mona Lisa o un orinal. El *Quijote* de Menard es análogo al *readymade* de Duchamp (a lo mejor hasta inspirado en Duchamp), un objeto ya existente que es recirculado después de ser firmado.¹⁰ Y la firma (o “rúbrica”, como Borges la llama en otro sitio: ver Molloy, 1979: 70) es potente. Nuestro narrador escribe, cerca del final de la historia, que aun esas partes del *Quijote* de Cervantes que Menard no intentó escribir llevan la huella de su escritura previa, como un palimpsesto medieval. Por supuesto que el narrador escribe “previa” entre comillas: lo que viene antes y lo que viene después es profundamente perturbado por este acto de apropiación y recirculación.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTELO, Raúl, 2000, “Poesía hermética y surrealismo”, *A Fonte*. En línea:
http://geocities.com/a_fonte_2000/antelo1.htm
- BALDERSTON, Daniel, 2009, “Los manuscritos de Borges: ‘imaginar una realidad más compleja’”, *Variaciones Borges*, 28, pp. 15-25.
- , 1993, *Out of Context: Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*, Durham, Duke UP.
- BORGES, Jorge Luis, 1974, *Obras completas (OC)*, Buenos Aires, Emecé.
- DE QUINCEY, Thomas, 1845, “The Palimpsest of the Human Brain”. En línea:
http://essays.quotidiana.org/dequincey/palimpsest_of_the_human_brain
- LAFON, Michel, 2009, *Une Vie de Pierre Ménard*, París, Gallimard, Col. Blanche.
- MENARD, Pierre, 1931, *L'Écriture et le subconscient: Psychanalyse et graphologie*, París, Félix Alcan.
- MOLLOY, Sylvia, 1979, *Las letras de Borges*, Buenos Aires, Sudamericana.
- PASTORMERLO, Sergio, 2007, *Borges crítico*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

ded upon it all that was wanted: and yet ineffectually, since we unravelled their work; effacing all above which they had superscribed; restoring all below which they had effaced”.

¹⁰La relación Menard-Duchamp se discute en Pastormerlo, 2007: 100-106.

Borges-Groussac, o el cervantismo reticente

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

Universidad Católica Argentina

CONICET

Borges se interesó en el *Quijote* y en su autor desde sus tempranísimos inicios literarios —si hemos de dar fe a su aseveración de que su primer cuento, “La visera fatal”, escrita a los seis o siete años, “fue una historia bastante absurda a la manera de Cervantes” (1999: 30)—, y continuó ocupándose hasta el final de su carrera y de su vida, según se desprende de explícitas referencias a la novela en sus dos últimos libros de poemas, *La cifra* de 1981 y *Los conjurados* de 1985,¹ y aun de ocasionales menciones en el curso de conversaciones informales relativamente próximas a su muerte, como las recogidas por Bioy Casares en su póstumo volumen de 2006.² La bibliografía encargada de dar cuenta de las lecturas y valoraciones borgeanas de Cervantes y de la influencia del *Quijote* en las ideas de Borges acerca de la ficción es considerable;³ suele destacarse en ella la confesada admiración del autor argentino por el *Quijote* y la deuda que tiene contraída con él como lugar de aprendizaje de teoría ficcional y de oficio narrativo. Sin embargo, sólo de soslayo y como sobre ascuas suelen los críticos advertir que junto a su elogio y gratitud hacia la gran novela Borges desliza para ella y su autor no pocos reparos, a veces explícitos, casi siempre velados y nimbados de su consabida ironía. Así, junto al elogio más enfático, y sin que este se resienta en su condición de tal, Borges insinúa una cierta mezquindad valorativa que impide a su alabanza ser franca y abierta, haciéndola amainada, ensombrecida, relativa, velándola inclusive de elegante menosprecio por aquello mismo que ensalza. Como sienta el título de uno de sus ensayos dedicados al asunto, Borges parece postular, sí, la innegable *magia* del *Quijote*, pero esa magia

¹“Nota para un cuento fantástico” (1981: 33), “Alguien soñará” (1985: 47).

²La última referencia al *Quijote* corresponde al 7 de noviembre de 1980 (Bioy Casares, 2006: 1543).

³Sólo algunas referencias importantes: Fernández, 2006: 181-200; Fine, 2002: 117-127; González Echevarría, 2007: en línea; Lastra Paz, 1998-1999:119-124; Lira Coronado, 1990: 3-10; Madrid 1987; Mojica, 2005: 185-219; Pasternac, 1992-1993: en línea; Rimoldi, 2002: 257-264; Rodríguez Luis, 1988: 477-500; Torres Torres, 2006: en línea.

es siempre *parcial*, y el excelente libro no se impone como inevitable, sino se rescata como una mera —aunque grande y bella— contingencia de la literatura.

Borges deja bien en claro qué valora y encomia en el *Quijote*. Valora ante todo —él, que repetidamente afirma que lo que más le interesa en un relato, aun extenso como la novela, es la trama y no las psicologías— la construcción del protagonista, y en menor medida la de Sancho, como impecables y profundas en su complejidad y veracidad, a salvo siempre de toda fácil y empobrecedora abstracción o alegorización arquetípica, y aptas para ganar no sólo la admiración del lector, sino su incondicional amistad, como ninguna otra criatura ficcional.⁴ Destaca también como un gran mérito de la novela esa inquietante y diestra mezcla de los diversos planos de la realidad, gracias a la cual los distintos niveles de la narración se intersectan y potencian, haciendo que los mismos personajes que actúan la historia puedan leerla y aportando así a una obra de base realista su necesaria dosis de ingrediente maravilloso.⁵ Por último, elogia Borges pasajes acotados de la novela que considera los

⁴“La crítica española, ante la probada excelencia de esta novela, no ha querido pensar que su mayor (y tal vez único irrecusable) valor fuera el psicológico” (OC: 202); “el *Quijote* [es] la lenta presentación total de una gran persona, a través de muchísimas aventuras, para que la conozcamos mejor” (2001: 65); “Ciertamente, no hay cosa alguna que no pueda ser símbolo; [...] en tal sentido, también lo serán Sancho y Quijote [...]. Mi propósito no es controvertir esa mágica afirmación; lo que niego es la hipótesis monstruosa de que esos españoles, amigos nuestros, no sean gente de este mundo sino las dos mitades del alma. El Sancho y el Quijote de la leyenda pueden ser abstracciones; no los del libro, que son individuales y complejísimo” (2001: 252-253); “Antes de Don Quijote, los héroes creados por el arte eran personajes propuestos a la piedad o a la admiración de los hombres; Don Quijote es el primero que merece y que gana su amistad. Dulcemente ha ganado la amistad del género humano, desde que ganó, hace tres siglos, la del valeroso y pobre Cervantes” (2001: 253); “don Quijote es para nosotros no sólo un amigo querido sino también un santo” (2003: 17); “el *Quijote* [...] es la primera y la más íntima de las novelas de caracteres” (1998: 62); “Inventó y compuso [Cervantes] el *Quijote*, que es el último libro de caballerías y la primera novela psicológica de las letras occidentales” (1998: 98); “El *Quijote* [...] es la venerable y satisfactoria presentación de una gran persona, pormenorizada a través de doscientos trances, para que lo conozcamos mejor” (1994: 118); “siempre hay placer, siempre hay una suerte de felicidad cuando se habla de un amigo. Y creo que todos podemos considerar a Don Quijote como un amigo. Esto no ocurre con todos los personajes de ficción” (1968: en línea); “no estoy del todo seguro de que creo en Sancho como creo en Don Quijote. Pues a veces siento, que pienso en Sancho como en un mero contraste de Don Quijote” (1968: en línea); “Don Quijote es una de las personas más vividas y también más queribles y más nobles de la literatura; estéticamente, la elección es inobjetable” (Bioy Casares, 2006: 43).

⁵“El plan de la obra le vedaba lo maravilloso; este, sin embargo, tenía que figurar, siquiera de manera indirecta [...]. Cervantes [...] insinuó lo sobrenatural de un modo sutil, y, por ello mismo, más eficaz. [...] Cervantes se complace en confundir lo objetivo y lo subjetivo, el mundo del lector y el mundo del libro. En aquellos capítulos que discuten si la bacía del barbero es un yelmo y la albarda un jaez, el problema se trata de modo explícito; en otros lugares, como ya anoté, lo insinúa. En el sexto capítulo de la primera parte, el cura y el barbero revisan la biblioteca de don Quijote; asombrosamente uno de los libros examinados es la *Galatea* de Cervantes [...]. El barbero, sueño de Cervantes o forma de un sueño de Cervantes, juzga a Cervantes... También es sorprendente saber, en el principio del noveno capítulo, que la novela entera ha sido traducida del árabe y que Cervantes adquirió el manuscrito en el mercado de Toledo, y lo hizo traducir por un morisco [...]. Este juego de extrañas ambigüedades culmina en la segunda parte; los protagonistas han leído la primera, los protagonistas del *Quijote* son, asimismo, lectores del *Quijote*” (OC: 667-668); “cuando el cautivo nos cuenta su cautiverio, habla de un compañero. Y ese compañero, se nos hace sentir, es finalmente nada menos que Miguel de Cervantes Saavedra, que escribió el libro. Así hay un personaje que es un sueño de Cervantes y que, a su vez, sueña con Cervantes y lo convierte en un sueño. Después, en la segunda parte del libro, descubrimos, para nuestro asombro, que los personajes han leído

más logrados, como el capítulo final que narra la muerte del héroe, página que conmovía fuertemente a nuestro autor y a la que dedicó un análisis pormenorizado (2003: 13-25), o como la entera segunda parte, que juzga muy superior a la primera,⁶ o como el capítulo inicial de la obra e incluso su primera y perfecta frase.⁷ Pero lo que más nos interesará en nuestro presente trabajo no es señalar lo que le gusta a Borges del *Quijote*, sino lo que de él, o en torno de él, le disgusta. Sin ánimo de agotar las posibilidades taxonómicas ni de establecer una implícita evolución de pensamiento detrás de nuestras distinciones, que serán meramente lógicas y no cronológicas, hemos de proponer a continuación tres aspectos o puntos de abordaje que pautan las censuras de Borges al *Quijote*; se trata de tres esferas cuyos límites son difusos y sus transiciones graduales, y cuya amplitud creciente permitirá advertir cada vez con mayor evidencia la impronta ideológica y aun el concreto intertexto de un previo crítico de Cervantes cuyas obras y cuya misma personalidad resultan inescindibles, según creemos, de todo cuanto ha pensado y escrito Borges acerca de la inmortal novela: Paul Groussac. He aquí los tres aspectos sugeridos a propósito de los reparos borgeanos acerca del *Quijote*:

la primera parte y que también han leído la imitación del libro que ha escrito un rival [...]. Así que es como si Cervantes estuviera todo el tiempo entrando y saliendo fugazmente de su propio libro y, por supuesto, debe haber disfrutado mucho de su juego” (1968: en línea); “Entonces tenemos en Don Quijote un doble carácter. Realidad y sueño. Pero al mismo tiempo Cervantes sabía que la realidad estaba hecha de la misma materia que los sueños. Es lo que debe haber sentido. Todos los hombres lo sienten en algún momento de su vida. Pero él se divirtió recordándonos que aquello que tomamos como pura realidad era también un sueño. Y así todo el libro es una suerte de sueño. Y al final sentimos que, después de todo, también nosotros podemos ser un sueño” (1968: en línea); “Vencido por la realidad, por España, Don Quijote murió en su aldea natal hacia 1614. Poco tiempo lo sobrevivió Miguel de Cervantes. Para los dos, para el soñador y el soñado, toda esa trama fue la oposición de dos mundos: el mundo irreal de los libros de caballerías, el mundo cotidiano y común del siglo XVII. No sospecharon que los años acabarían por limar la discordia, no sospecharon que la Mancha y Montiel y la magra figura del caballero serían, para el porvenir, no menos poéticas que las etapas de Simbad o que las vastas geografías de Ariosto. Porque en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin” (OC: 799); “De aquel hidalgo de cetrina y seca/ tez y de heroico afán se conjetura/ que, en víspera perpetua de aventura,/ no salió nunca de su biblioteca./ La crónica puntual que sus empeños/ narra y sus tragicómicos desplantes/ fue soñada por él, no por Cervantes,/ y no es más que una crónica de sueños” (OC: 892); “El hidalgo fue un sueño de Cervantes/ y don Quijote un sueño del hidalgo./ El doble sueño los confunde y algo/ está pasando que pasó mucho antes” (OC: 1096); “No sé aún su nombre. Yo, Quijano,/ seré ese paladín. Seré mi sueño./ [...] Ni siquiera soy polvo. Soy un sueño/ que entreteje en el sueño y la vigilia/ mi hermano y padre, el capitán Cervantes [...]./ Para que yo pueda soñar al otro/ cuya verde memoria será parte/ de los días del hombre, te suplico:/ Mi Dios, mi soñador, sigue soñándose” (1977: 52).

⁶ “Cervantes comprendió sin duda que no podía seguir con el sistema de porrazos... En la segunda parte del *Quijote* entra en una historia más noble” (Bioy Casares, 2006: 1183); “En la segunda parte del *Quijote*, Cervantes conoce mejor su personaje y se cansa de los percances físicos, palizas y groserías” (Bioy Casares, 2006: 1449).

⁷ “Elogia [Borges] la primera frase del *Quijote*. Recuerda a Groussac, que dijo: ‘Sería crueldad señalar que entonces [Cervantes] disponía de más tiempo, porque estaba en la cárcel’” (Bioy Casares, 2006: 1264); “El primer capítulo del *Quijote* es maravilloso. Quijote y la gente que lo rodea son creíbles; no así Sancho. La técnica de Cervantes en ese primer capítulo es totalmente opuesta a la de los novelistas modernos, que tratan de engañar al lector, confundirlo” (Bioy Casares, 2006: 1543).

EL QUIJOTE COMO EXPRESIÓN DE LO ESENCIAL E IDENTITARIO ESPAÑOL

Borges se niega a ver en la mayor creación de la literatura española una muestra del genio específicamente español o la expresión de una supuesta esencia española, tanto genéricamente espiritual o humana cuanto, más concretamente, idiomática. Para él el *Quijote* es más bien una excepción dentro de las letras hispanas, algo que no se parece a nada anterior ni genera posteridad en la Península.⁸ Tampoco le parece arquetípicamente español su autor, a quien juzga como opuesto al carácter de su pueblo y su sociedad: “Tolerante en un siglo de intolerantes, contemporáneo de las visibles hogueras del Santo Oficio y del saqueo de Cádiz, el narrador de *La española inglesa* no muestra el menor asomo de odio por Inglaterra” (1998: 63); “Cervantes parece menos español que el adusto y fanático Quevedo” (Bioy Casares, 2006: 663). Desacuerda con aquellas exégesis que se empeñan en descubrir en la novela una clave del alma española, o que la entronizan como texto evangélico de una fe hispánica sólo accesible a quienes integran la comunidad de fieles:

Nada los regocija como simular que este libro (cuya universalidad no se cansan de publicar) es una especie de secreto español, negado a las naciones de la tierra pero accesible a un grupo selecto de aldeanos. [...] Panegiristas de este tipo infestaron el siglo XIX [...]. Del culto de la letra se ha pasado al culto del espíritu; del culto de Miguel de Cervantes al de Alonso Quijano. Éste ha sido exaltado a semidiós; su inventor [...] ha sido rebajado por Unamuno a irreverente historiador o a evangelista incomprensivo y erróneo (2001: 251).

Unamuno representa en grado eminente, en efecto, con su *Vida de don Quijote y Sancho* de 1905, esta corriente exaltatoria de la criatura en desmedro de su lego creador y como encarnación de la espiritualidad, casi la religión española, pero en la raíz del rechazo borgeano a este tipo de lectura del *Quijote* y de su resistencia a valorar en él todo aquello que suene a o luzca como específicamente hispánico se encuentra su instintivo desprecio por todo discurso de cariz nacionalista, que en el caso específico del nacionalismo español, por añadidura, adquiere connotaciones de rancio tradicionalismo católico cuando no de abierto fascismo falangista; González Echevarría ha señalado muy oportunamente que Borges publica su “Nota sobre el *Quijote*”, que acabamos de citar, en 1947, cuando el franquismo imperante en la Península había convertido el cuarto centenario del nacimiento de Cervantes en una ocasión para la autocelebración nacionalista y tradicionalista del propio régimen, empeñado por lo demás en una política reivindicatoria de la común hispa-

⁸ “[...] en España, los buenos libros no tuvieron descendencia. ¿Qué escuela nació del *Quijote*? Fue estéril. Un mulo” (Bioy Casares, 2006: 1061).

nidad mediante una orquestada propaganda llevada adelante en América toda y, muy específicamente, en la Argentina del también nacionalista y tradicionalista Perón.⁹ Pero ocurre que la legítima reacción de Borges contra este tipo de fácil paginirismo nacionalista de trasnochado romanticismo acaba excediéndose en su objeto y trasciende de las desacertadas exégesis a la novela misma, negándose a ver que, más allá de todo reprochable exceso o estrechez hispanocéntrica de cierta crítica, el *Quijote* es una obra inequívocamente española que no puede ser juzgada y valorada con justicia y plenitud si se prescinde de esta dimensión nacional, y que existe una legítima cifra de hispanidad en ella que no tiene nada de fascista y que cabe con absoluta licitud postular e intentar comprender; se trata de una dimensión que necesariamente pasa, en una primera instancia, por lo idiomático, con lo cual entramos ya en el segundo aspecto de la ceguera borgeana acerca del *Quijote*.

EL QUIJOTE COMO MÁXIMO PRODUCTO DE LA LENGUA ESPAÑOLA

Parte inescindible de la exégesis nacionalista hispánica del *Quijote* es la que encarece sobre todo la excelencia de la obra con respecto al estilo y a su manejo de la lengua española, de la que sería epítome y modelo. Borges se aparta decididamente también de esta perspectiva, denigrando duramente las supuestas virtudes estilísticas del *Quijote* y rechazando el valor de la prosa cervantina como modelo de lengua española. Ya en “La supersticiosa ética del lector”, de 1930, denuncia los “dones de estilo” que la crítica española atribuye a la novela como inexistentes, advirtiendo que “basta revisar unos párrafos del *Quijote* para sentir que Cervantes no era estilista (a lo menos en la presente acepción acústico-decorativa de la palabra) y que le interesaban demasiado los destinos de Quijote y de Sancho para dejarse distraer por su propia voz” (OC: 202-203). Como se ve, Borges continúa fiel a su convicción acerca de que el principal —si no el único— mérito de la obra radica en la diestra construcción de sus personajes protagónicos, y entiende toda operatoria más o menos consciente de ela-

⁹ “[...] la España de Franco volcó sobre sus antiguas colonias, además de numerosos exiliados (que las enriquecieron intelectualmente), una campaña de propaganda cultural basada en la comunidad de idioma, religión e historia. [...] En el ámbito de lengua española, el autor del *Quijote* se había convertido en símbolo de un nacionalismo con ribetes fascistas que preocupó a Borges, no tanto por sus repercusiones políticas como por lo que suponía respecto a la creación y recepción literarias y el desarrollo de su propia obra. [...] Es esa forma de pensamiento la que se manifiesta, de manera más o menos velada o latente, en las interpretaciones españolas del *Quijote*, y a la que Borges contraponen la suya propia, en medio de la campaña propagandística del estado español y de intelectuales y escritores españoles, muchos opuestos a este, pero que sin proponérselo se convierten en sus aliados. La canonización del *Quijote* se remonta al siglo XVIII, pero cobra auge en el XIX durante la plenitud del romanticismo, del que derivan todos los esfuerzos por hacer de Cervantes portavoz del *Volksgeist* español. [...] Borges quiere rescatar al autor del *Quijote* de sus comentaristas españoles y demostrar que, por la naturaleza misma de su obra, es el autor menos apto para ser reclutado en proyectos nacionalistas de dudosas tendencias políticas” (González Echevarría, 2007: en línea).

boración estilística como una distracción superflua que Cervantes tuvo la sensata advertencia de no permitirse; hace pasar, en suma, un defecto por una virtud, porque Borges lo quiere a Cervantes –como quiere a los españoles, objetos de su afecto pero nunca de su respeto intelectual, en actitud condescendiente y característica de cierta clase socioculturalmente dominante en la Argentina de entresiglos–, y porque no se resigna a una censura despiadada, aunque bien sabemos que detrás de los modales atemperados de su pluma es donde acechan sus dardos peores. Haciéndose eco de opiniones en idéntico sentido de Leopoldo Lugones y Paul Groussac –despunta ya, explícitamente, Groussac en nuestro negocio– Borges afirma que el estilo es la debilidad de Cervantes, que su idioma es humilde, la forma de su novela floja y desaliñada y la contextura general de su prosa resulta –cita a Groussac– *de sobremesa, conversada y no declamada*; de nuevo para atemperar el ataque y disfrazar la carencia de riqueza, añade “y otra no le hace falta” (OC: 203). De los reparos para con la lengua y el estilo de Cervantes pasa Borges a la censura de aquella crítica que se niega a reconocer esos reparos y ve en el texto un ejemplo de purismo idiomático; aquí, Borges carga nuevamente las tintas con su buena dosis de desprecio por lo español: “La gramática –que es el presente sucedáneo español de la Inquisición– se ha identificado con el *Quijote*, nunca sabré por qué. El purismo, no menos inexplicable y violento, lo ha hecho suyo también” (2001: 65); “Paradójica gloria la del *Quijote*. Los ministros de la letra lo exaltan; en su discurso negligente ven (han resuelto ver) un dechado del estilo español y un confuso museo de arcaísmos, de idiotismos y de refranes” (2001: 251); “Juzgado por los preceptos de la retórica, no hay estilo más deficiente que el de Cervantes. Abunda en repeticiones, en languideces, hiatos, en errores de construcción, en ociosos o perjudiciales epítetos, en cambios de propósito. A todos ellos los anula o los atempera cierto encanto esencial [...]. No hay una de sus frases, revisadas, que no sea corregible; cualquier hombre de letras puede señalar los errores; las observaciones son lógicas, el texto original acaso no lo es; sin embargo, así incriminado el texto es eficazísimo, aunque no sepamos por qué” (1998: 64-65).¹⁰ Repárese de nuevo en el celo con que Borges intenta suavizar lo inmisericorde de su descalificación, echando mano de expresiones tan poco dignas de su proverbial justeza expresiva por lo imprecisas y vacuas como tan análogas, por lo demás y por las mismas razones, a las imputadas deficiencias de estilo cervantinas –¿qué es eso de “cierto encanto esencial”? ¿qué clase de eficacia textual es esa, rayana en un misterio teológico, cuya clave no radica en la condigna eficacia de sus atacadas formas?–. Pero hay algo más en esta última cita, una punta de ovillo para ulteriores desarrollos de nuestro tema; dice Borges que “las observaciones son lógicas, el texto original acaso no lo es”, vale decir, desliza la idea de que las deficiencias del estilo de Cervantes no se deben solamente a la incompetencia idiomática del autor, sino a una deficiencia inherente al código

¹⁰ Ideas similares constan en Borges, 1968: en línea; y en Bioy Casares, 2006: 43, 757.

mismo empleado, a la lengua española como instrumento literario. Lo que aquí apenas sugiere lo ha dicho Borges con todas las letras en otros sitios; sabida es la conseja, tal vez falsa pero difundida por él mismo, acerca de que leyó el *Quijote* por primera vez en inglés, y que luego, al leerlo en su lengua original, le pareció “una mala traducción” (1999: 26); también ha dicho que el *Quijote* “gana póstumas batallas contra sus traductores y sobrevive a toda descuidada versión”, y que “más vivo es el fantasma alemán o escandinavo o indostánico del *Quijote* que los ansiosos artificios verbales del estilista” (OC: 204). Otra vez intenta hacernos pasar gato por liebre y disfraza de mérito y de elogio, ponderando la fortaleza de la obra ante las traducciones, lo que en realidad es una deficiencia y censura, esto es, el escaso valor del *Quijote* como artefacto verbal y el carácter meramente aleatorio y no indispensable de su lengua original, el español. Resulta entonces que en la más grande obra de la literatura española la lengua castellana en que está escrita no es esencial; el paso siguiente consistirá en postular que la entera literatura española es prescindible y superflua, casi inexistente:

[...] una gran literatura poética o filosófica [son] favores que no se domiciliaron nunca en España [...]. Confieso –no de mala voluntad y hasta con presteza y dicha en el ánimo– que algún ejemplo de genialidad española vale por literaturas enteras: don Francisco de Quevedo, Miguel de Cervantes. ¿Quién más? Dicen que don Luis de Góngora, dicen que Gracián, dicen que el Arcipreste. No los escondo, pero tampoco quiero acortarle voz a la observación de que el común de la literatura española fue siempre fastidioso. Su cotidianería, su término medio, su gente, siempre vivió de las descansadas artes del plagio. El que no es genio, es nadie (1994: 143).

