



**Pierre Menard y el personaje en las biografías
imaginarias**

(Lafon, Wilcock, Borges y Schwob)

Tesis doctoral presentada por

Manuel Pérez Pérez

Directores: **Dr. Miguel Ángel Cuevas Gómez**
Dra. Gema Areta Marigó

Tutor: **Dr. Miguel Ángel Cuevas Gómez**

Universidad de Sevilla
Facultad de Filología
Programa de Estudios Filológicos

Sevilla, 2017

ÍNDICE

Introducción. Objetivos, metodología y estado de la cuestión	1
---	----------

PARTE I

El personaje en las biografías imaginarias. Wilcock, Borges y Schwob

1. Iconoclastas, infames, imaginarios	9
1.1 Hacia un intento de delimitación de las biografías imaginarias	9
1.2 Borges y Schwob, una relación clandestina	28
1.3 Algunos precursores de los iconoclastas wilcockianos	37
2. El “detalle circunstancial” y la irrupción de la magia en la construcción del personaje	55
2.1 “Le capitain Kid, Pirate”	56
2.2 “La viuda Ching, pirata”	62
2.3 “Klaus Nachtkecht”: El absurdo y la crítica del progreso	66
2.4 “El proveedor de iniquidades Monk Eastman”	71
3. El tema del doble	78
3.1 “El impostor inverosímil Tom Castro”	81
3.2 “MM. Burke et Hare, Assassins”	87
3.3 “Aram Kugiungian”	92
4. La dislocación espacio-temporal	97
4.1 “Félicien Raegge”	97
4.2 “Paolo Uccello, Peintre”	103
5. El absurdo y la intromisión de lo fantástico en “José Valdés y Prom”	108
6. Intertextualidad: tergiversación y recreación del personaje	115
6.1 “Cratès, Cynique”	118
6.2 El tintorero enmascarado Hákim de Merv”	122
7. La fascinación de lo abominable	131
7.1 “Cyril Tourner, Poète tragique”	133
7.2 “El atroz redentor Lazarus Morell”	143
7.3 “Alfred Attendu”	155

PARTE II

Une vie de Pierre Ménard. Hacia la disolución del personaje

8. Un acercamiento a Pierre Menard. Identidad, falsificación y parodia	165
9. Cuando Pierre Menard inventó a Borges	183
10. Maurice Legrand. La literatura como mistificación	201
10.1 El narrador indigno de confianza. Algunos precursores de Legrand	201
10.2 La ficción invadiendo lo real	206
10.3 Memoria y lenguaje	215
10.4 Traducción y lectura	225
10.5 La literatura como mistificación	232
10.6 Post-scriptum	240

11. Pierre Menard o la desaparición	243
11.1 De la errancia a la anacoresis	243
11.2 Menard, Teste y Mallarmé	258
11.3 Menard y las <i>vidas</i> de los autores latinos	263
11.4 Entre el Jardín y la Blioteca. Los laberintos de Tlön	273
11.5 Menard y Vernier. El autor oculto en el palimpsesto	281
11.6 Menard o la desaparición. La invasión del simulacro	293
Conclusiones	296
Apéndice.....	309
Bibliografía.....	311

Quiero expresar mi agradecimiento a los profesores
Gema Areta Marigó y Miguel Ángel Cuevas
Gómez por su apoyo y colaboración

PARTE I

**EL PERSONAJE EN LAS BIOGRAFÍAS IMAGINARIAS
WILCOCK, BORGES Y SCHWOB**

Introducción

“Toda obra es un viaje, un trayecto, pero que sólo recorre tal o cual camino exterior en virtud de los caminos y de las trayectorias interiores que la componen, que constituyen su paisaje o su concierto” (Deleuze 1997: 10).

Presupuestos para una investigación. Objetivos

Esta tesis surgió de un trabajo anterior titulado “Biografías imaginarias (Wilcock, Borges y Schwob)”, en el que la figura de Pierre Menard no constituía más que un pequeño apéndice. Su posterior relevancia se fue gestando progresivamente hasta adquirir el papel protagonista, desplazándose el tema de la investigación hacia las conexiones entre las biografías imaginarias y dicho personaje, analizado bajo la perspectiva de artificio textual y polisémico, teniendo en cuenta además las variaciones posteriores de este y atendiendo especialmente a su reformulación en la novela de Michel Lafon, *Une vie de Pierre Ménard* (2008). La investigación previa fue desviando sus propósitos hasta convertir ese trabajo inicial en una primera parte que justificara y dialogara con el motivo que luego constituiría el meollo del asunto, la figura de Pierre Menard. Dicha investigación inicial se fundamentaba en el análisis de tres obras, una de cada autor, que definieran y sentaran las bases conceptuales y estilísticas del subgénero de la biografía imaginaria, ficción biográfica o biografía sintética, como le gustaba decir a Borges¹. En orden cronológico decreciente estas son: *La sinagoga degli iconoclasti* (1972), *Historia universal de la infamia* (1936) y *Vies imaginaires* (1896). Como se puede apreciar, hemos invertido a propósito la flecha del tiempo desde la más moderna hasta la precursora, proponiendo un estudio de las relaciones entre ellas, tanto de las confluencias como de las divergencias, que rechace una lectura lineal del proceso y que atienda a la disposición sincrónica de los motivos, temas y estructuras formales basada en el diálogo continuo y enriquecedor entre ellas y cimentado en la actividad revitalizadora y creativa de la lectura, y que sugiera asimismo la posibilidad de que la obra posterior altere la recepción de la anterior. Hemos querido destacar la sinergia que conforman las dos actividades inseparables en el proceso de constitución de la obra, escritura y lectura, haciendo hincapié en la función autorreferencial de los textos. Los personajes imaginarios se caracterizan porque son personajes provenientes de la

¹ Como podemos apreciar en la serie “Biografías sintéticas”, aparecidas entre 1936-1939 en la revista *El hogar*.

biblioteca, al tiempo que son individuos que leen. Incluso los rudos infames borgeanos aparecen en no pocas ocasiones con un libro, si no físicamente, sí implícito en la trama y con un papel destacado en el desarrollo de la acción. Es Borges quien confiere esa importancia decisiva a la biblioteca, tan presente en su concepción de la literatura. Para él, la biblioteca contiene el universo.

El diálogo entre las obras que constituyen el objeto de estudio de esta investigación no se limita a un ámbito cerrado y excluyente, sino que se basa en la expansión del mismo y en la reciprocidad que estas mantienen no solo entre sí sino con otras obras. Se establece de este modo una amplia red de conexiones que hemos acotado para focalizar con la mayor precisión posible el motivo de la investigación, cuya tendencia natural, por otro lado, es hacia la dispersión y la indeterminación, siempre latente y abierto a reformulaciones y enfoques diversos.

Poco a poco fue aflorando la posibilidad de desmarcarse de la propuesta inicial y desviar la clave de la investigación hacia el cuento de Borges, “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, por un lado, y de ahí a una de sus derivaciones o desdoblamientos, la vuelta de tuerca constituida por la novela de Michel Lafon, *Une vie de Pierre Ménard*. Se inició así un discurrir que partiendo de la errancia característica de los relatos que constituyen el *corpus* del subgénero aquí tratado desembocó, después de múltiples giros y atajos en principio imprevistos, en la errancia primero textual y luego vital de Pierre Menard, estado previo a la disolución definitiva del personaje, símbolo de la escritura y la lectura al mismo tiempo que burla implícita de la gravedad y afectación de la crítica. De la errancia schwobiana que presidía la investigación inicial, el peso fundamental de la investigación ha ido recayendo paulatinamente en la evanescente figura de ese personaje *descarado* llamado Pierre Menard. Posteriormente la farsa inicial y el motivo autorreferencial y metaliterario del cuento de Borges ha basculado hacia el homenaje paródico de la novela de Lafon. Concebido como un personaje recurrentemente desdoblado, deviniendo siempre otro, por tanto imposible de fijar, ha ido adquiriendo notoriedad la idea de Menard como desplazamiento metonímico tanto del autor como del lector. Finalmente veremos cómo paulatinamente Menard asume la renuncia a escribir y el apartamiento del mundo como condición ontológica. Imaginar, encarar y renunciar son las premisas que definen al personaje-escritor al tiempo que adelantan una desviación en la concepción del hecho de escribir.

Cada una de las tres obras que integran el estudio comparativo de las biografías imaginarias y que anticipan la gestación de Pierre Menard pertenece a una tradición lingüística propia, aunque mantienen estrechos vínculos entre sí. Aquí es necesario resaltar la importancia de los textos ensayísticos subyacentes a tales obras que funcionan como respaldo teórico y delimitan el marco conceptual en el que se circunscriben. La obra de Schwob es indispensable no solo por ser la pionera y la precursora en gran medida de *Historia universal de la infamia*, sino por delimitar las coordenadas estéticas y conceptuales que delimitarán las bases del paradigma biográfico imaginario. Su ensayo “La différence et la ressemblance” y el prefacio a las *Vies* suponen la primera fijación teórica del asunto. Por su parte Borges constituye el epicentro no solo del subgénero sino de gran parte del desarrollo de la literatura contemporánea. Es el primero en reseñar la importancia de Schwob y su *secreta* influencia en autores posteriores, el primero en reivindicar la relevancia *clandestina* de su poética y de su estilo. La importancia que Borges concede a la lectura, el concepto de intertextualidad, la decisiva aportación basada en la idea de la creación de los propios precursores –todo ello anticipo de teorías y escuelas posteriores con un peso considerable en el desarrollo conceptual de la literatura en el siglo XX como la estética de la recepción, la filosofía de la deconstrucción o el concepto *oulipiano* del “plagio por anticipación”– se alzan como elementos decisivos para comprender los mecanismos que operan en el diálogo que mantienen estas obras dentro de un marco supranacional de la literatura, según la terminología de Claudio Guillén. A todo esto hay que sumar necesariamente el papel relevante de la ironía: no debemos ignorar que el cuento “Pierre Menard, autor del *Quijote*” es ante todo y en principio una farsa, una *bêtise*. Toda la plurisignificación y complejidad que destila el relato ha sido reclamada *a posteriori*. Ciertamente es que la multiplicidad de lecturas del texto borgeano sigue abierta a distintas y enriquecedoras interpretaciones. No pretendemos ignorar su importancia conceptual, pero sí reivindicar su condición de simulacro y de broma inicial que ha ido relegándose con el tiempo y a través de lecturas cada vez más complejas, y reivindicar el carácter lúdico del texto. Siguiendo el hilo de esta vertiente humorística, consideramos necesario incluir la desviación wilcockiana que supone *La sinagoga degli iconoclasti*, en muchos aspectos deudora de textos borgeanos como “El idioma analítico de John Wilkins” o “La máquina de pensar de Raimundo Lulio” y que aúna su cáustica comicidad con una concepción nihilista del ser humano y la imposibilidad comunicativa del lenguaje.