Y en conversación con Bioy Casares, después de enumerar y comentar con displicencia y menosprecio inocultables una larga serie de autores y obras de España –entre los que se encuentran Larra, Pereda, Benavente, Palacio Valdés, Alarcón, Valle Inclán, Galdós, Clarín, Ganivet, Baroja, Azorín– concluye: “¡Qué literatura mediocre! Cómo sería, para que los escritores del 98 parecieran revolucionarios” (Bioy Casares, 2006: 203). Ante semejante parecer, no puede extrañar que en su ensayo sobre “El escritor argentino y la tradición” postule casi con ferocidad, obviando tanto la historia como la lengua, la independencia absoluta de la literatura argentina respecto de la española, ya que “la historia argentina puede definirse sin equivocación como un querer apartarse de España, como un voluntario distanciamiento de España”, y los libros españoles son entre nosotros “difícilmente gustables sin un aprendizaje especial” (OC: 271-272). Del menosprecio por la literatura española pasa Borges sin dificultad a parejo menosprecio por el idioma que le sirve de vehículo:

El hecho es que el idioma español adolece de varias imperfecciones (monótono predominio de las vocales, excesivo relieve de las palabras, ineptitud para formar palabras compuestas) pero no de la imperfección que sus torpes vindicadores le atacan: la dificultad. El español es facilísimo. Sólo los españoles lo juzgan arduo: tal vez porque los turban las atracciones del catalán, del bable, del mallorquín, del galaico, del vascuence y del valenciano; tal vez por un error de la vanidad; tal vez por cierta rudeza verbal (confunden acusativo y dativo, dicen *le mató* por *lo mató*, suelen ser incapaces de pronunciar *Atlántico* o *Madrid* [...])” (OC: 654-655).¹¹

Esta última cita, correspondiente al célebre artículo disparado por Borges contra el libro de Américo Castro sobre la lengua rioplatense, condensa en impecable síntesis todas las aristas del inocultable prejuicio antihispánico de nuestro autor: hemos pasado del *Quijote*, cuyas magias son excelentes pero al cabo parciales, cuyo estilo es deficiente y su forma mejora en traducciones, a una demolición de la literatura española *in toto* y a la descalificación brutal de la lengua española en su versión peninsular. Estamos ya listos para pasar al tercero y último de los tres aspectos discernidos a propósito de la valoración reticente del *Quijote* por parte de aquel que sintetiza y potencia los dos anteriores en una formulación discursiva y ficcional de indudable maestría: el cuento “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, incluido en *Ficciones*.

EL QUIJOTE COMO EXPERIMENTO PARA LA IMPOSIBLE “REDENCIÓN” DE LA CULTURA ARGENTINA RESPECTO DE SU RAÍZ HISPÁNICA

“Pierre Menard, autor del *Quijote*” recoge, en efecto, el rechazo de Borges para con los supuestos méritos de la novela como dechado de estilo, de lengua y de esencia o carácter nacional españoles, pero lleva estas censuras a una insuperable consumación al fantasear con la idea de un *Quijote* idéntico en forma al de Cervantes, pero distinto y aun opuesto a este en sentido y valor, por deberse a la pluma de un autor no español que vuelve a crearlo originalmente sin copiarlo. Se trata, en suma, de operar por fin la anhelada y plena “desespañolización” del *Quijote*, requisito indispensable para poder Borges abandonarse sin reticencias a la admiración que la

¹¹ Previos ataques a la lengua española habían quedado dichos ya en la conferencia de 1927 “El idioma de los argentinos”: “Su mayor y solo argumento [en pro del español] consta de las sesenta mil palabras que nuestro diccionario, el de los españoles, registra. Yo insinúo que esa superioridad numérica es ventaja apariencial, no esencial. [...] La riqueza del español es el otro nombre eufemístico de su muerte. Abre el patán y el que no es patán nuestro diccionario y se queda maravillado frente al sin fin de voces que están en él y no están en ninguna boca” (1994: 140-141); “La sinonimia perfecta es lo que ellos quieren, el sermón hispánico. El máximo desfile verbal, aunque de fantasmas o de ausentes o de difuntos. La falta de expresión nada importa; lo que importa son los arreos, galas y riquezas del español, por otro nombre el fraude. La sueñera mental y la concepción acústica del estilo son las que fomentan sinónimos: palabras que sin la incomodidad de cambiar de idea, cambian de ruido” (1994: 142).

novela le provoca. La imaginaria atribución de la obra a un escritor de segundo o tercer nivel del mediodía francés entre los siglos XIX y XX le sirve a Borges para dos fines: en primer término, al eximirla de una autoría española, para arrebatarse definitivamente la gran novela de las garras del nacionalismo tradicionalista y propagandístico hispánico —recuérdese cómo destaca Borges en Menard el mérito de haberse resistido a las consabidas españoladas a la moda—¹², y en segundo lugar, para escamotearle también a la misma lengua española sus derechos de posesión sobre ella, porque si bien el *Quijote* de Menard coincide en su letra con el de Cervantes y está por tanto redactado en castellano, más allá de esta coincidencia locutiva ambos textos difieren en su fuerza ilocutiva y en sus efectos perlocutivos, por cuanto son distintos los contextos de emisión y de recepción, y en la Francia de principios del siglo XX las mismas viejas frases castellanas del *Quijote* original, con su desmañada y pobre retórica de sobremesa, con sus vacilaciones e inconsistencias, cobran mayor y mejor sentido: “El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico” (OC: 449). Las imperfectas formas españolas resultan así más aptas para la generación plena y rica de un sentido en manos del ínfimo escritorzuelo francés —sobre el cual Borges no cesa, por lo demás, de ironizar con sarcasmo a lo largo del cuento— que en las del máximo genio literario de España, genio que no parece haber podido ir en su labor, según confiesa Menard y recoge el narrador, más allá de la confección de una obra interesante pero no “inevitable”, de un *Quijote* definido como “libro contingente” e “innecesario”. (OC: 447-448). La contingencia y evitabilidad del *Quijote* parecen disminuir y desaparecer en la inconclusa versión menardiana, de la mano de su correlativa desespañolización, a punto tal que esta se le impone al narrador del cuento como la única existente y posible: “¿Confesaré que suelo imaginar que [Menard] la terminó [su versión] y que leo el *Quijote* —todo el *Quijote*— como si lo hubiera pensado Menard?” (OC: 447).

El cuento todo es un sutil decantado de la inocultable incomodidad de Borges ante la condición española del *Quijote*, y un ejercicio consumado de esa modalidad de elogio reticente, de desdeñosa alabanza que caracteriza al cervantismo de nuestro autor. Pues bien, detrás de estas dos actitudes de Borges —su incomodidad y su reticencia con respecto a España y al *Quijote*—, y detrás también de la plasmación del personaje mismo del fantasmagórico y ridículo Menard, late el modelo real de Paul Groussac, escritor igual de hispanófobo y mezquino en el elogio. Los parecidos entre Groussac y Menard son en efecto bastante evidentes: ambos franceses del

¹² “[...] el fragmentario *Quijote* de Menard es más sutil que el de Cervantes. Este, de un modo burdo, opone a las ficciones caballerescas la pobre realidad provinciana de su país; Menard elige como ‘realidad’ la tierra de Carmen durante el siglo de Lepanto y de Lope. ¡Qué de españoladas no habría aconsejado esa elección a Maurice Barrès o al doctor Rodríguez Larreta! Menard, con toda naturalidad, las elude. En su obra no hay gitanerías ni conquistadores ni místicos ni Felipe Segundo ni autos de fe. Desatiende o proscribire el color local” (OC: 448).

sur, ambos escritores menores y –ellos sí– decididamente “no inevitables”, “innecesarios” y “contingentes”, ambos dados a la pedantería intelectual, ambos pretendidos hispanistas al cabo derrotados en sus ambiciosas empresas. Se trata de un parecido que Borges explota en clave de parodia irónica enderezada al ostentoso *arbiter litterarum* franco-argentino, según señaló en su momento Ricardo Piglia (1995: 114-116; ver Pasternac, 1992-1993: en línea; Tacca, 1999: 180-203). Entiende Piglia que, como Menard, Groussac ejerció también a su modo un cervantismo imposible por anacrónico, pues su mayor obra dedicada a Cervantes –*Le “Don Quichotte” d’Avellaneda. Une énigme littéraire*– tiene como eje la atribución del *Quijote* apócrifo a un autor, el abogado valenciano Juan José Martí, que había muerto un año antes de la publicación de la primera parte de la novela cervantina a la cual pretendía supuestamente continuar y corregir;¹³ pero las analogías entre Groussac y Menard que propone Piglia se quedan aquí, no repara el novelista en la profunda identidad que aproxima, hermanándolas en ideas, tono, prejuicios y hasta tópicos, las prácticas cervantistas de Groussac y de Borges –tanto del Borges crítico como del Borges narrador de Menard–. Adviértase ante todo que Groussac profesa una hispanofobia más ríspida aún que la de y que, como este, ejerció con fruición el hábito del desprecio de España, de su literatura, de su filología y de su lengua:

Qui entreprendra cette histoire de la littérature espagnole sur de solides bases critiques? On ne peut l’attendre, semble-t-il, d’un écrivain local. Même en supposant qu’un esprit vigoureux et libre sortît du rang et pût se développer au dehors, sous l’influence des méthodes modernes, il s’étierait vite en rentrant dans ce milieu de misère psychologique et de routine, ou se briserait contre le rempart crénelé des préjugés. Et puis, il faut bien le dire, cette langue surannée ne fût-elle pas un premier inconvénient à l’exécution de l’œuvre, qu’elle serait un obstacle sérieux à son efficacité. Tel qu’on s’obstine à le perpétuer, en excommuniant les novateurs qui tentent d’élargir les vieux moules, l’espagnol est un outil ‘philosophique’ à peine plus adéquat à la pensée contemporaine que le latin ou l’arabe [...]. Il faudrait [...] deux ou trois générations et quelques hommes de génie pour reforger en instrument de

¹³ “¿Cómo no ver en esa chabonada del erudito galo, me dice Renzi, el germen, el fundamento, la trama invisible sobre la cual Borges tejió la paradoja de “Pierre Menard, autor del *Quijote*?” Ese francés que escribe en español una especie de *Quijote* apócrifo que es, sin embargo, el verdadero; ese patético y a la vez sagaz Pierre Menard, no es otra cosa que una transfiguración borgeana de la figura de este Paul Groussac, autor de un libro donde demuestra, con una lógica mortífera, que el autor del *Quijote* apócrifo es un hombre que ha muerto antes de la publicación del *Quijote* verdadero. Si el escritor descubierto por Groussac había podido redactar un *Quijote* apócrifo antes de leer el libro del cual el suyo era una mera continuación, ¿por qué no podía Menard realizar la hazaña de escribir un *Quijote* que fuera a la vez el mismo y otro que el original? Ha sido Groussac, entonces, con su descubrimiento póstumo del autor posterior del *Quijote* falso quien, por primera vez, empleó esa técnica de lectura que Menard no ha hecho más que reproducir. Ha sido Groussac en realidad quien [...] enriqueció, acaso sin quererlo, mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas” (Piglia, 1995: 115-116).

précision cette bonne dague de Tolède. Cela fait, il resterait la difficulté de la propagation hors de la Péninsule et des républiques américaines, qui forment une audience littéraire assez modeste. Y être célèbre, hélas! ce n'est pas encore sortir de l'obscurité (Groussac, 1903: IX-X).

En la quejosa frase final, por cierto, puede uno columbrar la autoconmiseración de Groussac por su propio destino de mediocridad sudamericana. No deja de resultar llamativo, y casi podría interpretarse como un acto de justicia poética para con el arrogante bibliotecario e improvisado cervantista, que fuera precisamente el mayor representante de esas letras españolas tan duramente despreciadas, Marcelino Menéndez y Pelayo, quien con unas breves y serenas páginas refutara las insostenibles tesis del francés acerca de la autoría del *Quijote* apócrifo (Menéndez y Pelayo, 1907: 79 y s.): la desdeñada hispanidad se tomaba venganza donde más debió de dolerle a Groussac, en su amor propio de autosuficiente transpirenaico; no se pierda de vista que el libro sobre el *Quijote* apócrifo lo publicó Groussac en París y en francés, porque pensaba con él terciar de igual a igual con los popes del cervantismo europeo — que no español—, y porque pensaba también, según hemos citado, que la lengua española no era apta para una apuesta intelectual de tal envergadura, mediante la cual aspiraba a lograr su definitiva consagración. Baste un dato para justipreciar el estado de derrota anímica que debió de padecer: apartándose de sus hábitos de polemista impenitente, Groussac jamás contestó la refutación de Menéndez y Pelayo, y cuando volvió a mencionar el tema, en sus célebres conferencias sobre el *Quijote* de 1919, al aludir al incidente se cuidó muy bien de contraargumentar las razones de don Marcelino —no tenía, claro, armas con qué argumentar—, y se limitó a embestir contra este, a la sazón ya fallecido, mediante indignas descalificaciones *ad hominem* muy propias de su exceso de atrabilis.¹⁴ Curiosa caballerosidad la de este caballero galo, acordarse de contestar una crítica, habiendo callado durante más de diez años, cuanto el opositor está ya muerto e indefenso ante tanto derrame de mala leche.

¹⁴“En cuanto a mi eminente contradictor, nunca pensé en desconocer sus merecimientos, si bien dejaba a sus paisanos la grata tarea de exagerarlos. Me complazco en conceder que su exuberante producción literaria, necesariamente superficial en proporción de su esparcimiento, rescata, a semejanza de un arroyo de serranía, su poca profundidad con lo cristalino de su raudal. Admiro esa prosa de casi impecable corrección, dechado de elegancia académica; ella podría competir con la de nuestro célebre y ya tan olvidado Villemain, si, menos reñida con la gracia risueña, lograra desprenderse de cierta exornación escolar y husmo de sacristía o seminario, hasta en materia profana. Fue Menéndez y Pelayo un bibliógrafo insaciable, servido por una memoria prodigiosa; si bien vivió congestionado por esa inmensa lectura mal digerida, confundiendo fatalmente el saber literario —simple acopio de cosecha ajena, o, cuando más, absorción asimilativa de extraña materia— con la ciencia, que es descubrimiento propio, y el arte, que es creación. Eximio vulgarizador, derramó en innumerables glosas e interminables introducciones el fruto de sus compilaciones, sin alcanzar la personalidad en el estilo, como tampoco la originalidad en la idea. Después de una existencia meritoria consagrada al estudio, desaparece entero, no dejando un hallazgo en la historia literaria ni una huella propia e indeleble en la crítica” (Groussac, 1980: 9). *Mutato nomine*, resulta evidente que el mezquino epitafio prodigado en la frase final cuadra hoy por hoy más al redactor que al destinatario, pese a las ilusiones del Borges de 1929 acerca de que Groussac “no puede no quedar” (OC: 234).

El caso es que Groussac pretendió como Menard, y fracasó igual que él, arrebatarse a España y a los españoles la gloria del *Quijote*; si el personaje de ficción lo hizo apropiándose ridículamente de una creación ajena, el crítico francés intentó hacerlo apropiándose de su interpretación y exégesis con no menor ridículo, a juzgar por lo endeble de su arrogante teorización, pero en ambos casos el fin perseguido es la denigración —más explícita en Groussac, más solapada en Menard— de España y de su tradición cultural,¹⁵ denigración muy propia de cierta intelectualidad francesa y, por vía de consabida y adolescente emulación, también de cierta intelectualidad argentina de la que inequívocamente participa Borges. Ocurre, claro, que Borges es demasiado inteligente para caer en las baladronadas brutales de Groussac, y ejecuta su operación denigratoria mediante un discurso muy suyo que ironiza y satiriza aquello mismo que postula: de ahí el ridículo de Menard —espejo ficcional, para Piglia, del de Groussac—, y de ahí el melancólico fracaso con el que rotula el cuentista la disparatada empresa de su personaje. Admitida la innegable intención paródica, Borges rinde sin embargo un oblicuo homenaje a ese antipático Groussac del que se ceba su mediatizada ironía, y no podía ser de otra manera, pues se reconoce nuestro autor su discípulo y seguidor, tanto en ese talante hispanófilo que no era en absoluto coto privado de ambos sino antes bien difundido —y difuso— lugar común de la Argentina “pensante” de la época, cuanto en más precisas ideas y opiniones, valoraciones y rechazos acerca del *Quijote* y de Cervantes. Para decirlo de una vez: Borges parece haber leído y apreciado desde siempre el *Quijote* a través de y desde el modelo de lectura propuesto por la crítica groussaquiense.¹⁶ Es, de lejos, la autoridad que más cita para apoyar sus propios juicios sobre la novela, en tanto parece ignorar supinamente a los verdaderos cervantistas, de quienes se acuerda sólo al acaso para obviarlos en forma expresa, como ocurre con Américo Castro o Rodríguez Marín, incursos como están en el imperdonable pecado de ser españoles; pero el caso es que también parece desconocer el cervantismo no español: sólo Groussac aparece mencionado una y otra vez, sea para avalar su descalificación del estilo de Cervantes —bien que, justo es reconocerlo, atenuando las exageradas censuras del francés—¹⁷, sea para descalificar el cervantismo nacio-

¹⁵ Con ser extrema y sostenida, la aversión de Groussac hacia España no fue infinita: encontró su límite en 1898, al estallar la guerra hispano-norteamericana, ocasión en la que el francés recordó de pronto que su patria y la de los españoles pertenecían a una común cultura latina que convenía reivindicar frente al avance anglosajón. Como se ve, este repentino y fugaz brote de hispanofilia no fue en Groussac —como nada en él— espontáneo y desinteresado, sino calculada operación *pro domo sua* (ver Bruno, 2005: 137-145).

¹⁶ “[...] del polígrafo francés heredó [Borges] un núcleo ideológico fuerte, que usó durante mucho tiempo y del cual tal vez “Pierre Menard, autor del *Quijote*” sea un eco más. Se trata sobre todo de sus opiniones sobre el *Quijote* y sobre los cervantistas, e incluso sobre España y lo español en general, aunque en estos últimos temas las herencias pueden ser múltiples y difusas” (Pasternac, 1992-1993: en línea).

¹⁷ “También nuestro Groussac: ‘Si han de describirse las cosas como son, deberemos confesar que una buena mitad de la obra es de forma por demás floja y desaliñada, la cual harto justifica lo del humilde idioma que los rivales de Cervantes le achacaban. Y con esto no me refiero única ni principalmente a las impropiedades verbales,

nalista y “gramatical” de los españoles,¹⁸ sea para señalar las deficiencias de construcción de la primera parte,¹⁹ sea para objetar el desarrollo clínico de la locura de Alonso Quijano,²⁰ sea para elogiar la primera frase de la obra,²¹ otras veces la cita no apunta a sostener sus propias afirmaciones, sino que le surge natural, como por asociación instantánea de las ideas “*Quijote-Groussac*”;²² otras veces no hay en absoluto cita, mas a todo lector advertido el hipotexto groussaquiano se le impone como inequívoco origen de las opiniones de Borges.²³ Pero más importante aún

a las intolerables repeticiones o retruécanos ni a los retazos de pesada grandilocuencia que nos abruma, sino a la contextura generalmente desmayada de esa prosa de sobremesa’ (*Crítica literaria*, p. 41). Prosa de sobremesa, prosa conversada y no declamada, es la de Cervantes, y otra no le hace falta” (Borges, *OC*: 203; las cursivas son nuestras; la cita inserta puede leerse en Groussac, 1980: 47); “Groussac [...] condenó la aberración de cifrar el milagro de la obra maestra en la sal gruesa de su estilo jocoso, y, desde luego, en los dicharachos de Sancho” (Borges, 1998: 99). Para confirmar la filiación de estas opiniones, léase este otro juicio del francés: “Poco es decir que su incertidumbre en la marcha de la acción se prolongó hasta los últimos capítulos de la segunda parte, no cesando durante el desarrollo de la novela los tropiezos, olvidos y trocatintas sobre los actos y hasta los nombres de los personajes. [...] Aun prescindiendo de esos detalles, se revela a cada paso lo descoyuntado del organismo literario, la falta de columna vertebral, en las múltiples digresiones parásitas y relatos extraños que se intercalan en la acción, ya tan floja, para acabar de paralizarla” (Groussac, 1980: 38).

¹⁸ “Panegiristas de este tipo infestaron el siglo XIX; Groussac los censuró” (Borges, 2001: 251).

¹⁹ “El procedimiento se trasluce con seguridad en la primera parte, tan secundaria en mérito. Allí menudean las cargosas retahílas de palos y puñetazos, censuradas con aparente justicia por nuestro Groussac” (Borges, 1994: 118-119). Había escrito Groussac: “No tengo que volver sobre la falta de plan que se nota en el *Quijote*, como tampoco sobre lo desarticulado de la acción [...]. Huelga recordar aquellos lances harto parecidos y repetidos, con su previsto desenlace de palizas y puñetazos brutales” (Groussac, 1980: 41).