Así hemos sentado las bases del diálogo entre Pierre Menard, el personaje del cuento de Borges, y los personajes que integran el *corpus* ficcional de las biografías imaginarias. En un nivel posterior tenemos el desdoblamiento que acontece con el propio Menard, su devenir en el personaje de la novela de Lafon. Si el Menard de Borges era un personaje fantasmagórico e indeterminado, un símbolo o un concepto, un vehículo del que se sirve Borges para mostrar su visión sobre la literatura y sus entresijos, el Menard de Lafon adquiere la corporeidad que Borges le había negado. Lafon regala a Menard unos recuerdos, unos fracasos y unos anhelos, al tiempo que, mediante el juego especular que va desplegando un narrador en primera persona y de dudosa confianza, relega a Borges al rol de mero personaje ficcional, *irrealizándolo*. La fluctuación continua entre ficción y realidad y la condición mistificadora de la literatura constituyen uno de los fundamentos de esta tesis.

En el último capítulo asistimos a una de las reencarnaciones de Menard anterior a su desdoblamiento en el otro Menard, el de la novela de Lafon: Hugo Vernier, el personaje de *Le voyage d'hiver*, el relato *oulipiano* de Georges Perec, una vuelta de tuerca al cuento borgeano que anticipa asimismo la novela de Lafon y que deja abierta la posibilidad recursiva del personaje a posteriores reencarnaciones. A través de las múltiples encarnaciones de Menard y sobre todo con la inclusión del igualmente fantasmagórico Hugo Vernier, además de asistir a los recurrentes temas de alteridad e impostura, surge el concepto *oulipiano* del plagio por anticipación, idea que procede en buena medida de la poética borgeana. Con las técnicas restrictivas del *OuLiPo* concluimos el itinerario empezado con los imaginarios schwobianos, un camino plagado de ramificaciones en el que la figura de Pierre Menard juega un papel destacado como engarce textual y artificio ficcional.

Por otro lado queremos aclarar que nos hemos visto obligados a prescindir de otros textos por la vastedad del asunto. La lista de obras pertenecientes o emparentadas con el subgénero de la biografía imaginaria, sería, por supuesto, interminable. Citaremos algunas que, a pesar de su ostensible distanciamiento idiomático, comparten entre sí y con las obras que analizamos múltiples afinidades. Estableceremos el centro neurálgico de esta tradición en la poética de Borges, como ya hemos señalado, y, a través de él, en la de Schwob, en la revitalización de la obra de este a través de la lectura del argentino. Desde ese centro se tienden hilos en innumerables direcciones hasta llegar a la recreación de ese personaje evanescente que es el Pierre Menard de Lafon, pesando por

la desviación *ad absurdum* que constituyen los iconoclastas de Wilcock. Digamos entonces que Borges focaliza el comienzo de dicha tradición en las *Vies imaginaires* de Schwob y a partir de ahí sus lazos se proyectan en las más variadas direcciones. Algunas de estas obras son: *Retratos reales e imaginarios* (1920) de Alfonso Reyes; *Falsificaciones* (1966) de Marco Denevi; *Crónicas de Bustos Domecq* (1967) de Borges y Bioy Casares; *La literatura nazi en América* (1996) de Roberto Bolaño; *Fabulaciones* (1996) de Joan Perucho, pertenecientes todas ellas al ámbito hispánico; *Sogni di sogni* (*Sueños de sueños*) (1992) y *Donna de Porto Pim* (*Dama de Porto Pim*) (1983) de Antonio Tabucchi; *Narrate, uomini, la vostra storia* (*Contad, hombres, vuestra historia*) (1942) y *Maupassant e "l'altro"* (1944) de Alberto Savinio; *Vite congetturali* (*Vidas conjeturales*) (2009) de Fleur Jaeggy; *Vies minuscules* (*Vidas minúsculas*) (1984) de Pierre Michon; *The Twilight of the Gods and Other Tales* (*El crepúsculo de los dioses y otras fantasías históricas*) (1888) de Richard Garnett; *Portraits in Miniature* (*Retratos en miniatura*) (1931) de Lytton Strachey; *Knihapokryfů* (*Apócrifos*) (1945) de Karel Čapek; *Grobница za Borisa Davidoviča* (*Una tumba para Boris Davidovich*) (1976) de Danilo Kiš; *Kornel Esti* (1936) de Deszo Kosztolanyi; *Correspôndencia de Fadrique Mendes* (*Correspondencia de Fadrique Mendes*) (1900), de Eça de Queirós, y un largo e inabarcable etcétera. Obras que pertenecen, como puede observarse, a diversos ámbitos lingüísticos y que trascienden los límites genéricos al fluctuar entre el relato breve y la novela.

Estado de la cuestión

La pretensión principal de esta investigación es establecer una serie de correspondencias entre la figura que representa el personaje Pierre Menard en sus diferentes manifestaciones y la construcción de la biografía imaginaria, centrándonos principalmente en las obras antes reseñadas pero sin cerrar las puertas a otras posibles asociaciones. El principal problema al que nos enfrentamos es la ausencia de trabajos dedicados a esta cuestión. Si bien las biografías imaginarias, por un lado, y el relato "Pierre Menard, autor del *Quijote*", por otro, han sido estudiados con profusión por separado, no se ha ensayado un acercamiento bilateral que establezca los vínculos compositivos y parentales entre ambas partes. Muchos son los trabajos dedicados al subgénero de la biografía imaginaria en los últimos tiempos y más concretamente en lo que llevamos de siglo XXI. Escritos en español encontramos desde los artículos de Pilar

Hualde Pascual (2000) sobre las relaciones entre literatura griega clásica y literatura contemporánea –“Vidas imaginarias de autores griegos en la literatura moderna: tradición de un microgénero (Schwob, Borges y Tabucchi)”–o Víctor Zonana– “De viris pessimis: biografías imaginarias de Marcel Schwob, Jorge Luis Borges y Juan Rodolfo Wilcock”– a los libros de Hernández Guerrero (2002) o García Jurado (2008) centrados en la figura de Marcel Schwob. Todos estos trabajos han sido reseñados por la investigación más reciente y profunda hasta la fecha y centrada en la recepción y asimilación de las *Vies imaginaires* en la literatura hispanoamericana. Investigación que ha sentado las bases para el estudio del paradigma que supone la biografía imaginaria como una tradición conscientemente constituida y perfectamente definible en la literatura a lo largo del siglo XX –con la excepción del libro de Juan Rodolfo Wilcock, que si bien es argentino y escribió en español hasta la década de los cincuenta, compuso en italiano la obra que aquí nos interesa, *La sinagoga degli iconoclasti*. Nos referimos a la tesis de Cristian Crusat (2014) titulada *La construcción de la biografía imaginaria: Marcel Schwob y la tradición hispanoamericana*, reformulada luego en un extenso ensayo titulado *Vidas de vidas* (2015). En el exhaustivo trabajo de Crusat no se menciona en ningún momento el relato de Borges “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, centrándose su interés en la importancia precursora de la obra de Schwob y en su recepción en Hispanoamérica debida sobre todo a la intermediación de Borges. La obra de Crusat, fundamentada en una concepción supranacional y comparatista de la literatura donde está muy presente el equilibrio entre lo particular y lo general, entre lo uno y lo diverso, y basada en una consideración no académica de la literatura, según la terminología de García Jurado, rastrea la influyente y decisiva presencia de Schwob desde los *Retratos reales e imaginarios* de Alfonso Reyes (1920) hasta *La literatura nazi en América* de Roberto Bolaño (1996), pasando por *Historia universal de la infamia*, de Jorge Luis Borges (1935), *Crónicas de Bustos Domecq*, de Borges y Adolfo Bioy Casares y *La sinagoga de los iconoclastas*, de Juan Rodolfo Wilcock –abordada esta última en su traducción al español por Joaquín Jordá (1981). En lo que respecta a los estudios sobre la obra de Schwob en su país natal, muchas son las aproximaciones en los últimos tiempos, sobre todo desde 2005, año en que se cumplía un siglo de su muerte. A partir de entonces su figura ha ido cobrando la relevancia, hasta ese momento demasiado *secreta*, que tanto reclamara Borges. Cabe destacar los trabajos de Bruno Fabre (2010), Agnès Lhermitte (2002) y Sylvain Goudemare (2009). A esto hay que

añadir la labor divulgadora de varios especialistas (entre los que se encuentran Bruno Fabre, Christian Berg, Agnè Lhermitte o Alexander Geffen, entre otros) al frente de la “Société Marcel Schwob”, fundada en 2004, la cual publica desde 2008 la revista anual *Spicèlege, Cahiers Marcel Schwob*, centrada en la difusión y análisis de la obra del autor francés. El nº 2 de esta revista está dedicado en exclusiva al análisis de las *Vies imaginaires* y a su relación con otras obras.

En cuanto a la segunda parte de esta tesis, es imposible y vano tratar de enumerar los estudios sobre el cuento de Borges. Tan abarcadora ha sido su influencia desde su aparición hace ya casi ochenta años. En cuanto a su relación con la novela de Michel Lafon y debido a su todavía condición de novedad –apareció en Francia en 2008– pocos han sido aún los acercamientos a esta, más allá de algunos breves artículos como los de Diego Vecchio (2009) –“La ficción como falsificación: Michel Lafon, *Une vie de Pierre Ménard*”– o el de Camilo Bogoya (2015) –“De la crítica a la ficción: Michel Lafon y Pierre Menard”. Por lo tanto es aquí, en el hueco aún vacío entre las diversas aproximaciones a cada una de las partes constitutivas de la investigación, donde esta tesis viene a situarse.

Metodología

Para aproximarnos a un análisis en profundidad de las características inherentes a los textos que constituyen el interés de esta tesis emprendimos un doble acercamiento, de lo general a lo particular y de lo particular a lo general, analizando los textos de manera simultánea y atendiendo tanto a las analogías como a las diferencias.

Nos centramos en la concepción de la literatura desarrollada por Schwob en el prefacio a las *Vies* y en diversos textos ensayísticos de Borges, sobre todo “Kafka y sus precursores”, para iniciar la aproximación a las obras que posibilitara establecer correspondencias estilísticas, temáticas y referenciales entre Pierre Menard y las biografías imaginarias, por un lado, y entre el Menard de Borges y el Menard de Lafon, por otro. En un estadio ulterior analizamos dos conceptos decisivos que cobraron cada vez mayor relevancia conforme fue discurriendo la investigación: la concepción de la literatura como falsificación y el desdoblamiento y final desintegración del artificio llamado Pierre Menard en sus múltiples inversiones, variaciones y subversiones.

Emprendimos un acercamiento ontológico al personaje imaginario desde los postulados de Lubomir Doležel que atienden a la noción de posibilidad sin necesidad de

un correlato real, donde la característica principal y común es el principio de indeterminación: “[...] los individuos ficcionales no dependen de prototipos reales para su existencia y sus propiedades [...]; las personas ficcionales y sus prototipos reales están ligados por una identidad inter-mundos” (Doležel 1999: 37). Asistimos a menudo a una invasión de lo cotidiano por la ficción.

Intentamos delimitar de qué modo “Pierre Menard, autor del *Quijote*” introduce un cambio de perspectiva: de la estética de la producción a la estética de la recepción, con el matiz añadido de que la actitud de Menard con respecto a la interpretación de la obra literaria es más radical que los postulados desarrollados por la teoría de la recepción porque introduce una nueva técnica, la del anacronismo deliberado y las falsas atribuciones. Si Menard procede en cierta medida de los “infames” borgeanos y estos a su vez de los “imaginarios” schwobianos, entonces por qué no ubicar a Pierre Menard en el centro del universo ficcional y de ahí desplegar su presencia en todas direcciones, pasando por las coordenadas en que se insertan los iconoclastas wilcockianos, hasta llegar al otro Menard, el de la novela de Lafon, homenaje y parodia a un tiempo, que supone una vuelta de tuerca del primero y que juega con la confusión entre ficción y realidad en tanto que niveles textuales. En cuanto a los rasgos estilísticos, la brevedad, la fragmentación y la ruptura de la continuidad constituyen la base estructural de estos textos.

El comentario estético prima sobre el historicista, la hermenéutica sobre el positivismo, atendiendo a la concepción schwobiana de lo individual frente a lo general y del arte frente a la historia. Hemos de añadir que tanto en la obra de Schwob como en la de Wilcock y Lafon hemos utilizado los textos en la lengua original, insertando las traducciones a pie de página. Para la versión de las *Vies* en español nos hemos decantado por la traducción de Ricardo Baeza, de entre las muchas existentes. Para los libros de Wilcock y Lafon no ha sido necesario escoger ya que, hasta la fecha, solo existe una traducción de cada uno de ellos. En cuanto al aparato crítico hemos utilizado las traducciones al español de los textos siempre que ha sido posible. Para algunos textos ensayísticos en francés y en italiano de los que no existe traducción al español, hemos optado por los originales añadiendo nuestra propia traducción.

En definitiva para llevar a término los propósitos aquí desarrollados se han conjugado varios criterios de análisis basados en estudio inmanente de los textos. Estos se han abordado de manera simultánea en cada uno de los capítulos intentando

determinar las analogías y divergencias entre los mismos, sus peculiaridades diferenciales y las generalidades que los agrupan y que establecen entre ellos relaciones de parentesco, conservando, eso sí, cada uno de ellos sus propias señas de identidad. Se ha prestado especial atención a la actividad de la lectura como copartícipe en el proceso no solo de interpretación sino también de elaboración de los textos y se ha recorrido un camino de ida y vuelta de lo general a lo particular y viceversa.

En un último estadio, hemos asistido a algunas desviaciones o desdoblamientos de Pierre Menard para mostrar la adaptabilidad de su figura como símbolo cifrado capaz de transformarse en otros personajes y hemos dejado abierta la posibilidad a futuras encarnaciones. Especialmente relevante ha sido la figura de Hugo Vernier, el protagonista de *Le voyage d'hiver*, otra vuelta de tuerca del evanescente personaje del cuento de Borges. Desde su inicio, incluso desde su prefiguración, “Pierre Menard, autor del *Quijote*” es un reflejo –un artificio– que tiene como centro su posibilidad, siempre susceptible de transmutarse en otra cosa.

1. Iconoclastas, infames, imaginarios

1.1 Hacia un intento de delimitación de las biografías imaginarias

“[...] toda literatura es lenguaje. *Toda* literatura –sea oral o escrita, poesía o prosa, antigua o contemporánea– es lenguaje utilizado de manera especial” (Steiner 2002: 137)

“Shakespeare se parecía a todos los hombres, salvo en lo de parecerse a todos los hombres. Íntimamente no era nada, pero era todo lo que son los demás, o lo que pueden ser” (Borges 1989: II, 116)

Las obras que ocupan la primera parte de este trabajo –y que nos servirán como introducción a las reflexiones sobre la figura de Pierre Menard en la segunda parte–, *Vies imaginaires* (1896), *Historia universal de la infamia* (HUI 1935) y *La sinagoga degli iconoclasti* (1972), se inscriben dentro del subgénero de la biografía imaginaria y establecen entre sí vínculos profundos, no solo en lo que a la genealogía se refiere, también en el tono, en la estructura fragmentaria, en la intención paródica, en el afán de síntesis, en formar parte de lo que Genette ha denominado literatura en segundo grado, en resaltar el papel decisivo de la lectura en la composición de la obra, en desmarcar la ficción biográfica de la historiografía y en lo que podríamos definir como una poética de

la crueldad y del fracaso. A este respecto García Jurado, en su libro *Marcel Schwob: Antiguos imaginarios* (2008), destaca dos aspectos fundamentales que resumen las ideas literarias del autor francés y que a la vez constituyen dos rasgos claramente definatorios de las ficciones biográficas: “[...] de un lado, su relectura de la *Poética* de Aristóteles, sobre todo en torno al efecto polar que produce la catarsis, y, de otro, su reflexión sobre el arte enfrentado a la historia. Fiel a su pensamiento polar, tan afín a la lingüística de Saussure, cabe llamar al primer aspecto «Poética del terror y la piedad», y al segundo «El arte frente a la historia»” (García Jurado 2008: 105). La obra ensayística de estos autores, sobre todo en los casos de Schwob y de Borges, se desarrolla paralela a la obra de ficción y es clave para entender sus principios estéticos y los mecanismos que operan en la elaboración de las *vidas*. La primera opera como complemento y fundamento teórico de la segunda. El prefacio a las *Vies imaginaires* y los ensayos que integran *Spicilège* sintetizan de manera magistral las claves de la poética schwobiana y sientan las bases de los derroteros por los que discurrirá este particular subgénero²:

Schwob ofrece con discreción su talento como crítico literario, especialmente en el libro titulado *Espicilegio*. La palabra “espicilegio” es, en sentido literal, un “haz de espigas”, y los benedictinos utilizaban metafóricamente este bello término para referirse a la (re)colección de conocimientos que debían ofrecer antes de su propia muerte. Como observa Sylvain Goudeuvre, se trata de un título dotado de gran simbolismo. Trece son, en total, los diferentes escritos de Schwob de este libro de culto e irreplicable, y se ordenan implícitamente en torno a tres categorías: biografías de autores, ensayos literarios y diálogos. Entre las biografías que componen esta obra delicada y difícil (así la definiría Borges), cabe destacar el trabajo biográfico sobre el poeta Villon, que supone por sí mismo una brillante prueba de la valía de los asertos críticos de Schwob (García Jurado 2008: 103).