²⁰ “Alguien estudió el *Quijote* como caso clínico. Dijo que la evolución de la enfermedad era admirable, en la novela. Según Groussac, que fue muy curioso de medicina y psiquiatría, no existe ese tipo de locura” (Bíoy Casares, 2006: 1229). Había en efecto señalado Groussac: “La observación tan celebrada del caso patológico (hasta por alienistas encandilados, como el profesor Ball) [...] está llena de lagunas y errores. El autor incurre en frecuentes equívocos respecto a la actitud lógica de su enfermo, en tal o cual coyuntura” (Groussac, 1980: 43).

²¹ “[Borges] elogia la primera frase del *Quijote*. Recuerda a Groussac, que dijo: ‘Sería crueldad señalar que entonces disponía de más tiempo, porque estaba en la cárcel’” (Bíoy Casares, 2006: 1264). La cita exacta de Groussac aparece, empero, mal recogida por Bíoy: “Físicamente, la silueta inolvidable del hidalgo cincuentón [...] queda burilada desde ese admirable primer capítulo, el mejor escrito del libro, y cuyo esmero nos trae involuntariamente a la memoria (el solo recordarlo parece una crueldad) el tiempo y vagar de que gozaba el preso para cuidar su estilo, y que no le dejó más tarde su libre y siempre apurada existencia” (Groussac, 1980: 42).

²² “El hecho es que en Cervantes, como en Jekyll, hubo por lo menos dos hombres: el duro veterano, ligeramente *miles gloriosus*, lector y gustador de sueños quiméricos, y el hombre comprensivo, indulgente, irónico y sin hiel, que Groussac, que no lo quería, pudo equiparar a Montaigne” (Borges, 1998: 62; ver Groussac, 1980: 48); “Groussac dice que [el *Quijote*] iba a ser una *novela ejemplar*, es decir un cuento; después Cervantes advirtió que podía alargarlo y por eso hay una segunda salida” (Bíoy Casares, 2006: 141; ver Groussac, 1980: 35-36). La afirmación de Borges acerca de que Groussac no quería a Cervantes se contradice con lo que habría dicho años después en conversación con Bíoy: “Del hombre, de Cervantes, Groussac da una imagen muy querible” (Bíoy Casares, 2006: 874).

²³ La creación de los dos personajes centrales como el casi único mérito del libro y la consideración de Cervantes como “ingenio lego” –aunque en este último caso se trate de una idea bastante difundida en tiempos previos a 1925, cuando el libro de Américo Castro *El pensamiento de Cervantes* vino a desterrarla para siempre– son tesis sostenidas por Borges que, a nuestro entender, provienen básicamente de Groussac, quien había escrito a propósito de lo primero: “El hallazgo genial de Cervantes, señores, debemos verlo en esta doble creación de Don Quijote y Sancho Panza, que encarnan la vida, el interés y, a pesar de las filiaciones indicadas, la verdadera novedad de la inmortal novela” (Groussac, 1980: 46-47); “quédale a Cervantes, lo repito, la gloria de haber animado aquellos dos tipos eternos, que, dotados de una vida imaginaria más intensa que la de ningún ser de carne y hueso, e incorporados por siempre a la familia espiritual de la humanidad, bastan para consagrar a su autor entre los grandes

que la cita expresa, la evidente apoyatura teórica en ella o la mera reminiscencia, resulta el hecho de que Borges haya advertido y reconocido que Groussac, tironeado por su admiración hacia la novela y su aversión hacia España, elaboró una crítica de tensión entre el elogio y la censura donde a todas luces acabó predominando esta por sobre aquel.²⁴ Al advertir este rasgo del talante crítico groussaquiano, Borges se reconoce implícitamente a sí mismo como su continuador en el padecimiento de idéntica tensión, por más que en él el equilibrio entre la alabanza y el denuesto sea mayor y el *Quijote* salga, al cabo, bastante mejor parado.²⁵ Una muestra y la mejor prueba de esta lograda operatoria de atenuación –que no de anulación u obliteración– de los juicios negativos de Groussac acerca del *Quijote* que Borges ejecuta con todo su infalible arsenal de sutilezas e ironías es, precisamente, el cuento sobre Pierre Menard, figura a un tiempo postulada y escarnecida, ejemplo de ese cervan-

maestros del arte” (Groussac, 1980: 49-50). En cuanto a la condición de “ingenio lego” de Cervantes, debe decirse que tanto en Borges como en Groussac la opinión traduce el consabido prejuicio antihispánico, pues en ambos era inconcebible la posibilidad de que un español pudiera ser a la vez genial e ilustrado, siendo que la única genialidad admisible en la atrasada España era la gratuita espontaneidad irreflexiva, el rapto inadvertido e inmérito. Borges cita en tres ocasiones *El pensamiento de Cervantes* de Castro, pero si bien parece haberlo leído –ello se desprende sobre todo de la primera de las citas–, lo descarta por molesto e innecesario para entender el *Quijote*. “Hasta don Américo Castro (en su libro encaminado a probar que Cervantes vivió de veras en el siglo XVI y en su atmósfera) se limita a emparejar los consejos de Don Quijote con los de Isócrates y a declarar el contenido ético de esas moralidades” (Borges, 1994: 120-121); “Cuenta Borges que, defendiendo a Américo Castro, Anderson Imbert le dijo: ‘No hay que olvidar que escribió *El pensamiento de Cervantes* y que sin leer ese libro no podríamos entender el *Quijote*’. Borges le respondió: ‘¿Usted cree que nadie entendió el *Quijote* antes de la aparición del libro de Castro? ¿Toda la gente que escribió sobre el *Quijote* no lo entendía? ¿O usted cree que Américo Castro es contemporáneo de Cervantes?’” (Bíoy Casares, 2006: 1450); “Américo Castro escribió un libro sobre el pensamiento de Cervantes que prueba que si Cervantes *thinks at all he thinks to no purpose [si en verdad pensaba, no le servía de nada]*. El libro no es satírico” (Bíoy Casares, 2006: 1492). Sabemos que el desdén de Borges por Castro deriva de su polémica con este a propósito de la lengua rioplatense, pero las observaciones de las dos citas finales no dejan de ser significativas de la obstinación de nuestro autor, que persiste en su visión de Cervantes como bruto genial ya en tiempos –las citas del libro de Bíoy son de la década del setenta– en los que semejante idea estaba completamente desacreditada. Naturalmente, la viabilidad de idéntica opinión sobre Cervantes como ingenio lego en Groussac es mayor y menos grave, dada la época: “[...] lo que de veras se hallaba en el libro, su mismo padre jamás lo sospechó; y nunca como en el caso presente se puso en claro la parte de inconsciencia, de *Unbewusste*, diría Hartmann, que entra en los actos del genio” (Groussac, 1980: 50); “He querido únicamente dar un espécimen del culto extravagante que infligen a la memoria del ignorante genial sus torpes admiradores” (Groussac, 1980: 40).

²⁴ Valga como ejemplo de la victoria final del reparo frente al encomio esta confesión del propio Groussac, quien después de señalar con detalle los muchos defectos que halla en el *Quijote* despacha las virtudes con esta urgida y avara fórmula preteritiva: “De más está decir que no tengo espacio para citar o siquiera señalar los pasajes admirables de la obra: tal inventario sería materia, no de una conferencia, sino de un curso trimestral sobre el *Quijote*. Por otra parte, no es exhibiendo algunos trozos selectos como os haría valorar el conjunto” (Groussac, 1980: 48). Se ve aquí ese “placer desinteresado en el desdén” tan propio del francés en opinión de Borges, para quien aquel “supo deprimir bien [...] [y] fue impreciso o inconvincente para elogiar. Basta recorrer las pérfidas conferencias hermosas que tratan de Cervantes” (OC: 233). Siempre comentando estas mismas conferencias, asevera Borges bastante después, en 1963: “Las alabanzas, escritas de manera deliberadamente convencional, no afectan a las objeciones, muy escritas, muy conscientes y bien razonadas” (Bíoy Casares, 2006: 874).

²⁵ Comentando la aserción de Groussac acerca de que el *Quijote* es “le type du chef-d’œuvre manqué”, Borges no duda en discrepar, si bien al hacerlo recae de soslayo en el desvinciado topos del ingenio lego: “La frase es injusta con *Don Quijote*: no creo que Cervantes lo escribiera para hacer una obra maestra, y como obra maestra no es *manquée*” (Bíoy Casares, 2006: 1443).

tismo reticente y a la vez imposible, corporización de ese desaforado error, a un tiempo promovido e ironizado, que consiste en aspirar a un *Quijote* completamente desligado de su cepa hispánica. Conforme al estilo típicamente borgeano, conviven en Menard la afirmación y su desautorización irónica, convivencia que traduce la tensión mal avenida entre el deseo pulsional de buena parte de la clase ilustrada argentina de la época de no ser españoles y la comprobación serena y ponderada de que fatalmente lo somos. Porque en última instancia, detrás de Menard, y también –nos atreveríamos a decir– detrás del entero y largo comercio de Borges con la obra maestra de Cervantes y de la lengua y la literatura españolas, subyace la encontrada postulación y anulación de un deseo imposible que va mucho más allá del *Quijote*: “Qué bueno sería –pero es imposible y por ello ridículo– que el *Quijote* no fuera español”, es lo que significan en un primer nivel de lectura las extendidas páginas borgeanas sobre la novela, pero significan también, en un segundo y mejor nivel de lectura, “qué bueno sería –pero es imposible y por ello ridículo– que la Argentina no fuera española en su raíz e identidad”, y final e íntimamente significan: “qué bueno sería –pero es imposible y ridículo– que yo, Jorge Luis no tuviera que escribir en español”. En Menard, y desde su coronal prisma en todo lo escrito y dicho por nuestro autor sobre Cervantes, alienta así la inteligente toma de conciencia de la muerte por ridiculez de aquel crédulo sueño de las generaciones liberales del '37, del '53 y del '80 en el que Borges y Groussac se inscriben ideológica y afectivamente: la pretensión de una Argentina europea y no española, con una lengua lo más apartada posible de las gramatiquerías inquisitoriales de los Reales Académicos,²⁶ con una literatura cuya tradición fuera todo Occidente y no los más que

²⁶ Ni Groussac ni Borges suscribieron utopías peregrinas y absurdas como la célebre de Lucien Abeille, que aspiraba a un “idioma argentino” completamente independizado y evolucionado respecto del español, pero ambos deploraron el anquilosamiento de la norma académica peninsular y bregaron por la plasmación de un “castellano argentino” que no se sometiera servilmente a ella: “Mejor lo hicieron nuestros mayores. El tono de su escritura fue el de su voz; su boca no fue la contradicción de su mano. Fueron argentinos con dignidad: su decirse criollos no fue una arrogancia orillera ni un malhumor. Escribieron el dialecto usual de sus días: ni recaer en españoles ni degenerar en malevos fue su apetencia. Pienso en Esteban Echeverría, en Domingo Faustino Sarmiento, en Vicente Fidel López, en Lucio V. Mansilla, en Eduardo Wilde. [...] Dos deliberaciones opuestas, la pseudo plebeya y la pseudo hispánica, dirigen las escrituras de ahora. El que no se aguaranga para escribir y se hace el peón de estancia o el matrero o el valentón, trata de españolarse o asume un español gaseoso, abstraído, internacional, sin posibilidad de patria ninguna. [...] ¿Qué zanja insuperable hay entre el español de los españoles y el de nuestra conversación argentina? Yo les respondo que ninguna, venturosamente para la entendibilidad general de nuestro decir. Un matiz de diferenciación sí lo hay: matiz que es lo bastante discreto para no entorpecer la circulación total del idioma y lo bastante nítido para que en él oigamos la patria” (Borges, 1994: 145-147); “Esa su misma sonoridad (vale decir: ese predominio molesto de las vocales, que por ser pocas, cansan) lo hace sermonero y enfático. Pero nosotros quisiéramos un español dócil y venturoso, que se llevara bien con la apasionada condición de nuestros ponientes y con la infinitud de dulzura de nuestros barrios y con el poderío de nuestros veranos y nuestras lluvias y con nuestra pública fe” (Borges, 1994: 150). Contra la enfática sonoridad del castellano la emprende también Groussac: “Me es imposible aceptar el castellano como instrumento adecuado al arte contemporáneo. Sonoro, vehemente, oratorio, carece de matices, mejor dicho de *nueces* –pues es muy natural que no tenga el vocablo, faltándole la cosa. Es la trompeta de bronce estrepitosa y triunfal, empero sin escala cromática” (en Bruno, 2005: 141). Más específicamente censura Groussac el cultivo de esta de suyo inapropiada lengua por parte de los literatos españoles:

modestos horizontes heredados de la Península.²⁷ Una vez más, y a poco de limarles la corteza, los frutos cervantinos de Borges nos devuelven a una reiterada formulación de su recurrente tema: el descubrimiento, a la vez melancólico y jubiloso, del inapelable destino sudamericano, y, en él, del hispánico:²⁸

Más allá de los símbolos,
 más allá de la pompa y la ceniza de los aniversarios,
 más allá de la aberración del gramático
 que ve en la historia del hidalgo,
 que soñaba ser don Quijote y al fin lo fue,
 no una amistad y una alegría
 sino un herbario de arcaísmos y un refranero,
 estás, España silenciosa, en nosotros.
 [...] España de la larga aventura
 que descifró los mares y redujo crueles imperios
 y que prosigue aquí, en Buenos Aires,
 en este atardecer del mes de julio de 1964,
 [...] podemos profesar otros amores,
 podemos olvidarte
 como olvidamos nuestro propio pasado,
 porque inseparablemente estás en nosotros,
 [...] madre de ríos y de espadas y de multiplicadas generaciones,
 incesante y fatal.

(“España”, *El otro, el mismo*, OC: 931-932)

“[...] la redundancia, enemiga de la precisión, domina en el concepto que del estilo tienen los españoles: se muestran persuadidos de que la sucesión de dos o tres vocablos, más o menos sinónimos, agrega fuerza a la expresión; es exactamente lo contrario, y la intolerable verbosidad no suele revelar sino lo indigente o confuso de la idea” (Groussac, 1918: 84). Previsiblemente, la receta que prescribe Groussac para los escritores argentinos es mejorar el castellano heredado mediante la imitación de los autores franceses: “[...] confieso que tendría por ideal literario (en América, se entiende) alcanzar la corrección gramatical española sin perder el contorno nítido y el andar nervioso del francés” (en Bruno, 2005: 143).

²⁷ “Se dice que hay una tradición a la que debemos acogernos los escritores argentinos, y que esa tradición es la literatura española [...] [pero] el hecho de que algunos ilustres escritores argentinos escriban como españoles es menos el testimonio de una capacidad heredada que una prueba de la versatilidad argentina. [...] ¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental. [...] Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, [...] podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas” (Borges, OC: 271-273).

²⁸ Es precisamente a raíz de una frase del *Quijote*, correspondiente al episodio de la liberación de los galeotes en la primera parte, que Borges hace expresa declaración de haber comprobado la raigal hispanidad de la condición argentina y sudamericana; la sentencia cervantina expresa para nuestro autor un desprecio por la legalidad abstracta y por el orden social garantizado por el estado que españoles y americanos compartimos: “Siempre he sabido que esas tan decentes palabras eran un secreto que los hombres de nuestra América sólo podemos compartir con los hombres de España. [...] Lo que no he sentido en otro lugar es el tan íntimo y parejo contacto con lo español, como el de ese párrafo del *Quijote*. [...] Las demás naciones occidentales padecen una extraña pasión: la despidada

BIBLIOGRAFÍA

- BIOY CASARES, Adolfo, 2006, Daniel Martino (ed.), Buenos Aires, Ediciones Destino.
- BORGES, Jorge Luis, 1968, “Mi entrañable señor Cervantes”, Conferencia dada en la Universidad de Austin. En línea: <http://www.analitica.com/Bitblo/jjborges/cervantes.asp>
- , 1974, *Obras completas. 1923-1972 (OC)*, Buenos Aires, Emecé.
- , 1977, *Historia de la noche*, Buenos Aires, Emecé.
- , 1981, *La cifra*, Buenos Aires, Emecé.
- , 1985, *Los conjurados*, Madrid, Alianza Editorial.
- , 1994, *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Seix Barral.
- , 1998, *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Madrid, Alianza.
- , 1999, *Autobiografía. 1899-1970*, Buenos Aires, El Ateneo.
- , 2001, *Textos recobrados. 1931-1955*, Buenos Aires, Emecé.
- , 2003, *Textos recobrados. 1956-1986*, Buenos Aires, Emecé.
- BRUNO, Paula, 2005, *Paul Groussac. Un estrategia intelectual*, Buenos Aires, Universidad de San Andrés - Fondo de Cultura Económica.
- DI TULLIO, Ángela L., 2002-2003, “Borges vs. Castro: una cuestión de nacionalismos e instituciones”, *Filología*, 24-25, pp. 9-20.
- FERNÁNDEZ, Teodosio, 2006, “El *Quijote* en Hispanoamérica: lecturas de Borges”, *Edad de Oro*, 25, pp. 181-200.
- FINE, Ruth, 2002, “Borges y Cervantes: perspectivas estéticas”, en Myrna Soloterevsky y Ruth Fine (eds.), *Borges en Jerusalén*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, pp. 117-127.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, 2007, “El Cervantes de Borges: fascismo y literatura”, *Otro lunes. Revista hispanoamericana de cultura* I, 3. En línea: <http://www.otrolunes.com/php/menu/hemeroteca-n14.php>
- GROUSSAC, Paul, 1903, *Le “Don Quichotte” d’Avellaneda. Une énigme littéraire*, París, Picard.
- , 1918, *Estudios de historia argentina*, Buenos Aires, Jesús Menéndez Librero Editor.
- , 1980, *Crítica literaria*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano.
- HUERTA, David, 1999, “La querella hispánica de Borges”, *Letras Libres*, agosto, pp. 50-53.
- LASTRA PAZ, Silvia Cristina, 1998-1999, “Cervantes por Borges: las lecturas posibles”, *Letras*, 38-39, pp. 119-124.
- LIRA CORONADO, Sergio, 1990, “De lo real a lo fantástico: la huella de Cervantes en Jorge Luis Borges”, *Escritos*, 6, pp. 3-10.
- MADRID, Leila, 1987, *Cervantes y Borges: la inversión de los signos*, Madrid, Pliegos.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, 1907, “El *Quijote* de Avellaneda”, en *Estudios de crítica literaria. Cuarta serie*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, pp. 79-148.

y fingida pasión de la legalidad. El individuo, en ellas, se identifica sin esfuerzo con el estado. [...] El sudamericano (y el español) saben (o mejor dicho, sienten) que ‘no es bien que los hombres honrados sean verdugos de los otros hombres [no yéndoles nada en ello]’, según lo formuló don Quijote” (Borges, 2001: 62-63).

- MOJICA, Sarah de, 2005, "Cinco notas sobre Borges y Cervantes", en Sarah de Mojica y Carlos Rincón (eds.), *Lectores del Quijote. 1605-2005*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, pp. 185-219.
- PASTERNAK, Nora, 1992-1993, "El anticervantismo de Borges: de Paul Groussac a Pierre Menard", *Estudios* 31. En línea:
http://www.biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras31/texto03/sec_1.html
- PIGLIA, Ricardo, 1995, *Respiración artificial*, Buenos Aires, Planeta.
- RIMOLDI, Lucas, 2002, "Senderos que se bifurcan. Un mapa del intertexto Borges-Cervantes", *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 27, pp. 257-264.
- RODRÍGUEZ LUIS, Julio, 1988, "El *Quijote* según Borges", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36, 1, pp. 477-500.
- TACCA, Oscar, 1999, "¿Quién es Pierre Menard?", en *Homenaje a Jorge Luis Borges* (Anejos del Boletín de la Academia Argentina de Letras, 1), Buenos Aires, Academia Argentina de Letras.
- TORRES TORRES, José Manuel, 2006, "Contraposición de la idea de novela en Cervantes y Borges", *Espéculo* 33, XI. En línea: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/contrapo.html>

Borges y Valéry a través del espejo

ESTER LILIANA RIPPA

Université de Paris Ouest Nanterre La Défense

Je suis étant, et me voyant; me voyant me voir, et ainsi de suite.

Monsieur Teste

En 1937, en la biografía sintética de Valéry, Borges destaca la ambición intelectual de Valéry.¹ Año y medio más tarde, una ambición hiperbólica, sin límites reales, anima al escritor Pierre Menard en la ejecución de su obra. Si bien es lícito suponer que ese rasgo de Pierre Menard, que da cuenta de un extraordinario esfuerzo intelectual, constituye un primer indicio de identificación del escritor imaginario con la figura de Valéry —rasgo al que se suman los detalles que aparecen en el cuento: la mención de la revista *La Conque*, fundada por Pierre Louÿs, amigo de Valéry; la alusión al poema “Le Cimetière marin”, entre otros—, es también interesante observar cómo Borges traslada a la tarea que se impone Pierre Menard las preocupaciones intelectuales que Valéry atribuye a Leonardo Da Vinci y a Edmond Teste, las cuales son a su vez reflejo del delicado y exigente trabajo de creación que Valéry percibe en Mallarmé.

Al comienzo de su ensayo *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, dice Valéry:

Il reste d'un homme ce que donnent à songer son nom, et les œuvres qui font de ce nom un signe d'admiration, de haine ou d'indifférence. Nous pensons qu'il a pensé, et nous pouvons retrouver entre ses œuvres cette pensée qui lui vient de nous: nous pouvons refaire cette pensée à l'image de la nôtre (2003: 9).

¹“Enumerar los hechos de la vida de Valéry es ignorar a Valéry, es no aludir siquiera a Paul Valéry. Los hechos, para él, sólo valen como estimulantes del pensamiento: el pensamiento, para él, sólo vale en cuanto lo podemos observar; la observación de esa observación también le interesa...” (OC IV: 245).

Del mismo modo cree poder pensar lo que pensó Cervantes Pierre Menard, del mismo modo cree poder rehacer el pensamiento del autor español al imaginar la mejor forma de reescribir el *Quijote*.² Y si Valéry confiesa haber nombrado hombre y Leonardo lo que le parecía ser el poder del espíritu,³ Menard, con su obra imposible, será la justa encarnación de esa fuerza del espíritu.