Del mismo modo que su obra ensayística, la poesía borgeana contiene también buena parte de sus ideas estéticas. Borges y Wilcock fueron poetas antes que narradores, y si bien los relatos de Wilcock, escritos mayoritariamente en italiano, se desmarcan del tono de sus poemas argentinos, la obra de Borges se empeña constantemente en diluir las fronteras entre los géneros, entrelazándolos continuamente y creando un todo literario marcadamente original y distinguible. Ya Benedetto Croce hablaba de las nefastas consecuencias que ha tenido la teoría de los géneros en la crítica y en la

² La misma relación de complementariedad textual que se establece entre *Spicilège* y las *Vies Imaginaires* en Schwob, se da en la obra de Borges entre “Pierre Menard, autor del *Quijote*” y “Kafka y sus precursores” –incluido en *Otras inquisiciones*, 1952–, actuando este último como apéndice ensayístico del primero, y el primero como *precursor* metaficcional y clave anticipadora de la poética desarrollada en el segundo. La ficción *disfrazada* del primero prefigura la elaboración posterior del ensayo y este último funciona como justificación y expansión de las ideas latentes en el primero. Podemos decir que el cuento de Borges de 1939 ya contiene, de manera germinal, el posterior ensayo de 1952, síntesis de la transgresora y personal concepción borgeana de la literatura.

historiografía literaria, fundamentada en el empleo de una clasificación propia basada en agrupamientos superficiales de contenidos, temáticas o motivos, insinuando que el tiempo recrea y transforma los géneros despojándolos de su presupuesta impermeabilidad y que estos interactúan unos con otros, ensanchando sus fronteras mediante las relaciones de reciprocidad que se establecen entre ellos. La poética intertextual intenta explicar esas complejas interrelaciones entre los diversos géneros, incluso entre los textos alejados en el tiempo (García Jurado 2006: 113-114).

De los tres autores Schwob es quien menos incursionó en los territorios del verso, pero la cadencia y el tono de su prosa son marcadamente poéticos. Muchos de sus ensayos y relatos tienen como tema central la poesía (Villon, Lucrecio, Cecco Angiolieri, etc.) y uno de sus libros, *Mimos* (1893), es una reescritura repleta de lirismo de la obra homónima del poeta Herondas. Por tanto en los textos de estos autores los límites genéricos empiezan a fundirse unos con otros hasta su disolución, originando así una obra extremadamente personal en permanente conflicto con la tradición. Es precisamente en esa relación dialéctica con la tradición donde emerge su modernidad, basada en un cosmopolitismo periférico que se desvincula de las corrientes dominantes respectivas:

[...] así como Borges redefine el concepto de texto, de autor, de lector, de obra clásica, también problematiza el de tradición. Problematiza y en cierta medida destruye: la tradición pasa a ser una elección de los herederos, una construcción del creador, un artefacto personal que permite, en ciertas circunstancias, acceder a la creación. Por lo tanto, la tradición deja de ser una constante y se convierte en circunstancia (Premat 2006: 10).

Desestabilizan los valores absolutos de la cultura e incurren en contradicciones porque dichas contradicciones forman parte de su razón de ser. La posición de Borges incluye las discordancias y los opuestos en sus planteamientos; de ahí buena parte de su carácter novedoso y transgresor. El aliento insuflado a estos relatos actúa como catapulta que los despliega por campos de influencia en principio imprevistos. Como en “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, en un segundo estadio y según la adecuación contextual, ensayan distintos derroteros, diversas interpretaciones. Penetran en otros textos posteriores y anteriores estableciendo conexiones hasta entonces ignoradas, tendiendo puentes y abriendo nuevos caminos. Permeabilidad en dos niveles, uno explícitamente textual y otro genérico.

Las tres obras mantienen un diálogo subterráneo en el que se enriquecen unas a otras y mediante el que articulan un íntimo contacto de resonancias y afinidades con otras obras. Las tres destacan el factor primordial que las distingue de las biografías historiográficas: la ficcionalidad. También poseen rasgos propios que las diferencian entre sí y que reflejan el estilo personal de sus autores. “La différence et la ressemblance” (“La diferencia y la semejanza”) es el título de un ensayo de Schwob esclarecedor de su poética y que bien puede aplicarse como denominador común a estas obras:

J'ai fait un livre où il y a des masques et des figures couvertes; un roi masqué d'or, un sauvage au mufle de fourrure, des routiers italiens à la face pestiférée et des routiers français avec des faux visages, des galériens heaumés de rouge, des jeunes filles subitement vieilles dans un miroir, et une singulière foule de lépreux, d'embaumeuses, d'eunuques, d'assassins, de démoniaques et de pirates, entre lesquels je prie le lecteur de penser que je n'ai aucune préférence, étant certain qu'ils ne sont point si divers. Et afin de le montrer plus clairement je n'ai pris nulle garde à leur mascarade pour les accoupler dans la chaîne de leurs histoires: car on les trouve liées parce qu'elles furent semblables ou contraires. Si vous en êtes étonnés je dirai volontiers que la différence et la ressemblance sont des points de vue³ (Schwob 2008: 94).

Toda búsqueda implica una introspección y todo rastreo en el pasado supone una reinención de ese pasado, a través de nuestra engañosa memoria y, sobre todo, a través de la memoria de terceros, indirecta y por tanto más engañosa aún. Inevitablemente los autores de estas biografías descubren en esas vidas resonancias análogas de otras vidas y ecos de sí mismos. El encuentro con el oeste crepuscular de Billy el niño en “El asesino desinteresado Billy Harrigan” o con el exotismo del Mississippi en “El atroz redentor Lazarus Morell”, ambos de Borges, o la intemporal inmensidad de los Andes en “Klaus Nachtkecht”, de Wilcock, o la densa niebla de Edimburgo que como una máscara más diluye a los actores, en “MM. Burke et Hare, Assassins”, de Schwob, evocan en el lector lugares y situaciones ya soñadas en otras literaturas, instantáneas que funcionan como mecanismos analógicos, libros que esconden otros libros; y la inmersión profunda en los “insignificantes” detalles que hicieron de esos seres

³ “He escrito un libro en el que aparecen máscaras y caras tapadas. Un rey con una máscara de oro, un salvaje con el morro peludo, forajidos italianos de rostro apestado y forajidos franceses con caras falsas, presidiarios con yelmos rojos, muchachas repentinamente envejecidas ante un espejo, y una singular multitud de leprosos, embalsamadoras, eunucos, asesinos, endemoniados y piratas, entre los cuales ruego al lector que piense que no tengo preferencia alguna, pues es cierto que no son en absoluto tan diversos. Y para mostrarlo más claramente no he tenido en cuenta sus disfraces para acoplarlos a las cadenas de sus historias: pues aparecen relacionados porque fueron semejantes o contrarios. Aunque les sorprenda les diré que la diferencia y la semejanza son puntos de vista” (Schwob 1997: 13). Aunque Schwob se refiere a *El rey de la máscara de oro*, colección de relatos anterior a las *Vidas imaginarias*, este ensayo prefigura las bases y las características de su obra posterior.

individuos singulares contribuye por sí misma a precisar las diferencias y semejanzas que constituyen el vínculo común a cualquier intento de delimitación del universo.

Entre lo uno y lo diverso, como el título del libro de Claudio Guillén (2005), ahí están la conexiones entre los personajes que nos ocupan. Se distancian del resto de los individuos en la diferencia que los define; entre ellos comparten esa empática heterodoxia, los une su marginalidad arquetípica. En el prefacio a las *Vidas imaginarias* Schwob reflexiona sobre esas peculiaridades del ser humano que carecen de doble en el universo y que distinguen el arte de la historiografía. La segunda tiende a lo general, el primero se ocupa de lo individual. Es en la diferencia donde se percibe poderosamente el rasgo definidor del individuo:

La science historique nous laisse dans l'incertitude sur les individus. Elle ne nous révèle que les points par où ils furent attachés aux actions générales [...]. L'art est à l'opposé des idées générales, ne décrit que l'individuel, ne désire que l'unique. Il ne classe pas; il déclassé [...]. Il n'y a pas de science du tégument d'une foliole, des filaments d'une cellule, de la courbure d'une veine, de la manie d'une habitude, des crochets d'un caractère. Que tel homme ait eu le nez tordu, un œil plus haut que l'autre, l'articulation du bras noueuse; qu'il ait eu coutume de manger à telle heure un blanc de poulet, qu'il ait préféré le Malvoisie au Château-Margaux, voilà qui est sans parallèle dans le monde [...]. Les idées des grands hommes sont le patrimoine commun de l'humanité: chacun d'eux ne posséda réellement que ses bizarreries⁴ (Schwob 1998: 9-10).

Para Schwob la historia destaca nada más que por los hechos generales, la interacción que se establece entre el sujeto y el ambiente, en cuanto el primero pueda modificar a este de una u otra manera, según sus decisiones o sus actos, o el segundo, debido a su impredecible carácter contingente, doblegue y se imponga a la voluntad del primero; pero al obviar sus singularidades nos deja en la incertidumbre con respecto al individuo. Y eso es precisamente lo que los autores quieren resaltar en sus “personajes imaginarios”, aquello, por leve que sea, que los hace únicos y que queda grabado en la memoria del lector como un detalle cinematográfico. Imaginamos para siempre al capitán William Kid, en el relato homónimo de Schwob, con su casaca roja y sus guantes de cabritilla gritando improperios antes de ser ahorcado, o a Monk Eastman, en

⁴ “La ciencia histórica nos deja en la incertidumbre por lo que al individuo se refiere. Tan solo nos revela aquellos puntos que le relacionan con los hechos y acciones de orden general [...]. El arte es todo lo contrario de las ideas generales; solo describe lo individual, solo propende a lo único. En vez de clasificar, desclasifica [...]. No hay ciencia capaz de determinar con precisión el tégumento de un foliolo, los filamentos de una célula, la curva de una vena, la manía de una costumbre, las sinuosidades de un carácter. Que un hombre tenga la nariz torcida, un ojo más alto que otro, la articulación del brazo nudosa; que acostumbre a comer a tal hora un alón de pollo, que prefiera la malvasía al Châteaux-Margaux: he ahí lo que no tiene paralelo en el mundo [...]. La ideas de los grandes hombres son el común patrimonio de la humanidad; lo único realmente privativo de ellos son sus singularidades y sus manías” (Schwob 1997: 134).

el relato de Borges, acribillado a balazos en una silenciosa calle neoyorkina mientras un gato observa impasible la escena. Ese rasgo circunstancial que vacila entre la imagen congelada y el silencio. Es entonces cuando el relato se “calla”. El discurrir de la trama se detiene en una imagen condensada y se desprende todo su significado, hacia afuera, en un diálogo con el lector, como si contempláramos un cuadro. “La pintura antigua es un relato de poeta condensado en imagen. Simónides decía: «La palabra es la imagen (*eikón*) de las acciones». El instante ético es la «palabra muda» de la imagen. Para decirlo en griego, la *zographía* (la escritura de lo que está vivo) es una intriga que se calla concentrándose en la imagen, que habla «callándose»” (Quignard 2014: 41). Esas imágenes-acciones hacen que los personajes sean memorables. El lector permanece perplejo ante el instante petrificado. A un tiempo imperturbable, por el distanciamiento con respecto a lo narrado, por su condición de mero espectador, y fascinado, por la cercana presencia del *páthos*. Pero no solo vemos lo que muestra, también lo que sugiere y lo que el lector proyecta en esa imagen, producto de anteriores lecturas y de recuerdos personales. “Hay invenciones literarias que se imponen a la memoria más por su sugestión verbal que por las palabras” (Calvino 1989: 29). Se establece por tanto una relación de reciprocidad entre el texto y el lector, un intercambio continuo y enriquecedor. Una obra que se precie debe soportar más de una lectura porque resuenan en su interior ecos de otras voces, de otros textos.

La intromisión de un elemento perturbador, en Wilcock focalizada unas veces en el absurdo y en la exageración de las situaciones grotescas, otras veces en la súbita aparición de lo fantástico, en *HUI* centrada en los detalles circunstanciales, las palomas y los gatos de Monk Eastman, en la irreversibilidad del destino, alcanza en las *vidas* de Schwob su punto álgido en la marginalidad de los personajes, en la diferencia que hace distinguible al individuo y en la poética del terror y la piedad. Esta marginalidad conduce a un estadio final e irreversible de incomunicación. El lenguaje no hace más que aumentar el vacío que se instala entre las palabras y las cosas. Es en esa disputa dialéctica donde se van conformando los caracteres particulares de los personajes que, como veremos, tienden a la confusión de sus rasgos, a la alteridad y a la impostura, a la *irrealización*, en definitiva, de su identidad. El individuo y el entorno son definitivamente incompatibles en las tres obras que nos ocupan:

La construcción del personaje se presenta, pues, como resultado de la interacción entre los signos que integran la identidad del personaje, los que reflejan su conducta y, finalmente, los que expresan sus vínculos con los demás personajes. Exceptuando quizá el primer tipo de rasgos (y, desde luego, no en todos los casos), los demás se van definiendo –y, con mucha frecuencia, modificando– al compás del desarrollo de la acción. De ahí que pueda afirmarse con toda justicia que el diseño del personaje no se culmina hasta que finaliza el proceso textual (Garrido 1993: 88).

Pero, ¿cuándo acaba el proceso textual? En el caso de Pierre Menard el proceso es interminable porque pasa de una obra a otra, se releva, desde la idea inicial del relato de Borges de crear un personaje como trasunto o metáfora de las mutaciones que provoca la lectura, que implica una nueva toma de posición con respecto a una obra canónica y con respecto a la tradición, hasta el paso más allá que supone el homenaje, parodia y reformulación que de ese relato hace Lafon en *Une vie de Pierre Ménard*. El relato homenajeado ya contenía en sí mismo esas características, homenaje, parodia y reescritura, entre otras muchas; y lo que es más importante, incluía en su gestación la capacidad de expandirlas desde el hábito inicial en que fueron insufladas. Ya prefiguraba, por tanto, la posibilidad de la novela; por su condición de obra abierta contenía en su génesis la eventualidad de ensanchamiento y de diálogo con otros textos. Pierre Menard recoge y lleva al límite la incertidumbre que provoca la indeterminación de los personajes imaginarios, la vacilación de la identidad y la posibilidad de transmutarse siempre en otra cosa.

¿De qué manera son contextualizados los personajes en las biografías imaginarias, cómo interactúan con el entorno? La cosmovisión de estos individuos difiere drásticamente de la establecida convencionalmente. La heterodoxia de *La sinagoga* de Wilcock exagera las situaciones, ya inicialmente absurdas o surrealistas, para remarcar la postura transgresora de esos personajes ante un entorno en ruinas. Schwob coloca a sus *imaginarios* en coyunturas dramáticas impredecibles para resaltar el contraste entre su condición periférica y la contingencia que termina devorándolos. Como señala Giorgio Manganelli a propósito de los relatos de Stevenson, con quien tantas afinidades guardan las ficciones biográficas:

De acuerdo con los imperativos de este universo de invención, estilo y destino son entonces una cosa sola, y esto quiere decir que no son significado, ni tampoco una serie de acontecimientos coordinados o de alguna forma necesarios, sino, por el contrario, una forma imprevisible, una estructura gratuita. La cualidad fatal del acontecimiento está precisamente en que no guarda relación alguna con aquello que le precede, en su ser contingente [...] (Manganelli 2014: 26).

Los tres tipos se inscriben en la poética del fracaso, lo más habitual es que los relatos terminen violentamente con la derrota del individuo vencido por las vicisitudes o por sus propios fantasmas. No hay triunfo verdadero sin derrota, “[...] perder no es una fatalidad sino una construcción, un artefacto, una obra” (Pauls 2004: 17). La derrota es la dimensión última de los personajes imaginarios. Hay una predestinación dramática latiendo entre las líneas del texto, incluso en los relatos más hilarantes. La fatalidad ineludible, ya entrevista por el lector, preside el clímax de la trama. Tres fuerzas empujan las acciones de estos personajes: pasión, impulso e inercia. Al final, caen de cabeza al vacío. No hay retroceso. Por eso las metas, los alucinados propósitos, las empresas que acometen, se dirigen al fracaso estrepitoso. Circunstancia que no es exclusiva de las biografías imaginarias, sino que constituye uno de los rasgos fundamentales de la literatura occidental⁵:

Aristóteles decía que a los hombres que lanzan piedras les era imposible recuperarlas [...]. La *praecipitatio* es la acción de caer de cabeza al vacío. En *De ira*, Séneca hijo retoma la imagen de Cicerón del hombre que salta al vacío y comenta así “el salto mortal”: el hombre que se precipita no solo no puede volver atrás, sino que “tampoco puede no llegar allí donde habría podido no ir” (Quignard 2014: 130).

Las biografías imaginarias reflejan lo transitorio de la condición humana. Los protagonistas son individuos fugitivos a expensas de la contingencia. La ironía funciona como atenuante de la presencia ineluctable y fantasmagórica de la fatalidad que envuelve el devenir de estas *vidas*⁶. La fatalidad que proviene de los libros e impregna las capas de lo real. El asesinato de César que se repite cíclicamente en los ámbitos de lo cotidiano. Así, es la literatura la que hace recursivo el delito. No solo es característica su auto-referencialidad, no solo se nutre a sí misma, sino que se inmiscuye en la realidad alterando sus ritmos y estableciendo analogías y correspondencias en principio imprevistas. Y no solo es la obra la que penetra en la realidad, modificándola, también

⁵ La fatalidad está directamente relacionada con la condición errante y anacoreta del personaje, las dos maneras de desprenderse del peso de la contingencia, y late en la esencia misma de aquellos que Borges considera los dos temas recurrentes de la literatura desde Homero. Dice Borges en “El evangelio según Marcos”: “[...] los hombres, a lo largo del tiempo, han repetido siempre dos historias: la de un bajel perdido que busca por los mares mediterráneos una isla querida, y la de un dios que se hace crucificar en el Gólgota” (Borges 1989: II, 448).

⁶ Según Schoentjes la ironía es una presencia que se destaca por su ausencia (Crusat 2016: 510). Ese distanciamiento frente a la perversidad de los hechos en las biografías imaginarias se produce a través del estilo, que actúa como herramienta humorística y denunciadora de la realidad. En Wilcock mediante el uso de un tono marcadamente frío y aparentemente neutro; en Borges mediante el empleo recurrente del oxímoron, que además acentúa la comicidad de los relatos por su cualidad de sugerir, basculando siempre entre los dos extremos antagónicos de la oración (atroz vs. redentor en el caso de Lazarus Morell).

el autor que, en el caso de Borges, y según Pascal Quignard, sale de la biblioteca y se convierte en un desplazamiento metonímico de esa obra:

[...] hagamos un salto de la literatura a la vida. El Borges que se coloca a la altura de Suetonio, Shakespeare y Quevedo se vuelve una figura pública. Al sustituir a los padres, Borges se convierte en el padre. Surge así otro Borges, ya no en los anaqueles de la biblioteca, ya no semejante a Alonso Quijano [...]. Hay entonces dos Borges para Quignard, el Borges íntimo y el público, el símbolo del escritor perdido en los laberintos de la biblioteca y el símbolo del escritor que ha salido del mundo imaginario para modificar la realidad ya no con sus obras sino con su presencia física (Bogoya 2008: 40).

Ahora bien esa intromisión de un nivel en el otro adquiere cierta reciprocidad. Podemos advertir paulatinamente en la obra de Borges cómo esa invasión primera de la ficción en la realidad se da en ocasiones la vuelta, fruto del proceso evolutivo de una literatura preocupada en última instancia por el individuo y el tiempo, y tiñe de melancolía las tramas y las vidas fugaces de los personajes, melancolía, eso sí, atenuada por la peculiar ironía borgeana.