Luego Leonardo engendra en Valéry a Monsieur Teste, y el arte del primero se conjuga con la hegeliana filosofía del espíritu del segundo. Pero el ascético y taciturno Edmond Teste es a su vez la transmutación imaginaria de la figura cautivadora y hermética de Mallarmé, quien, con ocasión de una visita de Valéry, desplegara ante los deslumbrados ojos de este la composición de su poema sinfónico “Le coup de dés”. En su ensayo sobre “Le coup de dés” Valéry escribe:

Mallarmé, m’ayant lu le plus uniment du monde son *Coup de dés*, comme simple préparation à une plus grande surprise, me fit enfin considérer le dispositif. Il me sembla voir la figure d’une pensée, pour la première fois placée dans notre espace... Ici, véritablement, l’étendue parlait, songeait, enfantait des formes temporelles. L’attente, le doute, la concentration étaient *choses visibles*. Ma vue avait affaire à des silences qui auraient pris corps. Je contemplais à mon aise d’inappréciables instants: la fraction d’une seconde, pendant laquelle s’étonne, brille, s’anéantit une idée; l’atome de temps, germe de siècles psychologiques et de conséquences infinies, paraissaient enfin comme des êtres, tout environnés de leur néant rendu sensible. C’était, murmure, insinuations, tonnerre pour les yeux, toute une tempête spirituelle menée de page en page jusqu’à l’extrême de la pensée, jusqu’à un point d’ineffable rupture: là, le prestige se produisait; là, sur le papier même, je ne sais quelle scintillation de derniers astres tremblait infiniment pure dans le même vide interconscient où, comme une matière de nouvelle espèce, distribuée en amas, en traînées, en systèmes, *coexistait* la Parole! (2005: 265).

Es, pues, Mallarmé, a través de su doble literario Edmond Teste, el antepasado ilustre de Pierre Menard. Es Mallarmé quien inicia la cadena metonímica del creador de dotes mágicas. Pero Mallarmé también se reúne idealmente con el *Quijote* en Pierre Menard, dando origen a otra serie: la de los creadores que continúan la obra de otros creadores. Si Avellaneda escribe una segunda parte del *Quijote*, y Pierre Menard continúa la obra de Cervantes, Edmond Teste hereda el aura enigmática de Ma-

²“El método inicial que imaginó era relativamente sencillo. Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, ser Miguel de Cervantes. Pierre Menard estudió ese procedimiento (sé que logró un manejo bastante fiel del español del siglo XVII) pero lo descartó por fácil” (OC I: 447).

³“En réalité, j’ai nommé homme et Léonard ce qui m’apparaissait alors comme le pouvoir de l’esprit” (2003: 11).

llarmé, y Pierre Menard, el aliento secreto de Leonardo y de Edmond Teste.⁴ Y cuando esta cadena imaginaria encuentra su punto de arraigo en la verdad histórico-biográfica, la elaborada ecuación se completa y llegamos a Jorge Luis Borges continuador de Jorge Guillermo Borges.

El encadenamiento no es, por supuesto, azaroso. En la *Autobiografía*, Borges enlaza en un mismo enunciado el accidente de la Nochebuena de 1938 —accidente que diera origen al cuento— y la muerte del padre.⁵ Y también por la *Autobiografía* conocemos la fuerza del deseo del padre como marca de su propio destino,⁶ así como el proyecto siempre pendiente, siempre inconcluso, de reescribir la novela *El caudillo* según el deseo del padre.⁷ Y ese proyecto es aún un eco, una herencia de la tarea que toma a su cargo el padre al traducir la versión de Edward FitzGerald del poema de Omar Khayyam retomando la misma métrica del original, tarea que evoca una continuidad de escritura y que Borges recrearía en el ensayo “El enigma de Edward FitzGerald”, en el que es FitzGerald quien da continuidad a la obra del escritor persa y en el que la idea dominante es la confluencia de dos poetas en una figura ideal que fusiona y sintetiza a ambos, idea que, por otra parte, quizás fuera una transposición imaginaria de la identificación de Borges a su padre.⁸

Cabe preguntarse por qué es justamente Valéry el precursor elegido por Borges para tejer una cadena en la que intervienen elementos tan importantes de su biografía íntima, como la figura del padre y su propio lugar de sucesor designado. Y la pregunta lleva a considerar elementos que sugieren puntos de identificación muy significativos en la obra de ambos. Uno de esos elementos es la imbricación del arte y la filosofía. Michel Jarrety, biógrafo de Valéry, destaca que gracias a *Eureka* de Poe, Valéry descubre la posibilidad de vincular la poesía a un ejercicio más vasto del pensamiento (2008: 109-110). Por otra parte, el narrador de “Pierre Menard, autor del *Quijote*” menciona sucesivamente a Descartes, Leibniz, George Boole, Russell, Nietzsche, autores tan frecuentados por Valéry, quien escribió varios ensayos sobre Descartes, como por Borges. Y es innecesario destacar el interés de Borges por Poe,

⁴ En el cuento aparece la siguiente genealogía literaria: “[...] un simbolista de Nîmes, devoto esencialmente de Poe, que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry, que engendró a Edmond Teste” (OC I: 447).

⁵ “El día de Nochebuena de 1938 (año en el que murió mi padre) sufrí un grave accidente” (Borges, 1999: 109).

⁶ “Desde mi niñez, cuando le sobrevino la ceguera, se consideraba de manera tácita que yo cumpliría el destino literario que las circunstancias habían negado a mi padre. Era algo que se daba por descontado (y esas convicciones son más importantes que las cosas que meramente se dicen). Se esperaba que yo fuera escritor” (Borges, 1999: 29).

⁷ A los setenta y un años, le dice a Di Giovanni: “Tengo otro proyecto que ha estado pendiente durante más tiempo todavía: la revisión y quizá la reescritura de *El caudillo*, la novela de mi padre, tal como él me lo pidió hace años. Habíamos llegado a discutir muchos de los problemas; y me gusta pensar en esa tarea como un diálogo que no se ha interrumpido y una colaboración muy real” (Borges, 1999: 152).

⁸ “Un milagro acontece: de la fortuita conjunción de un astrónomo persa que condescendió a la poesía, de un inglés excéntrico que recorre, tal vez sin entenderlos del todo, libros orientales e hispánicos, surge un extraordinario poeta, que no se parece a los dos” (OC II: 67).

al igual que la importancia de la filosofía, la de Berkeley especialmente, ya en la poesía de la primera época. Y si Borges dice servirse del pensamiento filosófico para construir sus ficciones, poniendo en cierta medida la filosofía al servicio del arte, Valéry dice que la filosofía sólo encuentra su justificación y su verdadera “profundidad” en su capacidad constructiva y en su libertad de poesía abstracta.⁹

Pero, más que en el interés común por el pensamiento filosófico, el grado de identificación, de acercamiento íntimo de Borges a Valéry, quizás pueda estimarse mejor en la mención de la obra de Pierre Menard *Les problèmes d'un problème* “que discute en orden cronológico las soluciones del ilustre problema de Aquiles y la tortuga” (OC I: 445), así como en el artículo técnico sobre la posibilidad de enriquecer el ajedrez, puesto que ambos traen a la memoria las lecciones de filosofía que le daba a Borges el padre con ayuda de un tablero de ajedrez.¹⁰ Ese hecho, que para Borges debió marcar un momento inaugural, tuvo sin duda gran incidencia en la elección de este precursor de espíritu renacentista, cuyo interés por la ciencia, la lógica y la filosofía, guarda una indudable afinidad con la pasión enciclopédica de Borges.

Un segundo elemento que los une es la idea de Valéry, que Borges retoma en “La flor de Coleridge”, de que podría considerarse a toda la literatura como la obra de un autor único,¹¹ idea que da lugar a otras dos: una que relativiza la importancia de la autoría, valorizando al mismo tiempo el plagio, y otra, consecuencia de la primera, que exalta el papel del lector. Gérard Genette destacó la homología entre la posición de Borges y la de Valéry en su artículo “La littérature selon Borges”.¹² En “La doctrina de los ciclos”, Borges expresa la primera idea en términos muy simi-

⁹ “Loin que la philosophie enveloppe et assimile sous l'espèce de la notion du Beau tout le domaine de la sensibilité créatrice et se rende mère et maîtresse de l'esthétique, il arrive qu'elle en procède, qu'elle ne trouve plus sa justification, l'apaisement de sa conscience et sa véritable ‘profondeur’ que dans sa puissance constructive et dans sa liberté de poésie abstraite” (2002: 157).

¹⁰ En el Prólogo a *El oro de los tigres* leemos: “Mi lector notará en algunas páginas la preocupación filosófica. Fue mía desde niño, cuando mi padre me reveló, con ayuda del tablero de ajedrez (que era, lo recuerdo, de cedro) la carrera de Aquiles y la tortuga” (OC II: 457).

¹¹ “Hacia 1938, Paul Valéry escribió: ‘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’” (OC II: 17). “Une Histoire approfondie de la Littérature devrait être comprise, non tant comme une histoire des auteurs et des accidents de leur carrière ou de celle de leurs ouvrages, que comme une *Histoire de l'esprit en tant qu'il produit ou consomme de la ‘littérature’*, et cette histoire pourrait même se faire sans que le nom d'un écrivain y fût prononcé. On peut étudier la forme poétique du *Livre de Job* ou celle du *Cantique des Cantiques*, sans la moindre intervention de la biographie de leurs auteurs, qui sont tout à fait inconnus” (Valéry, 2002: 816).

¹² “Lorsqu'il recense les échos et les intonations diverses d'une même image ou d'une même idée chez plusieurs auteurs, ce n'est pas pour établir une paternité, ni pour mesurer des degrés d'originalité, c'est au contraire pour affaiblir les notions de paternité et d'originalité en suggérant la continuité souterraine et l'unité secrète de l'art et de la pensée. Lorsqu'il exalte la dépersonnalisation de l'homme de lettres et sa dispersion dans l'anonymat littéraire, on pourrait croire que cet individualiste déterminé abdique son nominalisme devant un fantôme d'Esprit Absolu: la vérité est plutôt qu'il veut exalter le rôle du lecteur et illustrer cette idée exprimée avant lui par Valéry, que l'auteur d'une œuvre ne détient et n'exerce sur elle aucun privilège, qu'elle appartient dès sa naissance au domaine public, et qu'elle ne vit dès lors que de ses relations innombrables avec les autres œuvres dans l'espace sans frontières de la lecture” (Genette, 1981: 370).

lares a los de Valéry.¹³ Valéry, por su parte, escribe: “Nada más original, nada más propio que alimentarse de los otros. Pero hay que digerirlos. El león está hecho de cordero asimilado”.¹⁴

Y del mismo modo en que Borges recuerda a Coleridge como plagario prestigioso, Valéry evoca a Baudelaire como plagario de Poe.¹⁵ El lugar del lector, Borges lo define en el prólogo a la primera edición de *Historia universal de la infamia*, en 1935, mencionando, y no es fortuito, a Valéry.¹⁶ En cuanto a Valéry, en su ensayo *Poésie et pensée abstraite* dice que se reconoce a un poeta por el simple hecho de que transforma al lector en “inspirado”, y que la inspiración es una atribución graciosa que el lector le hace a su poeta.¹⁷

Tercer elemento común, incorporado a “Pierre Menard, autor del *Quijote*”: la valoración de los anacronismos.¹⁸ Valéry reflexiona sobre la cuestión en su ensayo

¹³ “Si mi carne humana asimila carne brutal de ovejas, ¿quién impedirá que la mente humana asimile estados mentales humanos? De mucho repensarlo y de padecerlo, el eterno regreso de las cosas es ya de Nietzsche y no de un muerto que es apenas un nombre griego” (OC I: 389).

¹⁴ “Rien de plus originel, rien de plus soi que de se nourrir des autres. Mais il faut les digérer. Le lion est fait de mouton assimilé” (Valéry, 1971: 19).

¹⁵ “Uno de los temas que más han preocupado a la crítica es el de los plagios de Coleridge. En su *Biographia Literaria*, este anuncia, por ejemplo, que va a dedicar el próximo capítulo a explicar la diferencia que existe entre la razón y el entendimiento, o entre la fantasía y la imaginación. Y luego el capítulo en el cual él traza esa diferencia importante resulta ser una traducción de Schelling o de Kant, a quienes él admiraba. Se ha dicho que Coleridge se había comprometido con la imprenta a entregar un capítulo, y que entregó un capítulo plagiado. Ahora, lo más probable es que Coleridge se hubiera olvidado de que lo había traducido” (Arias y Hadis, 2000: 183). Valéry se refiere al plagio de Baudelaire en “Situation de Baudelaire”: “Les idées d’Edgar Poe sur la poésie sont exprimées dans quelques essais dont le plus important (et celui qui concerne le moins la technique des vers anglais) a pour titre: *le Principe poétique* (*The Poetic Principle*). Baudelaire a été si profondément touché par cet écrit, il en a reçu une impression si intense qu’il en a considéré le contenu, et non seulement le contenu mais la forme elle-même, comme son propre bien. L’homme ne peut qu’il ne s’approprie ce qui lui semble si exactement fait pour lui qu’il le regarde malgré soi comme fait *par lui*. . . Il tend irrésistiblement à s’emparer de ce qui convient étroitement à sa personne; et le langage même confond sous le nom de *bien* la notion de ce qui est adapté à quelqu’un et le satisfait entièrement avec celle de la propriété de ce quelqu’un. . . Or Baudelaire, quoique illuminé et possédé par l’étude du *Principe poétique* —ou, bien plutôt, par cela même qu’il en était illuminé et possédé—, n’a pas inséré la traduction de cet essai dans les œuvres mêmes d’Edgar Poe; mais il en a introduit la partie la plus intéressante, à peine défigurée et les phrases interverties, dans la préface qu’il a placée en tête de sa traduction des *Histoires extraordinaires*. Le plagiat serait contestable si son auteur ne l’eût accusé lui-même comme on va le voir: dans un article sur Théophile Gautier, il a reproduit tout le passage dont je parle, en le faisant précéder de ces lignes très claires et très surprenantes: *Il est permis quelquefois, je présume, de se citer soi-même pour éviter de se paraphraser. Je répéterai donc. . .* Suit le passage emprunté” (2005: 245-246).

¹⁶ “A veces creo que los buenos lectores son cisnes aun más tenebrosos y singulares que los buenos autores. Nadie me negará que las piezas atribuidas por Valéry a su pluscuamperfecto Edmond Teste valen notoriamente menos que las de su esposa y amigos. Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual” (OC I: 289).

¹⁷ “Un poète —ne soyez pas choqué de mon propos— n’a pas pour fonction de ressentir l’état poétique: ceci est une affaire privée. Il a pour fonction de le créer chez les autres. On reconnaît le poète —ou du moins, chacun reconnaît le sien— à ce simple fait qu’il change le lecteur en ‘inspiré’. L’inspiration est, positivement parlant, une attribution gracieuse que le lecteur fait à son poète: le lecteur nous offre les mérites transcendants des puissances et des grâces qui se développent en lui. Il cherche et trouve en nous la cause merveilleuse de son émerveillement” (2002: 668).

¹⁸ “Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita

“L’Esthétique”, al analizar los debates entre los poetas y estimar que las querellas entre tradicionalistas y partidarios de versos libres eran sólo una cuestión de cronología, puesto que si la libertad prosódica hubiera existido hasta entonces y algunas mentes absurdas hubiesen querido inventar la rima y el alejandrino con cesura, habría estallado el escándalo y algunos habrían gritado que era una locura que pretendía mistificar al lector. Valéry concluye diciendo que “es bastante fácil, en las artes, concebir la inversión de los antiguos y de los modernos, considerar a Racine como llegado un siglo después de Victor Hugo”.¹⁹

Hay que destacar del mismo modo la posición de ambos frente al realismo literario. En su ensayo sobre Stendhal, Valéry afirma rotundamente que “en littérature, le vrai n’est pas concevable” y que

[...] le vrai que l’on favorise se change par là insensiblement sous la plume dans le vrai qui est fait pour paraître vrai. Vérité et volonté de vérité forment ensemble un instable mélange où ferment une contradiction et d’où ne manque jamais de sortir une production falsifiée (2005: 211).

Con la misma convicción, Borges sostiene que “toda la literatura es, de suyo, fantástica” (Ferrari, 1992: 161).

Los puntos citados dan cuenta de un ideario estético común. En qué medida Borges toma las ideas de Valéry o en qué medida Borges coincide con Valéry es una cuestión difícil de dilucidar. Lo que puede afirmarse es que Borges fue sensible al estímulo de su pensamiento, como él mismo dice en su ensayo “Valéry como símbolo” de *Otras inquisiciones*.

Otro aspecto del pensamiento de Valéry que tuvo gran eco en Borges es un énfasis en la introspección o en la voluntad de introspección. Es, por ejemplo, lo que Valéry destaca reiteradamente de Descartes al decir que la revolución intelectual más audaz y más enérgica que se hubiera visto nunca es la que emprende Descartes en 1619 cuando adopta la resolución de tomarse a sí mismo por fuente y por árbitro de todo valor en materia de conocimiento.²⁰ Dice que

nos insta a recorrer la *Odisea* como si fuera posterior a la *Eneida* y el libro *Le jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis-Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?” (OC I: 450).

¹⁹ “À l’époque (qui n’est pas révolue), où de grands débats se sont élevés entre les poètes, les uns tenant pour les vers que l’on nomme ‘libres’, les autres pour les vers de la tradition, qui sont soumis à diverses règles conventionnelles, je me disais parfois que la prétendue hardiesse des uns, la prétendue servitude des autres n’étaient qu’une affaire de pure chronologie, et que si la liberté prosodique eût seule existé jusqu’alors, et que l’on eût vu tout à coup inventer par quelques têtes absurdes la rime et l’alexandrin à césure, on eût crié à la folie ou à l’intention de mystifier le lecteur... Il est assez facile, dans les arts, de concevoir l’intervention des anciens et des modernes, de considérer Racine venu un siècle après Victor Hugo...” (2002: 524).

²⁰ Ver Valéry, 2002: 745.

[...] si le Cogito revient si souvent dans son œuvre, se trouve et se retrouve dans le *Discours*, dans les *Méditations*, dans les *Principes*, c'est qu'il sonne pour lui un appel à son essence d'*égotisme*. Il le reprend comme le thème de son Moi lucide, le réveil crié à l'orgueil et aux ressources de son être (Valéry, 2002: 762).

Y así como Valéry se dice cautivado por la conciencia penetrante de Descartes acerca de las operaciones de su pensamiento, dice haberse sentido embriagado por su propia voluntad al haber engendrado *Monsieur Teste* en medio de extraños excesos de conciencia de sí:

J'étais affecté du mal aigu de la précision. Je tendais à l'extrême du désir insensé de comprendre, et je cherchais en moi les points critiques de ma faculté d'attention (Valéry, 1984: 7).

Esa facultad de auto-observación parece haber tenido una historia. En 1892, a los veintiún años, vive una experiencia que luego mitifica y recuerda como fundadora. En una visita a sus tíos maternos en Génova, hospedado en un antiguo convento una noche de una fuerte tormenta eléctrica, tuvo una especie de “iluminación” interior como resultado de la cual se sintió *otro*.²¹ Según Jarrety, los modelos de esa “iluminación” o “golpe de estado intelectual” fueron Mallarmé, cuando tenía veinte años, y Descartes, a los veintitrés, en 1619, la famosa noche del 10 al 11 de noviembre, en la que, tras haber tenido tres sueños, se preguntó qué camino debería seguir en adelante su vida. Y aquí quizás se imponga el recuerdo de la noche de “Sentirse en muerte”, en la que Borges dice haber vivido “un momento verdadero de éxtasis y la insinuación posible de eternidad” (Borges, 1998: 133). En cuanto a la idea de eternidad que Borges concibe esa noche y que recogerá más tarde en otros ensayos, “El ruisenior de Keats” y “Nueva refutación del tiempo” de *Otras inquisiciones*, Edmond Teste hace alusión a una percepción sensorial idéntica en su log-book.²²

En *Monsieur Teste*, Valéry desplaza a su personaje lo que en principio fuera su propia mirada interior²³ y, como observa Jarrety, no es de extrañar que en el encuen-

²¹ La transformación de esa experiencia en mito fundador de sí mismo se produce en 1933, en una nueva visita a Génova. Después de más de cuarenta años de haber vivido la experiencia, Valéry vuelve en espíritu a lo que vivió esa noche y escribe una nota en la que recuerda: “Je me sens AUTRE ce matin. Mais –se sentir autre– cela ne peut durer. Soit que l'on *redevienne*, et que le premier l'emporte; soit que le nouvel homme absorbe et annule le premier” (Jarrety, 2008: 114-115).

²² “En quoi cet après-midi, cette fausse lumière, cet aujourd'hui, ces incidents connus, ces papiers, ce tout quelconque se distingue-t-il d'un autre tout, d'un *avant-hier*? Les sens ne sont pas assez subtils pour voir que des changements ont eu lieu. Je sais bien que ce n'est pas le même jour, mais je ne fais que le savoir. Pas assez subtils, mes sens, pour défaire cette œuvre si fine ou si profonde qui est le passé; pas assez subtils pour que je distingue que ce lieu ou ce mur ne sont pas identiques, peut-être, à ce qu'ils étaient l'autre jour” (Valéry, 1984: 68).

²³ “La question qui le résume: ‘Que peut un homme?’ est bien celle du jeune Valéry et, près de trente ans plus tard, il confiera à un ami: ‘Sur Teste, la vérité est simple: j'ai cherché longuement des connaissances ou plutôt des

tro entre Teste y el narrador opere una especie de desdoblamiento, como si el escritor se encontrara presente a la vez en uno y otro. Entre Teste y su admirador se construye una especie de estructura en espejo: “Je me demandais s’il se sentait observé. Je détournais vivement mon regard du sien, pour surprendre le sien me suivre” (Valéry, 1984: 18). Y al comenzar a leer el prólogo de *La Soirée* se puede creer que Monsieur Teste habla de sí mismo cuando en realidad es el narrador quien esboza una especie de breve autorretrato: “Je me suis détesté, je me suis adoré; –puis, nous avons vieilli ensemble” (1984: 15). El resultado del extraordinario esfuerzo de introspección que Valéry delega en Monsieur Teste es un enunciado de acento cartesiano: “Je suis étant, et me voyant; me voyant me voir, et ainsi de suite...” (1984: 34).

Borges se hace eco de esa construcción en espejo en “Pierre Menard, autor del *Quijote*” y por su parte da forma a una estructura especular barroca en la que tiene lugar un desdoblamiento similar al ya señalado en *Monsieur Teste*, para el cual utiliza elementos de diferente signo que evocan la figura de Valéry, distribuyéndolos entre el protagonista y el narrador del cuento. Los rasgos que corresponden al protagonista están señalados en el catálogo de sus obras, pero los rasgos de Valéry que Borges delega en el narrador aparecen de un modo más discreto. El primero es la alusión a calvinistas, masones y circuncisos del primer párrafo:

La obra visible que ha dejado este novelista es de fácil y breve enumeración. Son, por lo tanto, imperdonables las omisiones y adiciones perpetradas por Madame Henri Bachelier en un catálogo falaz que cierto diario cuya tendencia *protestante* no es un secreto ha tenido la desconsideración de inferir a sus deplorables lectores –si bien éstos son pocos y calvinistas, cuando no masones y circuncisos (OC I: 444).

Jarrety observa que Valéry, que durante toda su vida manifestó un agnosticismo siempre acompañado de una inquietud espiritual más o menos latente, en su adolescencia sintió una seducción estética por la liturgia católica, porque, según el biógrafo, la belleza era, a sus ojos, uno de los rasgos del catolicismo, y esta pasión no iba exenta de un sectarismo que desaparecería más tarde. En una carta del 22 de junio de 1890 a su amigo Pierre Louÿs, escribe:

Je suis avant tout catholique, presque idolâtre, et je déteste tout calvinisme et tout jansénisme, c’est-à-dire toute secte inartistique. Je n’aime pas les Juifs car ils n’ont pas *d’art*. Ils ont tout pillé en fait d’architecture, etc., aux races voisines (Jarrety, 2008: 65-66).

opérations d’un certain genre, et j’ai attribué à M. Teste l’état de celui qui les aurait découvertes. Hélas ou heureusement, je ne fus et ne suis que l’interlocuteur” (Jarrety, 2008: 205).

Si bien es improbable que Borges tuviera conocimiento de la correspondencia entre Valéry y Pierre Louÿs, es muy posible que supiera que Valéry había tomado posición en contra del capitán Dreyfus en el proceso que sacudió a la clase política y a los medios intelectuales franceses a fines del siglo XIX y comienzos del XX, y a raíz del cual Émile Zola publicó su manifiesto “Yo acuso” en 1898, en el que denunciaba el carácter marcadamente antisemita del proceso y el cinismo del estamento político-militar francés. Con un humor que afecta no sólo al narrador intolerante y sectario del cuento sino al medio social en el que evoluciona, ese medio de baronesas y princesas que Valéry afeccionaba y frecuentaba y que está muy presente en el relato, Borges satiriza una fase de su modelo que le resulta ingrata.²⁴

La segunda alusión a Valéry que Borges atribuye al narrador también se relaciona con un hecho histórico-biográfico: es una referencia a Rodríguez Larreta. Cuando el narrador elogia la sutileza y naturalidad del *Quijote* de Menard, quien elige como “realidad” la tierra de Carmen durante el siglo de Lepanto y de Lope, hace el siguiente comentario:

¡Qué españoladas no habría aconsejado esa elección a Maurice Barrès o al doctor Rodríguez Larreta! Menard, con toda naturalidad, las elude. En su obra no hay gitanerías ni conquistadores ni místicos ni Felipe II ni autos de fe. Desatiende o proscribte el color local. Ese desdén indica un sentido nuevo de la novela histórica. Ese desdén condena a *Salammó*, inapelablemente (OC I: 448).

Quien parece inapelablemente condenado, y por Borges esta vez, es Rodríguez Larreta, sobre todo si se tiene en cuenta que Valéry, quizás a iniciativa de Victoria Ocampo, con quien tenía una relación de amistad y afecto, o para complacer a algunos amigos argentinos, envió a la Academia sueca una carta en la que recomendaba a Rodríguez Larreta para el premio Nobel de literatura y elogiaba con gran entusiasmo *La gloria de Don Ramiro* (Valéry 1946).

De modo que con la estrategia del desdoblamiento, Borges aparta, expulsa de la figura de Pierre Menard ciertos rasgos que le incomodan de Valéry: su posición segregacionista con respecto a protestantes, masones y judíos, y el elogio ditirámico de *La gloria de Don Ramiro* y de Rodríguez Larreta. Esa estrategia de desdoblamiento le permite desplegar una ácida ironía frente a aspectos de Valéry que no le resultan nada admirables.

Con respecto a la estructura especular barroca de “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, está determinada por las figuras encadenadas de los múltiples dobles y por

²⁴ Catherine Pozzi, quien fuera amante de Valéry, ofrece un testimonio altamente crítico de las frecuentaciones mundanas de Valéry y de su fascinación por el medio aristocrático (ver Pozzi 2005).

los desdoblamientos citados. A propósito de ella, es interesante evocar el rasgo esencial del barroco que pone de relieve Deleuze: el pliegue que va al infinito (1988: 5-6). Se pueden así destacar numerosos pliegues que se superponen, ya sea bajo la forma de reflejos: Pierre Menard, reflejo de Leonardo, de Descartes, de Mallarmé, pero también de Valéry y de Borges, puesto que entre los textos de Pierre Menard se mencionan algunos que recuerdan tanto a uno como a otro; luego, pliegues bajo la forma de un entrecruzamiento de miradas: Borges que se ve a sí mismo en Valéry, al igual que su padre se miraba a sí mismo al mirarlo a él, y pliegues bajo la forma de cajas chinas textuales: Pierre Menard que repite el gesto histórico de Avellaneda, continuador de la obra de Cervantes, y Pierre Menard, sosías del autor árabe apócrifo que aparece como presunto autor del *Quijote* en la segunda parte del *Quijote*. Y aún la condición de doble afecta al *Quijote* de Pierre Menard, puesto que se trata de una obra española escrita por un autor francés, hecho que deja planear un interrogante acerca de la interpenetración posible de dos lenguas. Al pensar en este último aspecto no podemos dejar de recordar que Borges y Valéry comparten la condición de haber sido bilingües en su infancia: Borges, por su doble linaje anglo-hispano, y Valéry, porque su lengua materna era el italiano. Este “suspense” literario que introduce Borges con respecto al *Quijote* de Menard, ¿no será acaso heredero del recuerdo infantil de haber leído el *Quijote* primero en inglés y haber pensado más tarde (Borges, 1999: 26), al leerlo en español, que se trataba de una mala traducción del original?

BIBLIOGRAFÍA

- ARIAS, Martín y HADIS, Martín, 2000, *Borges profesor. Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Emecé.
- BORGES, Jorge Luis, 1996, *Obras completas (OC I a IV)*, Barcelona, Emecé.
- , 1998, *El idioma de los argentinos*, Madrid, Alianza.
- , 1999, *Autobiografía*, Buenos Aires, El Ateneo.
- DELEUZE, Gilles, 1988, *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, París, Les Éditions de Minuit.
- FERRARI, Osvaldo, 1992, *Diálogos*, Barcelona, Seix Barral.
- GENETTE, Gérard, 1981, “La littérature selon Borges”, en *Cahier de l’Herne: Jorge Luis Borges*, París, Éditions de l’Herne, pp. 364-373.
- JARRETY, Michel, 2008, *Paul Valéry*, París, Fayard.
- POZZI, Catherine, 2005, *Journal*, París, Éditions Phébus.
- RIPPA, Ester, 2008, “Borges et la langue absente”, *Silène*, Revue du Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris X – Nanterre. En línea: www.revue-silene.com

- , “Le sujet poétique de Borges dans la Galerie des Glaces”, *Silène*, Revue du Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris X – Nanterre. En línea:
<http://www.revue-silene.com>
- VALÉRY, Paul, 1946, “Carta a la Academia de Estocolmo”, en Enrique Larreta, *Jerónimo y su almohada*, Buenos Aires, Espasa Calpe, Colección Austral, pp. 151-152 (contiene igualmente una carta de agradecimiento de Larreta a Valéry).
- , 1971, *Tel quel I, II*, París, Gallimard.
- , 1984, *Monsieur Teste*, París, Gallimard.
- , 2002, *Variété III, IV et V*, París, Gallimard.
- , 2003, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, París, Gallimard.
- , 2005, *Variété I et II*, París, Gallimard.
- , 2006, *Poésies*, París, Gallimard.

APÉNDICES

Cartas de Paul Valéry y de Enrique Larreta

Ambas cartas, que reproducimos sin erratas nuestras ni corrección, pueden hallarse en: Enrique Larreta, *Jerónimo y su almohada*, Buenos Aires, Espasa Calpe, col. Austral, 1946, pp. 151-152 y 155-156.

Le 3 Octobre 1941
 40 Rue de Villejust
 París XVI

Monsieur le Secrétaire Perpétuel,

Ayant appris qu’une proposition en vue de l’attribution du Prix Nobel de Littérature à Monsieur Enrique Larreta a été adressée à votre illustre Compagnie, j’ai l’honneur de vous prier de vouloir bien me compter au nombre des personnes qui soutiennent cette candidature et la recommandent à vos suffrages.

M. Larreta est l’un des écrivains les plus célèbres de l’Amérique Latine. Il est lu et admiré dans tous les pays de langue espagnole. Mais il ne m’appartient pas d’en parler à ce titre. C’est au contraire de l’écrivain dont la renommée a dépassé les frontières de son domaine linguistique que je puis invoquer les mérites. Les romans de M. Larreta sont connus de tous les lecteurs lettrés. En France, son nom est aussi répandu que celui de nos écrivains les plus notoires et “La Gloire de don Ramire” jouit d’une faveur constante auprès du public.

Privé actuellement des documents et livres qui me permettraient de définir avec la précision que je désirerais l'art de M. Larreta, je me borne à assurer l'Académie de Suède que la désignation de cet auteur pour le Prix Nobel serait accueillie avec la plus grande faveur par l'opinion de tous ceux dont l'opinion a quelque poids en matière littéraire.

Veillez agréer, Monsieur le Secrétaire Perpétuel, l'assurance de ma haute considération et de mes sentiments les plus distingués.

(Firmado): *Paul Valéry*

De l'Académie Française

Professeur au Collège de France

Buenos Aires, le 30 Novembre 1941.

Cher Monsieur Valéry:

Notre Ambassadeur en France, Monsieur Miguel Ángel Cárcano vient de m'envoyer la copie de votre communication à l'Académie de Suède, en faveur de ma candidature au Prix Nobel. Il me serait impossible de vous exprimer toute mon émotion. Cette voix, cette lumière sur mon nom est la plus grande joie de ma vie littéraire.

Depuis quelque temps je n'écris que de vers et j'ai toujours près de moi cet exemple de beauté nouvelle, de fulgurante géométrie, dont vous nous avez appris à tailler et sertir l'inspiration. Votre pensée est pour moi, en ce temps, la plus haute ; votre expression l'aile de génie qu'il lui fallait. Et c'est de vous, monsieur qui me vient, maintenant cet hommage confraternel!

Mais voici déjà l'ombre de cette clarté. Une pareille amitié et ne pouvoir en jouir que par quelques mots écrits, dont on ne sait même pas s'ils parviendront à leur adresse !

On a parlé à plusieurs occasions de votre visite à l'Argentine. On vous y attendait l'année dernière. Rien ne saurait rendre aujourd'hui à votre pays dans le nôtre un service comparable à celui de votre présence.

Enfin, je ne perds pas l'espoir de pouvoir me rendre bientôt en France et de m'y faire alors l'idée que je la serre elle-même dans cette main qui a semé, pour sa plus grande gloire, tant de choses immortelles.

Toute l'admiration, toute la profonde reconnaissance de votre ami,

(Firmado): *Enrique Larreta*

Correspondencias entre Valéry y Borges.

Literatura e identidad

PABLO ETCHEBEHERE

Universidad Católica Argentina

Los modos de indicar o insinuar estas secretas simpatías de los conceptos resultan, de hecho, ilimitados.

Jorge Luis Borges, "La metáfora"

Jorge Luis Borges habla, en varios lugares de su vasta obra, de dos tipos de poesía. Por un lado, está la poesía puramente verbal, aquella en la que nada se dice pero "a la manera de la música, dice todo". Por otro lado está la poesía con la que él se siente identificado: la poesía intelectual. "La palabra", escribe en el prólogo de *La cifra* (1981), "es casi un oxímoron; el intelecto (la vigilia) piensa por medio de abstracciones, la poesía (el sueño), por medio de imágenes, de mitos o de fábulas. La poesía intelectual debe entretejer esos dos procesos". A este género pertenecen los diálogos de Platón, como también Francis Bacon. Pero el maestro es, según su opinión, "Emerson; también lo han ensayado con diversa felicidad, Browning y Frost, Unamuno y, me aseguran, Paul Valéry" (*OC III*: 290).¹

Nuestro trabajo no pretende ser poético, aspira, simplemente, a presentar las correspondencias que creemos encontrar entre estos dos poetas intelectuales: Paul Valéry y Jorge Luis Borges. Desconozco si el francés leyó alguna vez al argentino, lo único que puedo apuntar son ciertos ecos, ciertos reflejos de Valéry en el espejo borgeano.

¹ Aunque Valéry desdena un tanto este género: "Hablar hoy de poesía filosófica (así sea invocando a Alfred de Vigny, a Leconte de Lisle y a otros pocos) es confundir ingenuamente condiciones y aplicaciones del espíritu incompatibles entre sí" (Valéry, 1945: 118).

Entre esos ecos quisiera nombrar, al menos al pasar, la especial relación que ambos tienen con los libros;² el particular valor que le asignan a la filosofía,³ el culto a la razón⁴ o la visión del amor como una amenaza.⁵ Pero el eco, la correspondencia en la que me quiero demorar o con la que quiero fatigarlos –ese verbo tan usado a partir de Borges– es la íntima relación que el escritor tiene con su obra o, para ser más preciso, la consideración de que parte de la obra de un escritor es él mismo. Esta idea, según la cual el escritor se escribe a sí mismo en los personajes, es recurrente en Borges. Refiriéndose a Paul Valéry en un texto de 1937 afirma:

En ese libro –*Introducción al método de Leonardo da Vinci*– de carácter adivinatorio o simbólico, Leonardo es un pretexto eminente para la descripción ejemplar de un tipo de creador. Leonardo es un bosquejo de “Edmond Teste”, límite o semidios al que tiende Paul Valéry. Ese personaje –héroe tranquilo y entrevistado de la breve *Soirée avec Monsieur Teste*– es quizá la invención más extraordinaria de las letras actuales” (OC IV: 245).

Luego, en 1952, repite que la literatura del francés “es menos preciosa como poesía que como signo de un poeta ejemplar, *creado por esa obra*” (OC II: 64-65).⁶ Esta idea vuelve, como la marea, una y otra vez en los textos borgeanos y aplicada a otros

² Frente a la biblioteca de Fausto el discípulo afirma: “Así se levanta, de siglo en siglo, el edificio monumental de lo ilegible.” Y a continuación dice: “[...] el silencio eterno de estos volúmenes innumerables me aterra” (Valéry, 1956: 141). Y Borges sentencia: “Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses” (OC I: 101). Como también: “¿Me será permitido repetir que la biblioteca de mi padre ha sido el hecho capital de mi vida? La verdad es que nunca he salido de ella, como no salió nunca de la suya Alonso Quijano” (OC III: 202).

³ “Mas no por eso ha de suponerse que Paul Valéry pretenda ser cabalmente un poeta filosófico. Sobre la filosofía y sobre los filósofos sus palabras han tenido siempre un tono de sorna o desconfianza más bien que adhesión” (Guillermo de Torre, estudio preliminar, Valéry, 1945: 18). Ejemplo que sirve para este juicio es el siguiente texto de Valéry: “La gran desdicha de los filósofos es no ver jamás derrumbarse los universos que imaginaron, pues, en efecto, no existen” (Valéry, 1924: 22). También Borges tiene una curiosa relación con la filosofía: “Dos tendencias he descubierto, al corregir las pruebas, en los misceláneos trabajos de este volumen. Una, a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y maravilloso. Esto es, quizá, indicio de un escepticismo esencial. Otra, a presuponer (y a verificar) que el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitado, pero que esas contadas invenciones pueden ser todo para todos, como el Apóstol” (OC II: 153).

⁴ “Las cosas del mundo sólo me interesan en su relación con el intelecto: todo en relación con el intelecto” (Valéry, 1945: 33). En Borges leemos: “Desconocemos los designios del universo, pero sabemos que razonar con lucidez y obrar con justicia es ayudar a esos designios, que no nos serán revelados” (OC II: 392).

⁵ En el *Fausto* de Valéry, el discípulo se acerca a pedirle un consejo al Maestro. Este se niega pero frente a la insistencia de aquél le dice: “Tenga cuidado con el amor” (Valéry, 1956: 64). La poesía de Borges “El amenazado”, de *El oro de los tigres*, habla en semejantes términos: “Es el amor. Tendré que ocultarme o que huir” (OC II: 483).

⁶ Y en el mismo lugar aclara: “Yeats, Rilke y Eliot han escrito versos más memorables que los de Valéry; Joyce y Stefan George han ejecutado modificaciones más profundas en su instrumento (quizá el francés es menos modificable que el inglés y que el alemán); pero detrás de la obra de esos eminentes artífices no hay una personalidad comparable a la de Valéry. La circunstancia de que esa personalidad sea, de algún modo, una proyección de la obra, no disminuye el hecho”. Aunque tenemos que ser justos y decir que Borges sostiene que “Machado es muy superior a Valéry. Valéry es una superstición francesa” (Borges, 1982: 78).

escritores. La encontramos ya en obras de juventud, como la dedicada a Evaristo Carriego, donde afirma que “Carriego es un personaje de Carriego” (OC I: 57), como también en las conversaciones que, cuando tenía 80 años, tuvo con Antonio Carrizo y Roy Bartholomew refiriéndose, esta vez, a Macedonio Fernández.⁷

LA IDENTIDAD COMO PROBLEMA

Ahora bien, ¿cuál es la razón de tanta insistencia? ¿Por qué notó Borges esa relación entre autor y personaje? La insistencia brota, a nuestro entender, de la necesidad de responder a la pregunta por la identidad. La hipótesis de lectura que queremos proponer es la siguiente: Borges se formula, aquí y allí, la pregunta que todos en algún momento nos formulamos: ¿quiénes somos? ¿quién soy? Esta pregunta tiene, a mi entender, tres momentos en su respuesta.

Primer momento. Sin identidad Inicialmente Borges descubre que no es nadie, que no tiene identidad. Este descubrimiento lo llena de horror: “Pensé: ¿quién soy? y no me pude reconocer. El miedo creció en mí. Pensé: esta vigilia desconsolada ya es el Infierno” (OC I: 238). Correspondencia que encontramos al final del Fausto de Valéry, cuando el personaje principal cae desde lo alto a un abismo y pierde la memoria –lugar de la identidad⁸– y cree estar en el infierno (Valéry, 1956: 189).

Pero junto a esta visión de horror se anuncia una posibilidad, una riqueza: “Nadie es alguien, un solo inmortal es todos los hombres. Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio, lo cual es una fatigosa manera de decir no soy” (OC I: 541). El no ser alguien no lo encierra, no lo clausura sino que lo libera; le permite al hombre ser todas las cosas,⁹ como el Dios de Juan Escoto Eriúgena, como George Bernard Shaw¹⁰ y, sobre todo, como Shakespeare (OC II: 181).

Si prestamos atención a las figuras que aquí aparecen no podemos dejar de sorprendernos. Porque frente a este “no ser nadie”, no surge, como en el tango –tan criticado por Borges– ni “la vergüenza de haber sido” ni “el dolor de ya no ser”. No, las figuras que acompañan este anonadamiento son Homero, Shakespeare,

⁷ Bartholomew: “Ahora, ¿Macedonio [Fernández] era –como en el caso de Pedro Henríquez Ureña, por ejemplo– él, su mejor obra?” Borges: Ah, sí. Yo creo que sí” (Borges, 1982: 11).

⁸ “Somos nuestra memoria, /Somos ese quimérico museo de formas inconstantes, / Ese montón de espejos rotos” (OC III: 359).

⁹ “Ser una cosa es inexorablemente no ser todas las otras cosas; la intuición confusa de esa verdad ha inducido a los hombres a imaginar que no ser es más que ser algo y que, de alguna manera, es ser todo” (OC II: 115-117).

¹⁰ “La biografía de Bernard Shaw por Frank Harris encierra una admirable carta de aquél, de la que copio estas palabras: ‘yo comprendo todo y a todos y soy nada y soy nadie’. De esa nada (tan comparable a la de Dios antes de crear el mundo, tan comparable a la divinidad primordial que otro irlandés, Juan Escoto Eriúgena, llamó Nihil), Bernard Shaw edujo casi innumerables personas, o *dramatis personae*: la más efímera será, sospecho, aquel G. B. S. que lo representó ante la gente y que prodigó en las columnas de los periódicos tantas fáciles agudezas” (OC II: 127).

Bernard Shaw, Dios... Todos ellos, para decirlo en una palabra, creadores. Así entonces, la falta de identidad se muestra como libertad para la creación y, al mismo tiempo, como lo que origina la creación.¹¹

Segundo momento. Los otros El Borges sin identidad no se resigna a no ser. Pero para encontrarse, para ir descubriendo quién es, requiere de una imagen, de un espejo donde poder reconocerse. Ese espejo no es único: son sus ancestros, sobre todo militares; son sus padres, pero sobre todo son los grandes escritores: “me crié en una biblioteca de ilimitados libros ingleses”. La literatura con sus escritores y con los personajes creados por esos escritores –Sócrates creado por Platón, Cristo por los evangelistas, don Quijote por Cervantes (OC II: 270), Edmond Teste por Valéry– son convocados para lograr esa identidad soñada, esperada.

Y de ese modo, en esa búsqueda de identidad, “como Carriego es un personaje de Carriego” (OC I: 157), Borges crea a Borges.¹² Surge así un desdoblamiento, una bifurcación del camino; por un lado tenemos a un Borges público y por el otro un Borges privado. Este tema Borges lo explica, en la conversación radial ya citada, de este modo:

Carriego: [Entre el Borges íntimo y el Borges público], [¿]hay varios entre esos dos extremos.[?]

Borges: Sí. Yo diría que esa dicotomía es pobre. Creo que somos muchos, como pensaba Stevenson también. Porque todo esto sale del doctor Jekyll y del señor Hyde. Desde luego. Como salió también del doctor Jekyll y del señor Hyde *El retrato de Dorian Grey*, escrito unos diez años después por Oscar Wilde. Es la misma idea, es la idea del doble. Sí. Pero aquí está usada de otro modo. Aquí es la idea, digamos, que la gente tiene de mí, o la que yo tengo de mí, y luego el modesto individuo que soy. Es decir, que a mí me suceden las cosas; pero Borges las aprovecha para su literatura, que, desde luego, no tiene por qué ser aprobada por mí; pero yo me resigno a ella. [...] Creo que esa idea de la pluralidad de un hombre, es una idea antigua y aceptada, ¿no? Le dijeron a Walt Whitman que se contradecía y él decía: “me contradigo, muy bien, contengo muchedumbres”. Es decir, él sabía que él era muchos. Sí. (Borges, 1982: 117).

Esta polaridad que percibe entre él y el otro, entre “el otro, el mismo” no brinda, entonces, una respuesta completa a la pregunta por la identidad.

¹¹ “Como el Dios del Erígena, quisiste/ Ser nadie para ser todos los hombres” (OC II: 208).