Borges ha mostrado en múltiples ocasiones su preferencia por doctrinas filosóficas idealistas o panteístas que descreen del yo, desde Hume a Schopenhauer pasando por el budismo, y que han enriquecido sus propias ficciones. Esto no debe confundirse con un alegato convencido a favor de tales planteamientos, ya que los considera, más que genuinas descripciones del mundo, fábulas o invenciones muy logradas desde el punto de vista estético, comparables a la Santísima Trinidad de los evangelios o a la máquina del tiempo de Wells. Borges no arguye tales teorías basándose en un punto de vista filosófico (o teológico) sino que las utiliza como recursos literarios, ya que, de acuerdo con John Barth (1986), la responsabilidad del escritor es hacia su propio lenguaje y no hacia una sociedad o un mundo al que renuncia a comprender por ser incomprensible.

Borges leyó con profusión a los clásicos latinos, sobre todo a dos poetas que, de manera directa o indirecta, están presentes a lo largo de su obra: Virgilio y Lucrecio. El segundo está íntimamente asociado a su universalismo como recurso literario. Todo está en todo es una constante en la poética y en los relatos del argentino, como la íntima relación esencial entre las cosas en los poemas de Lucrecio o en uno de sus más originales continuadores en la modernidad, Francis Ponge, a quien el propio Borges tradujo. Borges comparte con ellos la visión del universo como un sistema de correspondencias, lo que Octavio Paz denominó “analogía”, y que junto con la ironía constituyen las claves de la poesía moderna:

[...] el universalismo de Borges es una estrategia imaginativa profundamente sentida, una maniobra para estar en contacto con los grandes vientos que soplan desde el corazón de las cosas. Al hablar de títulos ficticios, referencias imaginarias, folios y escritores que nunca han existido, Borges sencillamente vuelve a agrupar trozos de la realidad para que formen mundos posibles [...]. Para Borges, como para los trascendentalistas, todo sonido y toda cosa viviente contiene todo el universo (Steiner 1986: 243-244).

Borges se desdijo muchas veces a lo largo de su obra, dependiendo de las necesidades del estilo y de sus inclinaciones estéticas del momento. Siempre parodió todo lo que declaró esencial. Por eso su obra se revisa con cierto temor a no verla desde los ángulos que su aguda ironía sugería. Los fantasmagóricos personajes de *HUI* parecen más que son, adoptan las poses artificiosas del simulacro literario al que están destinados. Cumplen, por encima de todo, una función textual y su tendencia última, como precursores de Pierre Menard, es a la disgregación en el vacío que resulta después de la tempestad y el vértigo de las tramas. Es ahí donde coinciden. Sus manías y los detalles circunstanciales los hacen distinguibles entre un relato y otro pero su función lingüística los vincula. En la obra posterior del escritor argentino se produce no pocas veces la intromisión de lo real como contrapartida de ese idealismo *estético* que queda reducido a un vano consuelo cuando el tiempo inexorable ignora las teorías estéticas y desnuda el poema:

Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges (Borges 1989: II, 149).

Estos primeros cuentos están más próximos al artefacto estético que al existencialismo metafísico. La obra de Borges oscila en esa ambivalencia. Al final, parece que la ironía y el humor son instrumentos atenuantes del discurrir del tiempo, un poco alegres, un poco tristes. La sonrisa que se esboza después de leer alguno de los últimos cuentos de Borges es de soslayo, aúna humor y melancolía, como decía Italo Calvino⁷. Digamos que, desde los primeros relatos del argentino, los que integran *HUI*,

⁷ “[...] esa especial modulación lírica que permite contemplar el propio drama como desde fuera y disolverlo en melancolía e ironía [...]. Así como la melancolía es la tristeza que se aligera, así el *humour*

hasta los últimos, los que conforman el volumen “La memoria de Shakespeare” (1983), cierta de nostalgia, consecuencia de esa ineluctable aceptación de lo real, y una cada vez más depurada concisión formal, han ido progresivamente apaciguando la mordacidad inicial de su obra y revistiéndola de una preocupación más palpable por el efímero deambular del ser en el mundo.

El adjetivo “imaginario” es aplicable a las tres obras, entendido como proyección mental en el texto, como tergiversación y subversión de “lo real” y como capacidad del propio texto para crear imágenes autónomas. De igual modo, la “infamia” es también una característica compartida por las tres compilaciones biográficas, inherente al temperamento subyacente en las tramas, solapada a la idiosincrasia de los personajes. Si bien es cierto que en el libro Borges son infames los siete personajes protagonistas de las siete biografías que componen el primer núcleo del volumen (el que nos atañe, de los tres que integran *HUI*. El cuento “Hombre de la esquina rosada” y la sección “Etcétera” constituyen los otros dos), característica a la que se alude de forma explícita desde el mismo título y que se desarrolla en los diferentes marcos espaciales fácilmente delimitables por la abyección que los circunda y que progresivamente va enrareciendo el ambiente hasta el fatal desenlace de cada una de las tramas, tanto en *La sinagoga* como en las *Vies* dicha circunstancia, aunque el término “infamia” no sea en ningún momento empleado por los autores, está latente de forma similar en la casi totalidad de los relatos. En Wilcock dicha presencia de la “infamia” se muestra en ocasiones de forma atenuada por la irrupción del absurdo y de un humor de tintes surrealistas, como en el caso de “Juan Valdés y Prom” o “Félician Raegge”, por citar los relatos inaugural y final de la colección de iconoclastas; otras veces aflora de manera más patente, como en el caso de “Alfred Attendu”, donde cohabitan lo sórdido y lo grotesco. En Schwob, por su parte, tanto “Le capitaine Kid, Pirate” como “MM. Burke et Hare, Assassins”, por mencionar dos claros ejemplos, son relatos donde la perversidad se mueve por derroteros similares a los que transitan los infames borgeanos, en los que además ya podemos vislumbrar algunos de los rasgos que luego se desarrollarán, adecuándose a sus propios parámetros, en las páginas de *HUI* y que constituyen la base de la estrecha y *secreta* relación entre los dos autores.

es lo cómico que ha perdido la pesadez corpórea [...] y pone en duda el yo y el mundo y todas las relaciones que los constituyen” (Calvino 1989: 31).

La infamia en *HUI* es prototípica o legendaria, actúa sobre personajes ya conocidos que en el texto borgeano funcionan como reescrituras de un palimpsesto subversivo, trastornando los rasgos del original⁸ (Genette 1989a). El término “infamia”⁹ en Borges es contradictorio e indesligable de cierta fascinación por el mal y por los ambientes criminales procedentes en gran medida de la prosa de su admirado Stevenson. La abyección en Borges, como en Schwob, tiene un regusto crepuscular, se desprende de su prosa un apego por los personajes malevos pero al mismo tiempo fieles a sus propios códigos, una atracción por la fatalidad que parece ser desde el principio el vórtice que los engulle y al que están predestinados, y que hace de estos relatos, a través del estilo, un viaje vertiginoso y solo de ida hacia la locura o el desastre. Para el autor de *HUI* la “infamia” comprende la tensión entre abyección y mito, opera sobre un marco dialéctico, el que comparte con su universalidad. La infamia borgeana no está supeditada a modas o localismos. Constituye en última instancia, siempre atenuada por la ironía, una sublimación¹⁰ del individuo, inseparable de su función de recurso estilístico. Más allá de una recompensa material, la infamia borgeana contiene una satisfacción (o una búsqueda) espiritual y/o simbólica, la que le otorga su lugar en el texto. Infamia y transgresión actúan aquí como recursos emancipadores del individuo, aunque en ocasiones estos no sean más que pobres diablos inconscientes de la trascendencia de sus actos. Los personajes imaginarios que nos ocupan buscan su identidad en los márgenes a los que son relegados debido a su rebelde y delictiva interacción con el entorno. Por otro lado los siete infames de *HUI* explotan las herramientas del poder mediante el discurso, o sea, mediante el lenguaje, lo que nos lleva a considerar la infamia como un instrumento lingüístico, como un artificio literario, más allá de la irresistible atracción vital que desprende. La infamia hace que el

⁸ “Con las constantes referencias intertextuales que tiene todo Borges, estos personajes-tipo destacan porque se someten a un trabajo textual y conceptual que los disloca de sus significados primigenios y les permite jugar en otras estrategias textuales” (Valderrama Botana 2008: 107).

⁹ “La RAE define la infamia como «des crédito, deshonor / maldad o 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 al a 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 deshonor, sintetizadas en el mitema del exilio. El infame es la persona que ha ganado fama, sí, pero una fama negativa” (Orsanic 2011:319-320).

¹⁰ “En cuanto a la sublimación, esta se halla en la calidad del héroe malvado, o sea, en su reconocimiento como tal por los otros, ya sean seguidores o adversarios” (Pérez Bernal 2916: 58)

individuo sea recordado, literariamente actúa como un estimulante de la memoria, de la memoria lectora. Mediante la tergiversación textual Borges elabora un nuevo imaginario infame para sus célebres personajes, los extrae de la *realidad* histórica para insertarlos en la ficción. La infamia no es privativa de *HUI*, sino que podemos rastrearla en la cuentística posterior del autor argentino. Es un rasgo recurrente en la caracterización de sus ambiguos personajes, constituye una de las claves de su poética, basada en buena medida en esa tensión dialéctica que despliegan sus relatos:

En cuanto a la obra de Borges, *HUI* se inscribe, desde luego, en su dialéctica de la infamia, así como el par de los opuestos, frecuentemente ambiguo en cuanto a sus criterios, del heroísmo-antiheroísmo, vinculado con la dicotomía abyección-sublimación [...]. Recordemos, por ejemplo, el juego geométrico-espacial y periódico-temporal perfecto en “La muerte y la brújula” para encaminar a Erik Lönnrot al lugar del crimen en el cual será sacrificado por Red Scharlach; la infamia desde la perspectiva de la cobardía y la valentía del Corralero y el Pegador en “Hombre de la esquina rosada”; Judas como el infame arquetípico en “Tres versiones de Judas”; Loewenthal que induce al padre de Emma Zunz al suicidio y a ella a vengarlo; el nazi Otto zur Linde, subdirector del campo de concentración responsable de la tortura del poeta David Jerusalem en “Deutches Requiem”; el incomprendido Asterión precisamente en “La casa de Asterión” (Pérez Bernal 2016:57).