¹² “Siempre he sentido que mi destino era, ante todo, un destino literario; es decir, que me sucederían muchas cosas malas y muchas cosas buenas. Pero siempre supe que todo eso, a la larga, se convertiría en palabras, sobre todo las malas, ya que la felicidad no necesita ser transmutada: la felicidad es su propio fin” (OC III: 282). En la obra de Premat podemos leer: “El escritor es un personaje creado por el yo, pero que ha cobrado autonomía y ha tomado el poder, falseándolo todo” (2009: 81).

“Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página” (OC II: 186).

Esta zozobra la encontramos también en Valéry quien afirma en boca de Fausto: “Se ha escrito tanto sobre mí que ya no sé quien soy” (Valéry, 1956: 18).¹³ Uno como escritor, el otro como lector, requieren otra puerta para salir de su laberinto. Y por eso —y aquí ya vamos perfilando nuestro tema— Fausto, insatisfecho consigo mismo, quiere hacer algo que lo justifique, una gran obra, un libro. Y la respuesta de Mefistófeles es contundente “¿Tú? ¿No te basta con ser tú mismo un libro?” (Valéry, 1956: 39). Vemos, entonces, cómo los otros, más que permitirnos alcanzar una identidad, multiplican las dificultades, y que al querer encontrarnos en ellos nos perdemos aún más.

Tercer momento. La obra. La cifra Al laberinto de la identidad nuestro Teseo ingresa con varios hilos. Por una parte, por no ser nada, puede ser todos. Por otra parte, hay otros con los cuales identificarse y así conocerse. Pero esta muchedumbre que encuentra en él, no basta:

No te habrán de salvar lo que dejaron
Escrito aquellos que tu miedo implora;
No eres los otros y te ves ahora
Centro del laberinto que tramaron
Tus pasos. No te salva la agonía
De Jesús o de Sócrates ni el fuerte
Siddhartha de oro que aceptó la muerte
En un jardín, al declinar el día.
Polvo también es la palabra escrita
Por tu mano o el verbo pronunciado
Por tu boca. No hay lástima en el Hado
Y la noche de Dios es infinita.
Tu materia es el tiempo, el incesante
Tiempo. Eres cada solitario instante (OC III: 158).¹⁴

¹³ Borges, en espejo, que refleja al revés, dice: “soy lo que me contaron los filósofos”. (OC III: 312).

¹⁴ Esta poesía de *La moneda de hierro* se repite con el nombre “El ápice” en *La cifra*, OC III: 316.

Así entonces, si los otros tampoco nos salvan, ¿quedamos, irremediabilmente, condenados a no saber quiénes somos?, ¿quedamos, irremediabilmente, sin rostro?

Otro hilo, otra Ariadna sale a nuestro encuentro: *la obra*. Y aquí la correspondencia entre ambos autores es notable, y el haberla descubierto, no sé si bien o mal, es lo que me ha llevado a esta ponencia: llegamos al centro de nuestro laberinto.

Paul Valéry en su obra *Eupalinos o el arquitecto*—diálogo a modo platónico entre Fedro y Sócrates— nos dice: “A fuerza de construir creo que acabé construyéndome a mí mismo”. Y al escuchar esa frase de labios de Fedro, Sócrates se pregunta si “construirse, conocerse a sí mismo, ¿serán dos actos o no?” (1924: 30). De este modo, al construir la obra, al escribirla, sé quién soy porque en la obra está mi identidad. Al construir la obra me conozco, me hago a mí mismo. Es por eso que Fausto llega a afirmar:

“¿Estaré en la culminación de mi arte? Vivo. Y no hago sino vivir. He ahí una obra... En fin, lo que fui ha terminado de construir lo que soy. No tengo ya ninguna otra importancia. Soy el presente mismo. Mi persona se enlaza exactamente con mi presencia, en intercambio perfecto con cualquier cosa que ocurra” (Valéry, 1956: 77).

Sentimos en este texto la coincidencia entre autor y obra, como habíamos sentido, con Borges, la coincidencia entre autor público y autor privado. Así como Borges no sabía quién escribía la obra, así tampoco podemos distinguir entre la obra y el creador: la culminación de la creación es vivir.¹⁵

Y así como lo expresa Valéry, lo expresa también Borges en esta poesía:

Ante la cal de una pared que nada
 Nos veda imaginar como infinita
 Un hombre se ha sentado y premedita
 Trazar con rigurosa pincelada
 En la blanca pared el mundo entero:
 Puertas, balanzas, tártaros, jacintos,
 Ángeles, bibliotecas, laberintos,
 Anclas, Uxmal, el infinito, el cero.
 Puebla de formas la pared. La suerte,
 Que de curiosos dones no es avara,
 Le permite dar fin a su porfía.

¹⁵“El texto cambia de perspectiva: de escribir como los otros escritores a ser los otros y de ser los otros a ser él mismo el terreno en que se juegan los espejos de una identidad de autor siempre en procesamiento y reconstrucción” (Premat, 2009: 81-82).

En el preciso instante de la muerte
 Descubre que esa vasta algarabía
 De líneas es la imagen de su cara (OC III: 466).

La construcción, la obra, nos identifica, nos salva. De tal modo se encuentran interrelacionados que no sólo mi vida individual sino “la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también escriben” (OC II: 47).

Así entonces, la obra me identifica porque la obra es *la cifra*. ¿Qué entendemos por cifra? No es otra cosa que el momento en el cual el hombre descubre “la cosa que es” (OC III: 196). Tres textos quiero citar aquí donde la idea de la cifra se explica:

Yo he sospechado alguna vez que cualquier vida humana, por intrincada y populosa que sea, consta en realidad de un momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es (OC I: 158).¹⁶

Lo esperaba, secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara, la noche en que por fin oyó su nombre. Bien entendida, esa noche agota su historia; mejor dicho, un instante de esa noche, un acto de esa noche, porque los actos son nuestros símbolos (OC I: 562).¹⁷

Una novela contemporánea requiere quinientas o seiscientas páginas para hacernos conocer a alguien, si es que lo conocemos. A Dante le basta un solo momento. En ese momento el personaje está definido para siempre. Dante busca ese momento central inconscientemente. Yo he querido hacer lo mismo en muchos cuentos y he sido admirado por ese hallazgo, que es el hallazgo de Dante en la Edad Media, el de presentar un momento como cifra de una vida (OC III: 213).¹⁸

Es entonces la cifra el momento en el cual el hombre descubre definitivamente quién es. Allí descubrimos que todos los pasos que hemos dado, que todo lo que la historia ha sido (OC III: 199), nos ha conducido a ese momento esencial.

En la cifra esa muchedumbre que éramos se hace uno. Pero dejemos la palabra, ahora, a Paul Valéry:

Sócrates: Nada puede seducirnos, nada atraernos; nada consigue que enderecemos las orejas o nuestra mirada se fije; nada escogemos en la muchedum-

¹⁶ “Prólogo a una edición de las *Poesías completas*, de Evaristo Carriego, 1950.

¹⁶ Texto de “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, de *El Aleph*, de 1949.

¹⁷ Texto de *Siete Noches*, de 1980.

bre de las cosas ni hace a nuestra alma desigual, como no sea, de algún modo, preexistente en nuestro ser, o no lo espere secretamente nuestra naturaleza. Todo aquello en que nos trocamos, aun pasajera y momentáneamente, preparado estaba. Hubo en mí un arquitecto, que las circunstancias no acabaron de formar.

Fedro: ¿En qué lo conoces?

Sócrates: En que no sé qué honda intención de construir, que sordamente inquieta mi pensamiento.

Fedro: No lo dejaste asomar cuando existíamos.

Sócrates: Ya te dije que nací muchos y que morí uno solo. El niño que viene es un tropel de gentes, que la vida reduce demasiado presto a un mero individuo, el que se manifiesta y muere. Nacieron conmigo una copia de Sócrates, de la que poco a poco se desprendiera el Sócrates destinado a los magistrados y a la cicuta.

Fedro: ¿Y qué se hicieron todos los demás?

Sócrates: Ideas. En condición de ideas permanecieron. Vinieron a pedir el ser, y se les rehusó. Yo les guardaba en mí, en forma de dudas y contradicciones... A veces reciben estos gérmenes de personas el favor de una ocasión, y henos muy cerca de cambiar la naturaleza. Nos descubrimos gustos y dones cuya presencia en nosotros no sospechábamos jamás: el músico en estrategia se convierte, el piloto se siente doctor; y aquel cuya virtud se miraba y se respetaba a sí misma, da con su propio Caco celado y un alma de ladrón.

Fedro: Certísimo es que algunas edades del hombre son como cruces de caminos (Valéry, 1924: 58-59).

Ambos autores se enfrentaron a un mundo de perplejidades. Ambos autores cultivaron la razón. Ambos autores “personificaron los laberintos del espíritu”. Los dos nacieron muchos, nacieron infinitos, nacieron nadie. Los dos murieron uno. ¿Habrán visto su propio rostro? ¿Habrán escuchado su nombre? ¿Habrán logrado la cifra? Eso no lo sabemos, lo que sí sabemos es que ambos nos dejaron una literatura, una obra en la cual, algunos, buscamos nuestra identidad.

BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, Jorge Luis, 1982, *Borges, el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- , 1996, *Obras completas (OC I a IV)*, Madrid, Emecé.
- PREMAT, Julio, 2009, *Héroe sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- VALÉRY, Paul, 1924, *Eupalinos ou l'architecte*, París, Gallimard.
- , 1926, *Paul Valéry. Etudes, portraits, documents, biographies*, París, Éditions de la Revue *Le Capitole*.
- , 1929, *Charmes. Poèmes de Paul Valéry commentés par Alain*, París, Gallimard.
- , 1945, *Política del espíritu*, Buenos Aires, Losada.
- , 1956, *Mi Fausto (Esbozos)*, Buenos Aires, Losada.
- , 1982, *Eupalinos o el arquitecto*, Madrid, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid.

Paul Groussac en la obra de Borges

KARIM BENMILOUD

Université Paul Valéry - Montpellier 3

Mencionado unas sesenta veces en la obra de Borges, Paul Groussac, cuyo verdadero nombre era François-Paul Groussac (1848-1929), aparece tanto en los primeros ensayos como en las conferencias finales, con una presencia cada vez más fuerte, límpida e incluso conmovedora conforme va pasando el tiempo. Una simple lectura de los títulos de su obra deja entrever la profunda influencia que pudo ejercer en el joven Borges: es autor, entre otros, de *Del Plata al Niágara* (1897), *La Biblioteca* (1896), *Anales de la Biblioteca* (1900-1915), *El viaje intelectual* (1904), *Le commentateur du Labyrinthe* (1904) y de varias biografías, entre las cuales se destaca *Santiago de Liniers* (1907).¹

En 1930, en el *Journal de la Société des Américanistes*, el americanista Raymond Ronze escribe su necrología:

François-Paul Groussac est né à Toulouse le 15 février 1848. Il fit ses études au lycée de cette ville et y prépara l'École navale. Mais à 18 ans, poussé par le démon de l'aventure, il s'embarque à Bordeaux pour la République Argentine. Il ne connaît pas l'espagnol, il ignore tout du pays où sa fantaisie l'envoie. C'est là pourtant qu'allait s'écouler sa vie et où, soixante-deux ans après, il devait mourir plein de gloire, laissant une œuvre considérable qui fait de lui un des plus grands écrivains de l'Amérique latine, après avoir été, en des temps difficiles, "l'instituteur" de la jeune littérature argentine (1930: 378).

Groussac, en la obra de Borges, "nace" unos meses antes, con la necrología que le dedica en la revista *Nosotros*: "Groussac" (julio de 1929).² Aunque la nota

¹ Sobre Paul Groussac, véanse los dos recientes trabajos de Paula Bruno (2005 a y b).

² *Nosotros*, Buenos Aires, Iera época, 23, LXV, 242, julio de 1929, pp. 79-81.

parezca circunstancial, Borges la retoma significativamente en *Discusión* (1932).³ En el prólogo, Borges reduce el interés del breve homenaje a Groussac con una frase lapidaria: “Paul Groussac’ es la más prescindible página del volumen”. Sin embargo, Groussac aparece una primera vez en el ensayo titulado “La supersticiosa ética del lector” (1930),⁴ del que Emir Rodríguez Monegal dice que “puede ser visto como complementario del dedicado a Groussac” (1993: 222). En este, Borges evoca el juicio crítico de su maestro con respecto a la obra de Cervantes, e incluye a continuación la necrología de 1929 cambiándole el título de “Groussac” a “Paul Groussac”.⁵

A lo largo de su obra, el nombre de Groussac aparece de cuando en cuando,⁶ hasta estallar definitivamente en *Siete noches* (1980), donde aparece diecisiete veces: en “La Divina Comedia” (2), “La pesadilla” (3) y sobre todo en el ensayo final “La ceguera” (12). En un epílogo a *Siete noches*, el crítico Roy Bartholomew observa significativamente: “En su biblioteca, espejo de sí mismo como lo fue de Montaigne, hay pocos autores de lengua española: Quevedo, Gracián, Cervantes, Garcilaso, San Juan, Fray Luis, Saavedra Fajardo, Sarmiento, Groussac, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña”.

En 1986, Borges publica una última nota sobre Groussac: el prólogo a *Crítica literaria*, una recopilación de textos críticos publicada en la famosa colección auspiciada por Borges, la “Biblioteca personal”. Así que, de 1929, fecha de la necrología de Groussac, hasta 1986, fecha del último prólogo, el nombre de Paul Groussac aparece unas sesenta veces en once volúmenes canónicos de Jorge Luis Borges,⁷

³ Antes, Borges ya había escrito y destruido *Los naipes del tabúr* (1921) y, sobre todo, publicado *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928) y *Evaristo Carrigo* (1930).

⁴ La primera versión del ensayo se encuentra en *Azul*, 2, 8, enero-febrero de 1931, pp. 11-14.

⁵ Nótese que, de los dieciocho artículos del libro, sólo cuatro incluyen en su título un nombre de escritor: “El otro Whitman”, “Paul Groussac”, “Nota sobre Walt Whitman” y “Flaubert y su destino ejemplar”.

⁶ En *Historia de la eternidad* (1936), el nombre de Groussac aparece cuatro veces, en un lugar tan estratégico como el famoso ensayo “Arte de injuriar” que clausura el libro. En *Otras inquisiciones* (1952), aparece tres veces, en “Las alarmas del doctor Américo Castro” (1941), “Magias parciales del Quijote” (1949) y en “Nathaniel Hawthorne” (1949). En la segunda edición de *Discusión* (1957), bajo el título de “La poesía gauchesca”, Borges funde y amplía dos textos de la edición original, “El coronel Ascasubi” y “El *Martín Fierro*” (ambos de 1931) y les añade una parte central sobre Estanislao del Campo en que menciona dos veces a Groussac (*Pl. I*: 191-192). Tres años después, en *El hacedor* (1960), Borges publica el famoso “Poema de los dones” en cuyo cuarteto final aparece una vez el nombre de su maestro. En la antología *Literaturas germánicas medievales* (1966), se leen tres ocurrencias de Groussac, todas en “Salomón y Saturno”. En *Elogio de la sombra* (1969), Groussac aparece en un solo verso, una sola vez en todo el poemario. También aparece una vez en el prólogo a *El informe de Brodie* (1970), y dos veces más en *An Autobiographical Essay* (1970). En la antología *Libro de sueños* (1975), aparece dos veces. En otra antología de 1975, *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Groussac viene mencionado no menos de seis veces: en “Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*”, en “Estanislao del Campo, *Faust*”, en “Ralph Waldo Emerson, *Hombres representativos*”, en “Alberto Gerchunoff, *Retorno a Don Quijote*”, en “José Hernández, *Martín Fierro*” y en “La poesía gauchesca”.

⁷ Se podrían mencionar otras ocurrencias, pero en textos sueltos o en libros que tienen un estatuto distinto: una en el homenaje a Leopoldo Lugones en *Sur* (n° 41, feb. 1938, pp. 57-58; y en *Pl. II*: 1006-1008); una en *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1945), escrito en colaboración con Adolfo Bioy Casares; una en... la falsa necrología que Borges publica de sí mismo en el diario *La Opinión* (1974) –texto que también imita un artículo de enciclopedia–, y una ocurrencia en Osvaldo Ferrari (Ferrari 1984).

que abarcan formas tan diversas como la nota necrológica, el ensayo literario, el prólogo, la conferencia o incluso, en forma más íntima, la poesía. De modo que, tanto la constancia como la firmeza con las que Borges se refiere a Groussac incitan al lector a que desconfíe del carácter supuestamente “prescindible” de dicha referencia⁸ y abogan de por sí por un análisis pormenorizado de su valor y de su función en la formación y en la obra del argentino.

Para justificar plenamente nuestro estudio, sólo falta un elemento –por cierto decisivo– que añadimos ahora a los presupuestos de nuestra reflexión: la filiación que algunos críticos establecen espontáneamente entre ambos escritores, que no en vano se fundamenta en torno a la cuestión del anti-argentinismo. Prueba de ello es la violenta crítica que enuncia Ramon Doll en su libro *Policía intelectual* en 1933, en que asocia significativamente a los dos escritores:

La prose de Borges est parfaitement anti-argentine et d’abord par son manque de ton affectif. Sans le savoir et sans le vouloir [sic], Borges récapitule dans notre pays l’un des épisodes les plus haïssables de la vie intellectuelle argentine, à savoir, la présence de Groussac dans nos lettres (Doll, 1933: 19; Borges, *P.* I: 1466).⁹

En realidad, ya en 1929, como lo sugiere Emir Monegal, “al escribir sobre Groussac, [Borges] no sólo le está dando su merecido elogio. También le está utilizando como símbolo y prototipo del tipo de escritor que él prefiere” (1993: 222).

LA NOTA NECROLÓGICA DE 1929

La necrología de 1929, amén de ilustrar el formato literario que había de consagrar el prodigioso talento sintético de Borges, es decir la nota biobibliográfica (sea real o, como sabemos, más originalmente, ficticia), da la pauta de lo que será Groussac en la obra de Borges: una *autoridad*, un *modelo estilístico*, y, conforme irá corriendo el tiempo, un *doblo* cuyas huellas irá siguiendo –incluso, a veces, sin saberlo.

Para Borges, Groussac es ante todo una *autoridad*, cuyos volúmenes triunfan en su selecta biblioteca: “He verificado en mi biblioteca diez tomos de Groussac”.

⁸ Emir Rodríguez Monegal tiene toda la razón al escribir: “[...] es una frase severa, no sólo porque contiene una aguda evaluación de un hombre que ejerció influencia decisiva sobre la cultura argentina (fue un emigrado francés, llegó a director de la Biblioteca Nacional en la Argentina y fue también el más destacado crítico literario de su época), sino porque coloca a Groussac, con toda firmeza, entre los escritores que ejercieron mayor influencia sobre el estilo de Borges” (1993: 222).

⁹ Es de notar que en *El factor Borges*, Alan Pauls arranca precisamente el capítulo 7, “Segunda mano”, con los violentos ataques de Ramon Doll contra Borges (Pauls, 2000: 103-112).

La frase siguiente añade esta precisión, que valora aún más la importancia de su obra: “Soy un lector hedónico: jamás consentí que mi sentimiento del deber interviniera en afición tan personal como la adquisición de libros”. Llama la atención la repetición de la cifra “diez”, que realza la calidad de la escritura de Groussac: “Esa perseverada decena evidencia, pues, la continua legibilidad de Groussac, la condición que se llama *readableness* en inglés”. Según Borges, la mayor calidad de Groussac es pues la del estilo: “En español es virtud rarísima: todo escrupuloso estilo contagia a los lectores una sensible porción de la molestia con que fue trabajado. Fuera de Groussac, sólo he comprobado en Alfonso Reyes una ocultación o invisibilidad igual del esfuerzo”.

La autoridad natural de Groussac se debe también a su prosa mordaz y a su manejo del vituperio (pero no sólo): “Es evidente que hubo en Paul Groussac otra cosa que las reprensiones del profesor, que la santa cólera de la inteligencia ante la ineptitud aclamada. Hubo un placer desinteresado en el desdén. Su estilo se acostumbra a despreciar [...]. El *facit indignatio versum* no nos dice la razón de su prosa: mortal y punitiva más de una vez, [...] pero en general reservada, cómoda en la ironía, retráctil. Supo deprimir bien, hasta con cariño”. Borges establece así una filiación simbólica entre Juvenal (*Sátiras*, I, v. 79) y Groussac, y la acumulación de prefijos privativos con valor despectivo ilustra la tarea demoledora que se impuso Groussac con evidente fortuna (*des-dén, des-preciar, de-primir*, etc.).

Pero el contexto solemne de la nota necrológica y el respeto de Borges por Groussac no impiden que el joven escritor trate de emanciparse del distinguido maestro. La crítica se cierne en torno a la falta de inspiración del Groussac lírico o loador: “fue impreciso o inconvincente para elogiar. [...] Basta recorrer las pérfidas conferencias hermosas que tratan de Cervantes y después la apoteosis vaga de Shakespeare, basta cotejar esta buena ira [...] con estas ignominias o incontinencias [...]”. La violencia suave del ataque también se plasma en el comentario de la doble cita, que viene a rematar la tímida salvedad inicial: “Ignoro si se podrá inducir que el buen gusto era requisado por él con fines exclusivos de terrorismo, pero el malo para uso personal”. Allí mismo, cuando Borges finge ignorancia (“ignoro si...”), es donde el joven escritor demuestra que la lección del intratable maestro ha sido perfectamente integrada, como se verá después en el “Arte de injuriar”.

A pesar de la tonalidad laudatoria (“Groussac, persona inconfundible, Renán quejoso de su gloria a trasmano, no puede no quedar”), el final del artículo también esconde un arma de doble filo, que al pretender darle a Groussac su lugar en el mundo de la letras, restringe (doblemente) su alcance: “La sensación incómoda de que en las primeras naciones de Europa o en Norteamérica hubiera sido un escritor casi imperceptible, hará que muchos argentinos le nieguen primacía en nuestra desmantelada república. Ella, sin embargo, le pertenece”. Por supuesto, reducir el radio de influencia de Groussac a una pobre Argentina desmantelada no puede ser del

todo satisfactorio para tributar homenaje al carácter inmortal de su prosa. Como puede verse, el homenaje no impide cierta perfidia o incluso, hasta cierto punto, un verdadero ajuste de cuentas (*in cauda venenum*).¹⁰

DE LA AUCTORITAS AL “ARTE DE INJURIAR”

En la obra de Borges, Paul Groussac es una *autoridad* (*auctoritas*), en el sentido medieval de la palabra, es decir que Borges siempre se vale de sus juicios para asentar los suyos e insertarlos así en una tradición crítica canónica. Así que, en Borges, Groussac siempre *escribe, anota, refiere, observa, computa, define, llama, apoda, equipara, profesa o dictamina*, pero casi siempre en pretérito, tratándose de análisis y comentarios que Borges recuerda muchos años después. Escribe por ejemplo: “A fines del siglo XIX, Groussac pudo escribir con veracidad que ser famoso en Sudamérica no era dejar de ser un desconocido” (Borges 1975). Estas reflexiones sirven pues para nutrir y asentar las bases de la reflexión propia del Borges ensayista y crítico literario y para echar a andar los mecanismos de una nueva conciencia crítica, que viene sumando sus juicios a los de sus gloriosos antecesores. Por ello, cuando no viene referido como “Paul Groussac” o como “Groussac” a secas,¹¹ el francés es “el profesor”, “ese docto escritor”, o incluso, con cariz afectivo, “nuestro Groussac”, lo cual parece remitir a un círculo de discípulos del que Borges es partícipe.

La referencia a Groussac como *auctor* viene sustentada a menudo por una cita explícita (con o sin comillas): “Basta recorrer las [...] conferencias hermosas que tratan de Cervantes [...], basta cotejar [...]”, “¿qué hace Groussac? Esto que copio y que todos los literatos de Buenos Aires han paladeado. [...] Copio otra celebrada severidad del mismo escritor [...]”. La repetición del verbo “copiar”, en su llana sencillez, en su humildad absoluta (en lugar del verbo esperado: “citar”), muestra el inmenso respeto que siente el discípulo Borges por su maestro Groussac. Cual humilde monje copista, cual alumno aplicado, Borges copia el verbo de su maestro, para empaparse de él y adquirir la calidad estilística tan valorada en esta escritura modélica para él. De allí, la frecuencia de la co-ocurrencia del nombre de Groussac y de una cita explícita con comillas, sea larga o breve, especialmente en los primeros ensayos.¹²

¹⁰ Buen testimonio de la ambigüedad del homenaje a Groussac es la frase del prólogo que introduce al libro y a sus distintos ensayos. En la oración “‘Paul Groussac’ es la más prescindible página del volumen”, no se sabe si la página es prescindible por su calidad insuficiente... o por la misma personalidad del homenajeado.

¹¹ De las cincuenta y siete ocurrencias que encontramos, de 1929 a 1986, quince incluyen el nombre y el apellido del autor, y cuarenta y dos sólo el apellido “Groussac”.

¹² Así, se incluyen largas citas en la necrología “Paul Groussac” (1929) –en pro y en contra–; en el “Arte de injuriar” en *Historia de la eternidad* (1936), en que la cita da pie a un análisis estilístico; en *Otras inquisiciones* (1952); en “La poesía gauchesca” de la segunda edición de *Discusión* (1957); en “Salomón y Saturno” (*Literaturas germánicas medievales*, 1966). A veces, las citas son breves e incluso se limitan a una simple definición, a una expresión o a un

Pero hay más: la referencia a Groussac siempre funciona *al cuadrado*, en la medida en que Borges suele referirse a los dictámenes de Groussac sobre los grandes maestros de la literatura mundial o argentina. Borges convoca así los juicios de Groussac sobre Cervantes (muchos de ellos despectivos), Shakespeare, Dante, Hugo, Hawthorne, el realismo francés, Gracián, Emerson, o incluso el *Diccionario de la Real Academia*; y, en el campo de la literatura nacional, cita reiteradamente sus palabras sobre Estanislao del Campo, José Hernández y Ricardo Güiraldes. En realidad, cuando nos da la referencia exacta, Borges sólo cita un libro: *El Viaje intelectual* (cuatro ocurrencias).¹³

Indudablemente, lo que Borges admira en Groussac es su *desdén* dandy, su incomparable arte satírico. Más allá de la loable tarea ensayística, le interesa la vena polemista y panfletaria abierta por el francés, que impacta en él de forma duradera y empapa numerosos artículos y ensayos de su juventud irreverente. Hasta tal punto que, unos años después de la necrología, en 1933, Borges se propone analizar y teorizar lo que llama el “Arte de injuriar”,¹⁴ en un ensayo que coloca bajo el patrocinio de Groussac:

Un estudio preciso y fervoroso de los otros géneros literarios, me dejó creer que la vituperación y la burla valdrían necesariamente algo más. [...] El cotejo de las buenas indignaciones de Paul Groussac y de sus panegíricos turbios – para no citar los casos análogos de Swift, de Johnson y de Voltaire– inspiró o ayudó esa imaginación.

En esta cocina, Borges va a analizar las mejores recetas del agravio, con la meticulosidad y el perfeccionismo de los más prometedores aprendices de chefs, bajo la batuta del célebre Groussac, cuyo nombre aparece cuatro veces en el ensayo.

Lo que subyace en su afición por la prosa de Groussac es evidentemente su pasión visceral por el duelo, el combate y la guerra verbal.¹⁵ Y si bien es cierto que

apodo (malévolo) inventado por Groussac, como en “Las alarmas del Doctor Américo Castro” (*Otras inquisiciones*, 1952), en “Salomón y Saturno” otra vez (1966), en el prólogo a *El informe de Brodie* (1970) o en varias páginas de *Prólogos con un prólogo de prólogos* (1975). Sólo en muy contadas ocasiones, especialmente hacia el final de su vida, en *An Autobiographical Essay* (1970) y en *Siete noches* (1980), Borges prescinde de la cita exacta y de las comillas, sea porque sintetiza una idea de su maestro, sea porque sólo quiere recordar la influencia que Groussac ejerció sobre su propio estilo.

¹³ En el prólogo a *Martín Fierro* de José Hernández (Buenos Aires, Editorial Sur, 1962), recopilado después en *Prólogos con un prólogo de prólogos* (1975); en *Libro de sueños* (1975); en “La pesadilla” de *Siete noches* (1980); en el prólogo al volumen de la “Biblioteca personal” (1986). Y también en un texto no recopilado, “Sobre los clásicos (II)”, publicado en *Sur*, Buenos Aires, n° 298-299, enero-abril de 1966.

¹⁴ La primera versión de este ensayo se publica en *Sur*, n° 8, sept. 1933, pp. 69-76.

¹⁵ Como lo señala acertadamente Alan Pauls: “Pero basta sobrevolarla para comprobar hasta qué punto la literatura borgeana [...] está atravesada de conflictos, sembrada de hostilidades, poseída, incluso, por el fantasma mismo que se suponía que había conjurado: el combate. En más de un sentido, Borges [...] es el escritor más *peleador* de la literatura argentina” (Pauls, 2000: 36-37, las cursivas son del autor).

Borges “conv[ierte] a la literatura en un gran campo de batalla, a los libros en armas, a las palabras en golpes” (Pauls 2000), no hay duda de que este carácter peleador parece heredarlo del intratable y despiadado Groussac. Así, en la prosa de Borges, Groussac no es sólo *burlón*, sino también *polémico*, *malhumorado*, *amargo*, *severo*, *intolerante*, y *acusador*. Y pocos se salvan de su pluma emponzoñada y mortal. Incluso sus loas y elogios se convierten en “panegíricos turbios” donde la víctima no sabe bien a bien lo que le ha pasado y sale anonadada: “Esas palabras áridas se combinan con otras efusivas, y la vergüenza del contrario es eterna” (*Pl. I*: 420). Los estados anímicos de Groussac (casi siempre ambivalentes y regocijantes): la *santa cólera*, la *buena ira*, el *buen malhumor*, la *buena indignación*.¹⁶ Sus armas: el desdén, la denigración, el oprobio, la condena, la censura, la sátira, el escarnio, la risa, la diablura, la provocación, la falsa piedad, la impostura, el conveniente desaire, el olvido oportuno. Todo un repertorio de trampas retóricas y ardidés discursivos, como en esta lista ejemplar donde se mencionan una vez más “las exageraciones burlescas, las falsas caridades, las concesiones traicioneras y el paciente desdén” (*Pl. I*: 421) de las que se valen los mejores polemistas. El balance para la víctima: la *afrenta*, la *herida*, la *demolición*, la *aniquilación*, la *vergüenza eterna*. Bajo la pluma de Borges, un término, quizás, resume el arte de Groussac: la *perfidia*. De allí sus “pérfidas conferencias hermosas que tratan de Cervantes”; de allí que “Groussac, no sin alguna inevitable perfidia, lo ha[ya] referido...”; de allí el pobre de Estanislao del Campo, que Groussac “pérfidamente [...] define como empleado público”.¹⁷ Perfidia, deslealtad, traición: en ellas también se asienta el antiargentinitismo (verdadero o falso, explícito o fantasmado por el lector) que algunos detractores pretender leer en la prosa despiadada de Groussac (un reproche que también le harán continuamente a Borges).

DEL PADRE LITERARIO AL DOBLE

En todo caso, es evidente que Paul Groussac funge para Borges no sólo como modelo estilístico, sino como “padre literario”. Indicio de ello es, en las primeras líneas de la necrología, la aparición de la palabra “*deber*” (aunque sea para rechazarla y reivindicar por lo contrario el placer hedónico proporcionado por la lectura de la obra de Groussac), que parece designar el mismo sentimiento que preside la redacción de la necrología.

Es más: ya en la necrología de 1929, amén de la configuración maestro/discípulo (“el profesor”), con el subsecuente temor que conlleva para todo el alumnado (“reprehensiones”), emerge del homenaje una figura auctorial todopoderosa que raya

¹⁶ Aunque el Borges de la madurez, más grave, lo recordará más bien “*melancólico*” (prólogo a *El informe de Brodie*, 1970) y “*amargo*” (prólogo al volumen de la “Biblioteca personal”, 1986).

¹⁷ “La poesía gauchesca”, *Discusión*, 2ª ed., 1957.

con lo divino. Desde los “diez tomos”, repetidos como “perseverada decena”, que constituyen un como decálogo grabado en el mármol de la biblioteca de Borges, hasta la “santa cólera” que se convierte unas líneas después en “buena ira”, todo converge para esbozar no sólo una temida figura paterna, no sólo una estatua de patriarca de las letras, sino un verdadero Dios colérico y vengativo cuya palabra puede matar (“prosa mortal y punitiva”).¹⁸

De ahí que las discrepancias con el maestro –características del primer Borges– puedan asemejarse a algún ajuste de cuentas con el temido padre todopoderoso de la literatura argentina de aquellos años. “Ignominias o incontinencias”, con estas palabras se atreve a ponderar algún que otro pasaje lírico de su maestro en la necrología de 1929. En rigor, estas palabras crueles podrían hacer pensar en un ajusticiamiento o en un deseo de “matar al padre”... de no haber sido escritas después de la muerte del mismo, y para su necrología. Borges vapulea asimismo su exigencia inútilmente mordaz para con sus congéneres argentinos (“nadie ignora que ese docto escritor *creía* obligatorio el desdén en su trato con meros sudamericanos”).¹⁹ Un antinacionalismo que raya de hecho en el racismo, como lo ejemplifica la famosa cita del “Arte de injuriar” en que Groussac tacha la prosa de Ricardo Rojas de “balbuceos de indígenas o mestizos”, y que Borges condena sin ambigüedades: “No comete pecados en la sintaxis, que es eficaz, pero sí en el argumento que indica. [...] acabar profesando indiferencia por las zonceras de unos chinos y unos mulatos, parece una respuesta de compadrito, no de Groussac” (OC I: 421). En lugar del temible *padre*, he aquí el *compadrito* racista.

Con más serenidad quizás, muchos años después, Borges también discrepa de los severos juicios profesados por Swinburne y Groussac acerca de Ralph Waldo Emerson (siendo esta vez el poeta inglés el que tacha de... “babuino desdentado” al autor norteamericano) dictaminando: “Con o sin babuino, ambos acusadores se equivocan” (Borges 1975). Estas discrepancias y rectificaciones tienden a disminuir con el paso del tiempo, y poco a poco Borges sólo retiene lo mejor de la prosa de su “padre literario”. Después de tanta emulación, podría decirse de Groussac y Borges lo que Borges dice, en la necrología de 1929, sobre el mismo Groussac y Samuel Johnson: “los dos autoritarios, doctos, mordaces”.

Con los años, la relación con el “padre literario” se pacifica y Borges ya casi sólo recuerda los aspectos conmovedores de la vida de Groussac. Estos versos del poema “Buenos Aires”, de *Elogio de la sombra* (1969), son significativos al respecto:

¹⁸De hecho, en la cita insertada a continuación para ilustrar la ironía mordaz de su maestro, no surge en vano la figura de Dios en el propio discurso de Groussac: “Sentiríamos que la circunstancia de haberse puesto en venta el alegato del doctor Pinero Fuera un obstáculo serio para su difusión, y que este sazonado fruto de un año y medio de vagar diplomático se limitara a causar ‘impresión’ en la casa de Coni. Tal no sucederá, Dios mediante, y al menos en cuanto dependa de nosotros, no se cumplirá tan melancólico destino”.

¹⁹“La poesía gauchesca”, *Discusión*, 2ª ed., 1957 (las cursivas son nuestras).

“Es la habitación de la Biblioteca, en la que descubrimos, hacia 1957, la lengua de los ásperos sajones, la lengua del coraje y de la tristeza. / Es la pieza contigua, en la que murió Paul Groussac. / Es el último espejo que repitió la cara de mi padre” (OC II: 387-388). Sin solución de continuidad, se pasa del cuarto donde murió Paul Groussac al espejo donde se reflejó la cara de su propio padre. Y del espacio público e institucional (la Biblioteca) al espacio privado e íntimo donde falleció Groussac (“la pieza contigua”), asociado a su vez, por la misma contigüidad poética, con un objeto que fue testigo del último soplo de vida del padre del autor.

En la última etapa, a Borges se le ocurre una nueva relación con su maestro: la del doble cuyas huellas fue siguiendo en la oscuridad de la ceguera. Después de subrayar la “maestría / de Dios, que con magnífica ironía / [le] dio a la vez los libros y la noche”, Borges cierra así el famoso “Poema de los dones”: “Groussac o Borges, miro este querido / mundo que se deforma y que se apaga / en una pálida ceniza vaga / que se parece al sueño y al olvido” (*El Hacedor*, 1960). En 1970, en *An Autobiographical Essay*, observa también: “La ceguera también parece ser una característica de los directores de la Biblioteca Nacional. Dos de mis ilustres predecesores, José Mármol y Paul Groussac, sufrieron el mismo destino”. Por fin, veinte años después del poema, en 1980, en “La ceguera” (*Siete noches*), Borges justifica así el *desdoblamiento* del “Poema de los dones”:

Imaginé autor del poema a Groussac, porque Groussac fue también director de la Biblioteca y también ciego. [...] pensé que, sin duda, había instantes en que nuestras vidas coincidían, ya que los dos habíamos llegado a la ceguera y los dos amábamos los libros. Él había honrado a la literatura con libros muy superiores a los míos. Pero, en fin, los dos éramos hombres de letras y recorríamos la Biblioteca de libros vedados. Casi podríamos decir, para nuestros ojos oscuros, de libros en blanco, de libros sin letras. Escribí sobre la ironía de Dios y al fin me pregunté cuál de los dos había escrito ese poema de un yo plural y de una sola sombra (OC III: 278).²⁰

Pensándolo bien, la necrología de 1929 ya contenía el germen de semejante identificación, a partir del (callado) bilingüismo de Paul Groussac con el que Borges no podía sino identificarse de inmediato. Al evocar “la continua legibilidad de Groussac, la condición que se llama *readableness* en inglés”, Borges no sólo rendía un sincero homenaje al estilo límpido y al *tour de force* que había logrado su maestro (cuyo primer idioma había sido el francés), sino que aludía, en filigrana, a su propio bilingüismo, incluyendo en esta frase en castellano una palabra en inglés, que era el otro idioma

²⁰ El vértigo producido no tiene fin, ya que Borges se *identifica* con Groussac hasta en sus creaciones inconscientes, como lo relata en 1975 en *Libro de sueños*: “Me encontraba en el Cabildo de Buenos Aires, en presencia de Rosas que ordenaba mi prisión y ejecución inmediata: yo era Maza, sin dejar de ser Groussac”.

que él dominaba. Como lo dice Alan Pauls en una nota perfecta de *El factor Borges*: “Borges no pertenece al inglés (aunque es la primera lengua en la que lee) más que al castellano (aunque es la lengua en la que le habla su madre): navega entre dos lenguas sin estar, sin vivir, sin responder a ninguna. La infancia bilingüe ha formado en Borges a un escritor expatriado” (2000: 105). Lo mismo podría decirse de Groussac, al que Borges recuerda al final de su vida sólo por la perfección estilística asombrosa que alcanzó en castellano, y que le mereció los elogios del propio Alfonso Reyes:

Groussac ha sido olvidado con injusticia. La gente lo ve ahora como un francés intruso en este país. Se dice que su obra histórica ha caducado, que ahora se dispone de mejor documentación. Pero se olvida que Groussac, como todo escritor, escribió dos obras: una, el tema que se propuso; otra, la manera en que lo ejecutó. Aparte de dejarnos su obra histórica y crítica, Groussac renovó la prosa española. Alfonso Reyes, el mejor prosista de lengua española en cualquier época, me dijo: “Groussac me ha enseñado cómo debe escribirse el español”. Groussac se sobrepuso a su ceguera y dejó algunas de las mejores páginas en prosa que se han escrito en nuestro país. Siempre me place recordarlo (OC III: 283-284).

“BIBLIOTECA PERSONAL” (1986): ÚLTIMA NOTA

En una reescritura y un doble perfecto de la necrología de 1929, Jorge Luis Borges le tributa un último homenaje a Groussac en el prólogo a *Crítica literaria*, el volumen publicado en la colección “Biblioteca personal”. En este texto, de una concisión y una perfección absolutas, Borges escribe palabras definitivas sobre Groussac. En la frase introductoria, “Paul Groussac nació en 1848 en Toulouse, patria del insigne jurista Jacques Cujas”, Borges sugiere el origen paradójico del que llegó a ser en otro tiempo y en otras tierras el artista de la injuria. Las sucesivas estampas presentan a Groussac como el joven emigrante, el pastor de la pampa, el profesor, el “ávido y curioso lector” y por supuesto el director de la Biblioteca Nacional (1885-1929). Desfilan sus amistades (Santiago de Estrada, Carlos Pellegrini y Alphonse Daudet) y se menciona su obra como traductor.

Borges evoca luego su carrera literaria: “En su carrera abunda la polémica, género literario que ejerció con la requerida acritud”. Con gran precisión, Borges ya no “copia” sino que “transcrib[e] el párrafo inicial de un artículo suyo” (la otrora “celebrada severidad” ya citada en el “Arte de injuriar”), pero reduciéndolo a la primera frase. Borges subraya a continuación otra paradoja (lingüística) que ya venía sutilmente anunciada por la frase liminar: “El destino personal de Groussac fue, como el de todos los hombres, asaz extraño. Hubiera querido ser famoso en su patria y en su idioma natal; lo fue en una lengua que dominaba, pero que nunca lo sa-

tisfizo del todo y en regiones lejanas que siempre fueron para él un destierro”. Borges parece identificar su arte con una verdadera misión civilizadora: “Su verdadera tarea fue la enseñanza del rigor y de la ironía francesa a un continente en cierne” (en 1929, ya lo definía como un “mero viajante de la discreción de París, un misionero de Voltaire entre el mulataje”). Para ilustrarlo, incluye la cita “*Ser famoso en América del Sur no es dejar de ser un desconocido, escribió no sin amargura*”, quitándole la noción de desdén y añadiéndole cierta melancolía.

El “docto escritor” vuelve a aparecer en la frase siguiente: “Profesó el culto de Hugo y de Shakespeare, de Flaubert y de los latinos. Nunca le agradó Rabelais” (en otros tiempos, Borges hubiera empleado un término menos diplomático). En la oración siguiente, Borges vuelve a insistir en una reflexión de Groussac ya citada en *Siete noches*: “en un artículo del ‘Viaje intelectual’ observa que es extraño que nuestra mente emerja cada día del insensato mundo de los sueños y recobre una relativa cordura”. La penúltima frase cierra el ciclo de las notas biobibliográficas, de las biografías, y por supuesto de las necrologías, con un evidente efecto circular y metatextual: “Quizá la más conmovedora de sus biografías sea la de Liniers, que data de 1907”. La última frase cae como un veredicto para la posteridad: “Fue un crítico, un historiador y, sobre todas las cosas, un estilista”. Nadie puede dudar de que este dictamen no le desagradaría al propio Jorge Luis Borges.

BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, Jorge Luis, 1975, *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Madrid, Alianza.
- , 1993, *Obras completas (OC I a IV)*, Buenos Aires, Emecé.
- , 1993, *Œuvres Complètes I*, París, Gallimard, Col. Bibliothèque de la Pléiade.
- , 1999, *Œuvres Complètes II*, París, Gallimard, Col. Bibliothèque de la Pléiade.
- BRUNO, Paula, 2005a, *Paul Groussac. Un estratega intelectual*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- , 2005b, *Travesías intelectuales de Paul Groussac* (estudio preliminar y selección de textos de Paula Bruno), Buenos Aires, Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes.
- DOLL, Ramón, 1933, *Política intelectual*, Buenos Aires, Tor.
- FERRARI, Osvaldo, 1984, *Diálogos con Borges*, Buenos Aires, Tiempo Argentino.
- GROSSAC, Paul, 1986, *Crítica literaria*, Buenos Aires, Hyspamérica, Col. Biblioteca personal n° 59.
- PAULS, Alan, 2000, *El factor Borges*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, 1993, *Borges, una biografía literaria* [1978], México, Fondo de Cultura Económica.
- RONZE, Raymond, 1930, “Paul Groussac”, *Journal de la Société des Américanistes*, 22, 2, pp. 378-381.

*Pierre Menard, traductor de Valéry:
entre muertes del autor*

JULIO PRIETO
Universität Postdam

En su *Ensayo autobiográfico* Borges refiere que “cuando [a Macedonio] le decían que [además de a Mark Twain] también se parecía a Paul Valéry, se enfadaba, pues sentía poca simpatía por los franceses” (1999: 58). Como en otras ocasiones, cuando Borges habla de Macedonio sobre todo habla de sí mismo: en esa falta de “simpatía por los franceses” y en la preferencia de un parecido a Mark Twain a un parecido a Valéry, aunque en principio no se trate aquí más que del aspecto físico, en cierto modo se trasluce la predilección de Borges por la literatura inglesa en detrimento de la francesa. Bien es cierto que en este caso el “enfado” provocado por el parecido, más que a una falta de simpatía, podría atribuirse a lo contrario: a la intimidad con un autor tan frecuentado y asimilado en la propia obra que despierta el incómodo sentimiento de lo *demasiado* parecido –lo que en el caso de Borges podría explorarse tanto en relación a Macedonio como a Valéry.