Los infames de Borges y los imaginarios de Schwob tienen su correlato textual e histórico. La erudición grecolatina y medievalista de Schwob nutre la mayoría de sus relatos. Borges menciona al final de *HUI* las fuentes de donde provienen sus vidas infames, aunque como es característico de toda su obra, con la intención de acentuar aún más el juego entre la ficción y la realidad, manipulando o incluso inventando esas fuentes. Borges, con Menard y con los personajes infames, crea una ilusión que refleja la realidad como si fuera ilusión. De manera análoga Wilcock cita el libro de Martin Gardner, *In the Name of Science*, como justificación documental de sus excéntricos utopistas. Advertimos que historiografía y literatura son términos definitivamente antagónicos. Los personajes imaginarios transitan con naturalidad entre la ficción y la realidad, cohabitan dos espacios que terminan por confundirse, dos niveles vecinos, paralelos y complementarios. En vez de negarse el uno al otro, se nutren recíprocamente y conviven sin diferenciación en el texto. O, digamos mejor, que esa diferenciación es irrelevante tanto en el proceso de creación como en el de recepción. Los personajes deambulan en esos dos niveles atravesando de uno a otro con la facilidad y la ligereza de un fantasma: “[...] la mayor audacia narrativa de Schwob reside en su habilidad para desdoblarse a sus personajes en dos mundos, el ficticio y el real” (Crusat 2015: 206). No existe en la obra de Schwob separación entre personajes reales e irreales. Se trata de

diferentes modelos de realidad que conviven en el texto, rasgo que lo hace autosuficiente y autónomo, independiente de una posible verificación referencial de lo que se narra o se deja entrever. Crusat utiliza el respaldo teórico del modelo que propone Lubomir Doležel (1999) para interpretar las *Vies imaginaires*. El intercambio que se produce en la obra de Schwob es bidireccional. Dice Doležel: “[...] en una dirección, al construir mundos ficcionales, la imaginación poética trabaja con mundos ficcionales extraídos de la realidad; en la dirección contraria, las construcciones ficcionales influyen profundamente en nuestra representación y composición de la realidad” (Doležel 1999: 11). Schwob, como Cervantes, logra que la vida sea consecuencia de la literatura. Los mundos ficcionales constituyen ámbitos autónomos (pero no aislados, ya que dialogan con otros ámbitos). No buscan una “verdad” extratextual, se justifican por sí mismos. Su autonomía otorga irrelevancia a cualquier constatación externa. La poética de Schwob, como posteriormente la de Borges, establece una dicotomía entre representación del mundo y construcción del mundo. “Tal oposición entre la representación del mundo y la construcción del mundo la han reflejado asimismo los constructivistas radicales, defensores de una pluralidad de perspectivas sobre un mundo en perpetuo desarrollo y reinterpretación [...]” (Crusat 2015: 208). Corriente fundamental de la filosofía moderna iniciada con Kant, quien sustituyó la estructura del mundo por la estructura del espíritu humano. De ahí proviene la concepción de mundos diversos, en continua elaboración y esparcimiento. Nada se muestra acabado, todo el tiempo se percibe una constante latencia y una intromisión del sujeto en el objeto. La teoría de los mundos posibles legitima y sustenta la idea de los mundos imaginarios, “excluidos del criterio de verdad extratextual” (Crusat 2015: 208). El pensamiento contemporáneo considera estos mundos como artefactos, construcciones humanas basadas en su actividad estética, desvinculadas de la metafísica:

El carácter incompleto de los mundos ficcionales, su condición de posibles sin existencia real [...], convierten al modelo narrativo de la “vida imaginaria” definitivamente en epítome de lo que Fabre (2007) ha denominado “biografía ficcional” [...]. Es la solución imaginativa, sin duda, por la que han optado los autores literarios que en esta tradición se delinea a partir de Schwob [...]. Los mundos ficcionales de sus “vidas” –ilimitados, diversos, dinámicos, incompletos– acaban, sin embargo, por reflejar el nuestro [...]. La visión del mundo actual por parte de los lectores puede ser tan imperfecta o limitada como la de los personajes narrativos, de ahí que estos se conviertan en sobresalientes ejemplos de la condición humana (Crusat 2015: 213-214).

Podemos afirmar que el tema fundamental, común a las tres obras, simulado tras la abyección de los personajes, del humor negro, en ocasiones soterrado, y de la oscilación entre el terror y la piedad, es la soledad del individuo, que en estos casos se verá íntimamente relacionado con otra vacilación que hunde sus raíces en la poética de Aristóteles, la que se produce entre ficción y realidad. Lo fantástico surge como exploración de las relaciones entre el “yo” y el otro, entre el individuo desarraigado y el entorno. La facultad de José Valdés y Prom, el relato inaugural de *La sinagoga*, de caminar en el vacío, no funciona como un regalo de la naturaleza o la providencia, sino como una diferencia que aumenta aún más su extravagancia y su soledad, como una discrepancia con el mundo que lo relega a la incomunicación.

Los tres autores dislocan deliberadamente el lenguaje porque caótica es la principal característica del universo que intentan representar. El lenguaje actúa como espejo de las anomalías de ese universo precario e insuficiente, por eso su tendencia, como la del individuo, es hacia la emancipación de lo exterior, hacia la anacoresis, y termina creando sus propios referentes. En el momento en que se insertan en el texto, los personajes adquieren autonomía propia y se desprenden de las limitaciones de lo real, del constreñimiento de la física (recordemos una vez más a Valdés y Prom, que además de poseer la habilidad de pasear en el vacío, era capaz de practicar el ubicuo arte de la telepatía). Todos son individuos desplazados, exiliados, en permanente búsqueda de su sitio, que al final no es otro que el propio texto:

[...] estamos ante una literatura cuya única certeza sobre el mundo es, excluyente y devastadoramente, la propia literatura, ya que el hombre vive desterrado en el universo de palabras que él mismo ha creado, y ya que las palabras configuran un sistema autosuficiente y por lo tanto desigual, o ajeno, a la realidad que pretenden designar y describir. Un lenguaje hasta ese punto emancipado, y con él una escritura cuya única certeza son las construcciones que ella misma inventa, es natural que tienda a revelar la precariedad de sus designaciones al mismo tiempo que las utiliza o las crea; y que junto con ese desamparo designativo, toda entidad sentida como tal, es decir toda aparente unidad o aparente coherencia, se vaya mostrando en Borges en lo que tiene de postulación provisoria y se resquebraje, deslizándose constantemente hacia otra cosa –otra unidad, otra posible coherencia–, en un ejercicio imaginativo que amenaza con pulverizarla, reduciéndola a relatividad pura (Bratosevich 1977: 549).

De la misma manera que Wilcock fue un escritor migrante (abandonó la Argentina y su lengua materna para adoptar un nuevo vehículo expresivo: el italiano)¹¹, sus

¹¹ “Wilcock se fue de la República Argentina en 1954, para nunca volver. Como muchos escritores argentinos, sufrió profundos disgustos durante el primer peronismo, y su antiperonismo se ve inscrito en su obra de ese momento y de los años siguientes [...]” (Balderston 1986: 573). El cambio de lengua, la adopción del italiano como instrumento de subversión y parodia, también guarda relación con la revisión

personajes y su lenguaje son metáforas de ese desplazamiento, constituyen una búsqueda constante de las formas capaces de precisar su condición desubicada y su sensación de extrañamiento. Para Wilcock la realidad está compuesta nada más que de apariencias. Sus personajes la perciben o la inventan a su manera, transgrediendo los códigos. Esa condición extraterritorial también afecta a Borges y a Schwob. Si bien el autor francés siempre escribió en su lengua vernácula, sintió una profunda admiración por los autores anglosajones, por la literatura medieval y por los clásicos de Grecia y Roma. Tradujo a Stevenson, a De Quincey y a Wilde, entre otros, y dedicó profusos estudios a los autores grecolatinos y al francés antiguo. Borges igualmente profesó su admiración por la lengua de Stevenson y de William Blake, y su prosa, aunque elaborada en español, contiene extraños posos de la musicalidad y la cadencia del inglés:

Aun cuando, por lo que sé, Borges sólo escribió poemas o relatos en español, es uno de los nuevos “esperantistas”. Su conocimiento del francés, del alemán y, especialmente, del inglés, es profundo. Muy frecuentemente, un texto inglés –de Blake, Stevenson, Coleridge, De Quincey– subyace en su frase española. La otra lengua “se trasluce”, confiriéndole a los versos de Borges y a sus *Ficciones* una cualidad luminosa y universal. Borges se sirve de la lengua vernácula de Argentina y de su mitología para conferir peso a lo que de otra manera sería una imaginación demasiado abstracta, demasiado arbitraria (Steiner 2002: 19-20).