En “Pierre Menard, autor del *Quijote*” abundan las referencias explícitas a Valéry, e incluso al personaje inventado por este que ostenta un parecido más notorio con Pierre Menard: Edmond Teste. Enseguida me detendré en esas referencias explícitas, pero antes quisiera comentar algunas coincidencias implícitas. Un primer aspecto no inmediatamente visible del parecido entre Borges y Valéry, o entre Pierre Menard y Edmond Teste (figuras autoriales que en gran medida replican las de sus respectivos creadores), concierne al paratexto de esas figuras y de las narraciones que protagonizan. “Pierre Menard, autor del *Quijote*” conlleva un relato de escritura, reiterado por Borges en su *Ensayo autobiográfico* y en otros lugares, según el cual su primer texto de ficción sería el resultado de una crisis –un accidente que le puso al borde de la muerte. Considerar “Pierre Menard” como primera narración de Borges es desde luego bastante cuestionable, teniendo en cuenta ejercicios previos como *Historia universal de la infamia*, “Hombre de la esquina rosada” o “El acercamiento a

Almotásim”, pero de ese relato de escritura importa menos su exactitud que su consecuencia más inmediata: la decisión de ensayar un género nuevo. La novedad de “Pierre Menard” en cuanto a los textos citados (novedad relativa en cuanto a “El acercamiento a Almotásim”) radicaría no tanto en su condición de narración cuanto en proponer una peculiar forma de la misma: una narración sin argumento, un híbrido genérico donde el relato se confunde con la reseña o el comentario crítico y donde la anécdota, reducida a un mínimo, es más teórica que narrativa. Ahora bien, la relativa novedad de “Pierre Menard” en cuanto a la obra previa de Borges se torna mucho más relativa cuando se la considera al lado de la citada obra de Valéry. *La soirée avec M. Teste*, como “Pierre Menard”, es una suerte de ficción anti-narrativa –“género novela (sin intriga)” (1999: 88), la llama Valéry en una carta de 1896. La ficción se construye con un mínimo de fabulación a partir del testimonio que un narrador anónimo ofrece acerca de un elusivo autor consagrado a una obra misteriosa –el texto de Valéry llama a esa obra “interior”; Borges optará por el epíteto “invisible”. En ambos casos una obra imposible perdura en un estado puramente mental, al borrar sus autores todo rastro material de su composición. La evocadora escena que cierra el relato de Borges –“En los atardeceres le gustaba salir a caminar por los arrabales de Nîmes; solía llevar consigo un cuaderno y hacer una alegre fogata” (OC I: 450)– recuerda las palabras de Edmond Teste acerca de su ascética empresa: “Hace veinte años que ya no tengo libros. También he quemado mis papeles. Tacho en vivo... [...] He intentado una criba maquina” (1999: 19). El relato de Valéry es precedido por un prefacio que presenta la figura de Edmond Teste como resultado de una crisis existencial: un estado enfermizo que le provoca una desconfianza y una voluntad de distanciamiento de la literatura tal y como fuera practicada hasta entonces: “Recelaba de la literatura y aun de los trabajos bastantes precisos de la poesía” (1999: 13), declara. En el caso de Valéry esa crisis podría considerarse más profunda, al menos si la juzgamos por su duración: tras la publicación de *La soirée avec M. Teste* en 1896, Valéry cae en un largo silencio de veinte años, interrumpido en 1917 con la publicación del poema *La Jeune Parque*. Juzgada a partir de sus contenidos –a partir de lo que podríamos llamar “crisis de la narración” y de un cierto desdén por la literatura– el parecido vuelve a ser notorio: como Valéry, Borges es consistente en el escepticismo de sus pronunciamientos críticos sobre el género novela, que nunca practicó, y en un recelo hacia la literatura que es el punto de partida de su paradójico enriquecimiento con inquietudes traídas de otros campos como la especulación filosófica o la teoría científica. En contraste con Valéry, cuyas incursiones narrativas posteriores a *Monsieur Teste* son más bien fragmentarias –la más notable, aparecida póstumamente en 1950, lleva el significativo título de *Histoires brisées*–, a partir de “Pierre Menard” Borges ciertamente cultivará la narración y abogará por las virtudes “clásicas” del argumento y la anécdota bien construida, pero en su predilección por formas breves, irónicas o hipotéticas

se diría que queda un eco de aquella crisis de narratividad y en general de una estética moderna que, aun superada y a menudo vilipendiada, no deja de retornar espectralmente en su escritura. Por lo demás, la ambigüedad en cuanto a una estética moderna que a la vez se critica en sus presupuestos básicos –la búsqueda de lo nuevo como principio de valor estético– y se plasma en la innegable originalidad del texto que propone esa crítica, tal vez sea la mayor coincidencia no explícita entre “Pierre Menard” y *Monsieur Teste*, más allá de la condición de estos textos de parteaguas (reales o pretendidos) en la obra de sus respectivos autores.

Las figuras de Pierre Menard y Edmond Teste pueden verse en parte como trasuntos de sus respectivos creadores, pero ese paralelismo es desequilibrado desde el momento en que el parecido entre Valéry y Borges, que tendría un efecto productivo en la escritura de este (pero no a la inversa), determina que la figura de Pierre Menard no sólo tenga mucho de Borges sino también de Valéry. En cierto modo la invención de Borges es más compleja y “original” que el modelo que replica, precisamente por el suplemento que, en buena lógica menardiana, implica toda réplica. Pierre Menard comparte con el autor francés una serie de circunstancias afines. Su condición de poeta simbolista es la más inmediata; menos evidente es su condición de poeta poco prolífico. Si Pierre Menard es un poeta irrisoriamente estéril cuya obra se limita a un soneto simbolista aparecido dos veces (con variaciones) y a un ciclo de sonetos de circunstancias, la obra poética de Valéry, repartida en tres delgados volúmenes que apenas comprenden cien composiciones, no se distingue por su abundancia. Que Pierre Menard sea tildado de “novelista” por el narrador del relato (lo que su obra visible justifica tan poco como su obra invisible) corresponde aproximadamente al hecho de que Valéry iniciara su carrera como una suerte de “novelista” *sui generis*, con dos obras en prosa –un ensayo sobre Leonardo da Vinci y una narración tan poco novelesca como *Monsieur Teste*– seguidas de veinte años de silencio antes de dar a la imprenta su primer volumen de poesía. De hecho parece que Borges apreció a Valéry más como prosista que como poeta: en una de las reseñas que publicó en la revista *El Hogar* se refiere al autor francés como “insigne poeta y mejor prosista” (1989b: 241) y en otra afirma que “su poesía –tal vez– está menos organizada para la inmortalidad que su prosa” (1989b: 76). Sin duda es la prosa de Valéry, no su poesía, la que deja una huella constatable en la obra de Borges y en particular en la gestación de “Pierre Menard”. En la primera de las reseñas citadas, fechada en 1937, Borges juzga a *Monsieur Teste* “la invención más extraordinaria de las letras actuales” (1989b: 76) y la otra, un año posterior, es decir, justamente de la época en que escribe “Pierre Menard”, contiene *in nuce* ese relato, o al menos las dos ideas centrales que pone en juego. Esas dos ideas, surgidas de la lectura de Valéry, están lógicamente concatenadas: la primera sugiere la “muerte del autor” como corolario de una estética “clásica”. Cito de la reseña de Borges, quien a su vez cita y traduce a Valéry: “La Historia de la Literatura no de-

bería ser la historia de los autores [...] sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor” (1989b: 241). Tras calificar esta proposición como “esencialmente clásica”, Borges comenta una segunda idea, derivada o complementaria de esta, que atribuye al lector el rol de auténtico protagonista de la historia literaria. En el comentario de Borges, el lector viene a ser una suerte de traductor intra-lingüístico, la instancia que actualiza el sentido a través de las modificaciones de la Historia. La lectura como “traducción” trans-histórica que pone en juego una dialéctica de repetición y diferencia se ilustra precisamente con un pasaje de Cervantes, a quien su condición de autor clásico no le evita la humillación de ser “mejorado” por la modesta instancia de la lectura y aun por sus impersonales o inconscientes vicisitudes históricas. Así, según Borges, el “erguido verso de Cervantes”: “¡Vive Dios, que me espanta esta grandeza!” habría tenido un sentido más deslucido o rudimentario para el lector del siglo XVII, algo así como: “¡Vieran lo que me asombra este aparato!”. Tras ofrecer esta traducción intra-lingüística, Borges comenta: “El tiempo –amigo de Cervantes– ha sabido corregirle las pruebas” (1989b: 242). El pasaje, como se ve, es una especie de borrador de la famosa *boutade* de “Pierre Menard” donde un mismo pasaje del *Quijote* significa cosas radicalmente distintas para un lector del siglo XVII y otro del siglo XX. En la reseña de Valéry, la idea de la lectura como instancia creadora de sentido se vincula de forma explícita a un acto de traducción. Este aspecto se expresa de forma más sutil (o si se quiere más artística) en “Pierre Menard”: al fin, ¿qué sugiere esta figura sino el heroísmo imposible de la traducción como drama “autorial”? La repetición de lo mismo en otra lengua estaría abocada, en la irónica fábula de Borges, a la inscripción de una diferencia “creativa”, de una otredad compuesta de alteridad lingüística y diferimiento temporal. Menard es una especie de versión tragicómica o pesadillesca del traductor, cuya “original” aspiración (no menos patética por ser literalmente inesquivable y, así, ordinariamente asequible) es decir lo otro de lo mismo –decir lo otro en la misma lengua.

De hecho, en términos de teoría de la traducción, la figura de Pierre Menard como traductor visionario o autorial sugiere el modelo de la traducción interlineal de Walter Benjamin, a quien podemos considerar heredero de las teorías románticas de la traducción. No en vano la obra invisible de Menard se dice inspirada por un fragmento de Novalis, quien en una carta de 1797 afirma a propósito de la traducción al alemán de las obras de Shakespeare: “traducir es hacer poesía a la vez que producir obras propias –y más difícil, más raro” (1980: 632). La observación de Novalis en esa misma carta de que “el Shakespeare alemán es ahora mejor que el inglés” (1980: 632) recuerda la predilección de Borges por el *Quijote* en inglés, lengua en que según una famosa anécdota lo habría leído primero, de modo que cuando leyó la inmortal obra de Cervantes, esta le pareció una “mala traducción”. Si se

parte del texto original de Cervantes como “mala traducción” poco tiene de extraño la intención de mejorarlo por medio de otra traducción –de una *buena* traducción: la de Pierre Menard, por ejemplo, una traducción tan buena que ni siquiera necesitaría cambiar de idioma. En su ensayo “La tarea del traductor” (1921) Benjamin retoma las teorías románticas sobre la originalidad de la traducción y expone la idea de que la traducción remite a un texto ideal del que el texto “original” sería una versión imperfecta: cada traducción implicaría una progresión histórica que acercaría el original a la perfección de un lenguaje universal, utópico, sólo entrevisto “entre líneas” (2007: 123), en el intervalo entre lenguas que abre la traducción. Pierre Menard en cierto modo aspira a traducir el *Quijote* a ese lenguaje universal –un lenguaje que no es ni francés, ni español del siglo XVII o del siglo XX (o bien es todos ellos a la vez). Sin conocer (al menos que sepamos) el texto de Benjamin, Borges tiene una intuición análogamente lúcida: sugerir una lectura del *Quijote* como palimpsesto en que se solaparían sus distintas versiones o traducciones históricas –una de las cuales, sin precedencia sobre las demás, sería el original, que bien podríamos llamar (haciéndole justicia a un texto en que, como se recordará, Cervantes no se presenta a sí mismo como autor sino como transcriptor de la traducción de un texto árabe) la “traducción original”:

He reflexionado que es lícito ver en el *Quijote* “final” una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros –tenués pero no indescifrables– de la “previa” escritura de nuestro amigo. Desgraciadamente, sólo un segundo Pierre Menard, invirtiendo el trabajo del anterior, podría exhumar y resucitar esas Troyas... (OC I: 450).

En efecto, en el capítulo 9 de la primera parte el autor-narrador Cervantes aclara la enigmática afirmación del prólogo –“Pero yo, que aunque parezco padre, soy padrastro de *Don Quijote*...” (2004: 10)– con la revelación de que la historia que narra en realidad es la transcripción de un texto árabe encontrado en Alcaná de Toledo, *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo*, cuya traducción le encarga a un “morisco aljamiado” (2004: 118). ¿Es casual que el primero de los tres capítulos del *Quijote* en que se concentra la original “transcripción” de Menard sea el mismo en que Cervantes revela su condición de texto *traducido*? Menard sería un mero copista del copista Cervantes... El juego espejeante de esa secuencia de reescrituras cobra una proyección vertiginosa en el célebre pasaje del capítulo 9 en cuyo comentario –en cuya diversa repetición– se detiene el narrador del relato de Borges: “La verdad, cuya madre es la historia [...]” Pasaje que no en vano procede del mismo capítulo en que Cervantes apela a la “verdad” histórica de su narración, al remitirla a la autoridad de un “historiador”, para de inmediato desmentirla con la atribución de una nacionalidad y una lengua que, ligados

al prejuicio étnico o xenófobo –Cervantes atribuye a los árabes fama de “mentirosos”–, le permite curarse en salud en cuanto a las posibles exageraciones o inverosimilitudes de su relato. Es decir, el *Quijote* como traducción de un “historiador árabe” es un texto a la vez verdadero y mentiroso: en ese bucle irónico la única “verdad” que se afirma (y en esto Borges es fiel transcriptor de Cervantes) sería la verdad de la copia y la traducción –la verdad de la ficción, la verdad de la escritura.

A los vínculos implícitos entre “Pierre Menard” y la figura y la obra de Paul Valéry habría que agregar algunas, y muy notables, coincidencias explícitas. La lista de obras “visibles” de Pierre Menard contiene dos referencias directas a Valéry. Se trata de las obras signadas con las letras o): una “transposición en alejandrinos” del *Cementerio marino* de Valéry, y p): “una invectiva contra Paul Valéry”, de la que se aclara en paréntesis: “Esa invectiva [...] es el reverso exacto de su verdadera opinión sobre Valéry. Este así lo entendió y la amistad antigua de los dos no corrió peligro” (OC I: 445). En la secuencia de estas dos obras lo que ante todo deviene visible es una versión irónica y miniaturizada de su obra invisible: los dos temas que esta plantea –la “muerte del autor” y la idea de la lectura como traducción creativa– aparecen aquí hilvanados en torno al motivo de “repetición y diferencia” que recorre todo el texto. Como su virtual reescritura del *Quijote*, la “transposición” del *Cementerio marino* llevada a cabo por Menard es una traducción intra-lingüística que repite lo mismo para producir un sentido diferente. Una variante de la misma idea sería la obra excluida de la lista por el narrador como apócrifa (o como “broma mal escuchada”): la “versión literal de la versión literal que hizo Quevedo de la *Introducción a la vida devota* de San Francisco de Sales” (OC I: 446). Es decir, una re-traducción al francés de la traducción al español de un texto originalmente escrito en francés, lo que propone una suerte de cómico retorno de lo mismo a través de la diferencia. La traducción del célebre poema de Valéry no a otra lengua, sino a otra pauta métrica dentro de la misma lengua, es una empresa en principio no menos absurda, si bien quizá no tan quimérica como la de trasladar literalmente, de memoria y en una lengua extranjera, el *Quijote* del siglo XVII a un idéntico pero radicalmente distinto *Quijote* del siglo XX. En ambas obras es evidente el desacato a la figura del autor. La libertad creativa del lector, ya sea como crítico, glosador o traductor (avatares en que abunda la obra visible de Pierre Menard, mucho más pobre en su calidad de “poeta” o “novelista”) es la contracara de la “muerte del autor”: la pérdida de autoridad de este permite a aquel tomarse libertades como reescribir una obra maestra en su mismo idioma y, en buena lógica, componer una invectiva *contra* ese mismo autor, lo que sin embargo no implicaría expresar su verdadera opinión sobre él. En otras palabras, el ejercicio de la lectura sería tan arbitrario, tan libre, tan capaz de artificio, ficción o ironía como la labor del autor. En esto Borges no hace sino aplicar el lema de Valéry: “El lector activo hace experiencias con los libros –ensaya transposiciones” (1933: 35). No obstante, es de suponer

que a Valéry (que aún vivía en la época en que Borges escribe su relato) le agradara tan poco la idea de una “traducción al francés” de su inmortal poema como a un resurrecto Cervantes la aparición en el siglo XX de un nuevo y afrancesado Avellaneda. Y ello a pesar de que la idea de la traducción al francés de un autor francés ya está en Valéry. En uno de los textos del ciclo de *Monsieur Teste*, republicado con varios capítulos adicionales en 1926, Valéry, tal vez pensando en su maestro Mallarmé, le hace decir a un anónimo autor francés, amigo de Edmond Teste: “No faltan personas doctas, benignas y bien dispuestas que esperan para leerme a que se me haya traducido al francés” (1999: 53). Es decir, en “Pierre Menard” Borges continuamente traduce a Valéry, y en esa traducción podemos apreciar la misma dialéctica de repetición y diferencia que determina la peculiar traducción del *Quijote* que emprende su personaje (o bien, la no menos singular traducción, del español al español, que Borges hace de Cervantes en este y otros textos). Emir Rodríguez Monegal postuló que en la obra de Borges hay un “*Quijote* sumergido” (1980: 27) —una obra invisible para cuya exhumación “Pierre Menard” sería la pieza clave. De hecho “Pierre Menard” y en general la obra de Borges es contemporánea del otro gran proyecto de reescritura del *Quijote* ensayado por un escritor argentino: el *Museo de la Novela* de Macedonio Fernández. Este proyecto, brillantemente explorado en un reciente ensayo de Daniel Attala, está en polémico diálogo con el proyecto de Borges y de hecho la figura de Pierre Menard lo alude oblicuamente. Menard remite al ascetismo autorial de Macedonio, consagrado a una obra imposible e invisible: en él puede leerse una suerte de “réplica” ambivalente —tanto un trasunto de la figura autorial de Macedonio como (lo que acaso sea más interesante) una “respuesta” a la versión macedoniana del *Quijote*. Esto es otra forma de decir que Pierre Menard funciona como una especie de conglomerado autorial irónico en que coexisten el homenaje y la parodia de una serie de autores con los que Borges está íntimamente involucrado: notoriamente, Valéry, Macedonio y el propio Borges. (Del mismo modo, en la figura de Edmond Teste podría estudiarse cómo se superponen varios autores: Mallarmé, Degas y el propio Valéry). En este circuito de parecidos y transposiciones autoriales, traducir viene a equivaler a desfigurar al autor del texto original —toda vez que preservar el texto requiere la muerte del autor, como sostiene Valéry en uno de sus aforismos literarios: “*La obra dura en tanto es capaz de parecer totalmente otra de la que su autor había hecho*. Dura a condición de ser transformada y capaz de mil transformaciones e interpretaciones” (1933: 40; énfasis del autor). Así, Pierre Menard (o Borges) escribe o lee —traduce— entre muertes del autor. Como Edmond Teste (o como Valéry), sabe que para lograr una obra perfecta debe obliterar el yo, aspirar a un desvanecimiento de toda figura o inscripción autorial. Recordemos las palabras de Valéry: “Pero ¿no va en esa dirección la búsqueda de M. Teste: retirarse del yo [...] [...] Una de las manías de Teste, y no la menos quimérica, fue querer conservar el arte al tiempo que exterminaba las ilusiones de artista

y de autor” (1999: 67). Recordemos, también, que esa empresa de pensamiento radical implica una doble faz de destrucción y creación asociada a la traducción: “Hay doscientas palabras que es preciso olvidar, y cuando se oyen, traducir” (1999: 62), declara en otro momento. Por otro lado, en su original “traducción” de Cervantes (y lo mismo cabría decir de las creativas “traducciones” que Borges hace de parientes textuales más cercanos, como Macedonio o Valéry), Menard propone una operación inversa: matar al autor y trasladar su aura a la “invisible” instancia de la lectura en cuanto traducción creadora. La autoría quedaría así desvanecida en el intervalo entre el texto original y su actualización histórica, en vuelo entre dos muertes —la muerte del autor y el auto-desvanecimiento del lector-(re)creador. Bien es cierto que Pierre Menard cumple una estancia entre muertes que no corresponde del todo a la situación de su creador: en cuanto escritor que, a diferencia de Menard o de Teste, deja una obra visible, es decir, en la medida en que Borges *escribe* su lectura autorial, sus “traducciones” son más y menos mortales: quitan vida a los autores que traslada o replica a la vez que revivifican su propia figura de autor. “Traducir” a Cervantes, a Valéry, a Macedonio es andar entre muertos, y de ese bregar entre íntimas cenizas tiende a emerger un fénix, un monstruo ceniciento y luminoso: una criatura de larga sombra y ser tan efímero como cualquier invención humana —un autor. Como diría W. H. Auden —como dice en su elegía a W. B. Yeats, “muerto en 1939”, el mismo año en que Borges dio a luz a Menard: “the words of a dead man / are modified in the guts of the living” (2006: 161). La tarea del traductor, hacer hablar a un muerto en otra lengua y en otra época, es un extraño ventrilocuismo, un juego de marionetas no muy distinto de la sinrazón de intentar hacer hablar a un muerto llamado Cervantes en la otredad de su propia lengua en otra época. En ambos casos la traducción propone una metáfora implícita de la lectura, que siempre es traducción de lo escrito en una lengua a “otra” lengua que sería ella misma en otro tiempo. En definitiva, Borges está describiendo un ejercicio tan paradójico o absurdo —y tan necesario, tal vez— como aquel al que se refirió Quevedo (1999: 253), ese otro autor tan “traducido” por Borges y por Menard: “Retirado en la paz de estos desiertos / con pocos, pero doctos libros juntos / vivo con el comercio de difuntos / y con mis ojos oigo hablar los muertos”.

BIBLIOGRAFÍA

- ATTALA, Daniel, 2009, *Macedonio, lector del Quijote*, Buenos Aires, Paradiso.
- AUDEN, W. H., 2006, *Canción de cuna y otros poemas*, Trad. Eduardo Iriarte, Barcelona, Lumen.
- BENJAMIN, Walter, 2007, “Die Aufgabe des Übersetzers”, en *Aura und Reflexion. Schriften zur Kunsttheorie und Ästhetik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, pp. 111-23.
- BORGES, Jorge Luis, 1975, *Prólogos, con un prólogo de prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero.
- , 1989a, *Obras completas I (1923-1949)*, Buenos Aires, Emecé.
- , 1989b, *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en El Hogar (1936-1939)*, Barcelona, Tusquets.
- , 1999, *Un ensayo autobiográfico*, Trad. Aníbal González, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- CERVANTES, Miguel de, 2004, *Don Quijote de la Mancha*, Ed. Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- NOVALIS, 1980, *Werke und Briefe*, Ed. Alfred Kellert, Gütersloh, Bertelsmann.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, 1980, *Borges por él mismo*, Caracas, Monte Ávila.
- QUEVEDO, Francisco de, 1999, *Obra poética*, vol. I, José Manuel Blecua (ed.), Madrid, Castalia.
- VALÉRY, Paul, 1933, *Literatura*, Trad. Ricardo Alcázar, México, Ed. Íntima.
- , 1999, *Monsieur Teste*, Trad. José Luis Arántegui, Madrid, Visor.