La asignación de un nombre propio es la caracterización convencional del personaje para aludir a su constitución. Borges, mediante la incesante acumulación de alias para un mismo personaje, difumina sus rasgos y establece un juego de máscaras que culmina en la disolución final de la identidad, en su irrealidad, cualidad inherente a los personajes de *HUI*¹². El hecho de nombrar falsifica la realidad, añade connotaciones que desvirtúan o incluso anulan el sentido original del proceso u objeto que nombran. Ahí tienen su origen la impostura de Tom Castro y la máscara de Hákim de Merv:

[...] funcionan como destructores de la identidad del individuo en su sociedad, y, formalmente, fundamentan la cuestión metaliteraria de la naturaleza de su propia función discursiva a través de la sobreconstrucción de su *personajeidad* [...]. El personaje narrativo es considerado una hipercaracterización de la idea de individuo. Esto supone que dentro de la conciencia del propio

que hacen Borges y los martinferistas argentinos de su propio instrumento literario, como podemos advertir en uno de los primeros ensayos de Borges: *El idioma de los argentinos* (1928).

¹² “El personaje que aparece en *Historia universal de la infamia* es un personaje literalmente descarado: impostor, recurre a la máscara, a variadas máscaras. Apenas hay descripciones físicas. Lazarus Morell muere con un nombre falso, se niega durante su vida a quedar fijado en un daguerrotipo [...]. El proveedor de iniquidades Monk Eastman se llama Edward Ostermann, alias Edward Delaney, alias William Delaney, alias Joseph Marvin, alias Joseph Morris, alias Monk Eastman” (Molloy 1977: 133).

personaje se crea una personajidad, una autodefinition que se imprime en los actos (y viceversa) del perfil en cuestion, lo que deja en evidencia la causa de la utilizacion de los infames es esta tecnica literaria especificativa, ya que estos funcionan en el significado del cuento como destructores de la identidad, ayudando a situarlo a favor de un relativismo nominalista, ya no solo literario, si no tambien metafisico. El reflejo mas evidente de esta funcion diluyente se halla en aquellos infames que dejan al descubierto una sobreconstruccion a partir de un sistema de valores aceptado, derivando de ese modo en la vacuidad de su definicion previa (Valderrama Botana 2008: 93).

Podemos afirmar, de acuerdo con Rodriguez Monegal (1984), que *HUI* constituye el “primer manifiesto poetico del Borges narrador” (Valderrama Botana 2008: 94). Supone su primera incursion en el relato, antes solo esta su obra poetica y ensayistica. Es por tanto el comienzo de una nueva direccion, complementaria y paralela a sus ensayos y poemas, pero introductoria de nuevos procedimientos compositivos. Aborda por primera vez la elaboracion de la sintetica y condensada estructura del relato, es un primer asomo de la precision formal que se apreciara mas tarde en *Ficciones* (1944) o *El Aleph* (1949)¹³.

Otro rasgo caracteristico de estas biografias, solo presente en algunos relatos pero de una importancia decisiva en el desarrollo de las *vidas*, lo constituye la figura, *a priori* subalterna, del personaje en la sombra, que en la mayoria de las ocasiones es quien maneja los hilos en la sinergia que forma con el personaje principal. Como hemos senalado y mostraremos de manera recurrente, el papel del lector es primordial en la composicion de las biografias imaginarias. Constituye su ultimo estadio de elaboracion. Al lado de los personajes principales encontramos a veces personajes secundarios que ademàs de ser el soporte de la trama actúan como vínculo entre la ficcion y lo extratextual, mediadores de esa relacion entre la obra y el lector. Intermediarios previos a la figura que sintetiza esa simbiosis autor-personaje-lector que es Pierre Menard. Tanto en los tres libros de relatos como en la novela de Michel Lafon *Une vie de Pierre Ménard* (2008) encontramos ejemplos de esos personajes sigilosos: Bogle, el ideologo, la cabeza pensante que perpetra el descabellado proyecto de que Tom Castro imposte la figura del difunto Tichborne en “El impostor inverosimil Tom Castro”; Alfred Pons, el *partenaire* de Nachtknecht, unico discipulo de este y artifice de la ejecucion del original plan ideado por el personaje protagonista en “Klaus Nachtknecht”; Burke, cuya “facultad inventiva y simplificadora” elevó la ominosa sinergia formada con Mister

¹³ Algunos criticos no han considerado *HUI* como el primer libro genuino de ficciones de Borges, alegando que tomaba *prestados* personajes de otras obras: “Muchos no ven aqui la primera coleccion de historias de Borges porque este trae la mayoria de las historias de otros autores. Sin embargo, al tomarlas las varia, aplicando (como veremos) su mundo ficcional y justificando asi el establecimiento del concepto *personaje infame* a partir de esta obra” (Valderrama Botana 2008: 94).

Hare a la fama en “MM. Burke et Hare, Assassins”; y Legrand, el personaje narrador de *Une vie de Pierre Ménard*, el gran artificio ficcional de Lafon. Estos personajes invisibles, insinuantes y manipuladores, son artificios narrativos y el eco de los personajes visibles, así como los intermediarios entre estos y el lector:

La obra de Borges abunda en esos personajes subalternos, un poco oscuros, que siguen como sombras el rastro de una obra o de un personaje más luminoso. Traductores, exégetas [...]: Borges define una verdadera “ética de la subordinación” en esa galería de criaturas anónimas, centinelas que custodian día y noche vidas, destinos y sentidos ajenos [...]. Ser una nota al pie de ese texto que es la vida de otro [...]. Y Menard, que corona una larga serie de sumisiones literarias escribiendo unos capítulos del *Quijote*, ¿qué es Pierre Menard sino el colmo del escritor parásito, el iluminado que lleva la vocación subordinada a su cima y a su extinción? (Pauls 2004: 105).

Estos personajes *secundarios* se convierten en el soporte estilístico del autor. Demiurgos, sus planes (como el método que Bogle emplea para engañar a la madre de Tichborne, esto es, resaltar las disonancias, no ocultar las clamorosas diferencias entre Castro y el ausente personaje impostado) reflejan en un nivel textual, dentro de la propia ficción, un recurso del autor que sobrepasa los límites del texto en sí y lo emparenta con otros textos. La mistificación de Bogle es el eco de una falsificación mayor, común al resto de ficciones, que forma parte esencial del estilo del autor. Constituyen el reflejo visible de la poética latente en las biografías imaginarias. Digamos que el autor utiliza a esos personajes sigilosos como vehículos de desplazamiento de su estilo. Borges, con sus ideas filosóficas y literarias, se introduce metonímicamente en el texto a través de Bogle, lo mismo que hace Lafon a través de Legrand. Estos personajes se constituyen en elementos metanarrativos que contribuyen a reflexionar sobre el proceso mismo de escritura y sobre los diferentes modos de aprehensión de lo real, o quizás, sobre su condición indeterminada e inaprensible. Son la resonancia de la voz del autor dentro de la ficción.

Las tres colecciones de relatos que nos ocupan son obras de la modernidad por su interés primordial en resaltar la condición poética del lenguaje. Modernidad en el sentido que le otorga Baudelaire, “una estética de la imaginación, opuesta a todo tipo de realismo” (Calinescu 1991: 63). Los personajes de las biografías imaginarias viven el presente “en su cualidad puramente instantánea. La modernidad, así, puede ser definida como una posibilidad paradójica de ir más allá del flujo de la historia a través de la conciencia de historicidad en su más concreta inmediatez, en su presenticidad” (Calinescu 1991: 58). Y modernidad entendida también en relación al diálogo

intertextual que mantienen con otras obras, a su posibilidad siempre latente de esparcimiento, porque “[...] es moderna la obra que se reproduce fuera y dentro de sí misma” (Lafon 1993: 76).

Son además personajes inaprensibles porque se caracterizan por su indeterminación, por lo fugaz de esa cualidad instantánea que hace inútil cualquier intento de fijación. La indefinición es la esencia de lo imaginario. Los personajes actúan como elementos desestabilizadores en la continua mutación de un mundo igualmente inestable. Como veremos en la segunda parte de esta tesis el personaje que finalmente diluye las fronteras entre el autor y nosotros, los lectores, es Pierre Menard, el más inasible de todos. ¿Es posible fijar una continua mutación? Eso es lo que intenta la literatura, fijar el instante que precede al cambio, congelar una fulguración.

En un estadio ulterior de estas biografías imaginarias, Lafon, a través de Menard, alter ego de Bartleby y proyección de la poética del mismo Borges, reinventa al autor argentino y lo convierte en personaje, lo introduce en el texto. Al final lo imaginario constituye el modo de definición de estos personajes de los que también y por ironía del destino termina formando parte el mismo Borges. Y esa condición imaginaria permanece escondida detrás de las palabras y elabora un diálogo secreto entre iconoclastas, imaginarios e infames. Como señala Michel Foucault en el prólogo a *La tentación de San Antonio* de Flaubert:

Lo quimérico nace en lo sucesivo de la superficie negra y blanca de los signos impresos, del volumen cerrado y polvoriento que se abre para encontrar un revoloteo de palabras olvidadas, se despliega cuidadosamente en la biblioteca apagada, con sus columnas de libros, sus títulos alineados y sus anaqueles que la cierran por todas partes, pero que por otro lado se entreabren a mundos imposibles. Lo imaginario se aloja entre el libro y la lámpara. Lo fantástico ya no se lleva en el corazón, ni se espera que surja de las incongruencias de la naturaleza, se le recoge en la exactitud del saber, su riqueza espera en el documento. Para soñar, no hay que cerrar los ojos, hay que leer [...]. Lo imaginario no se constituye contra lo real para negarlo o afirmarlo; se extiende entre los signos, de libro en libro, en el intersticio de las citas y los comentarios; nace y se forma en el intermedio de los textos. Es un fenómeno de biblioteca (Foucault, Prólogo a *La tentación de San Antonio*, en García Jurado 2008: 28).

1.2 Borges y Schwob, una relación clandestina

“[...] brevity is the soul of wit” (Shakespeare, *Hamlet*. Acto II, escena 2).

La relación entre Borges y Schwob es especular. Si bien la sombra del francés se encuentra tras la gestación de *HUI*, también es cierto que la lectura de su obra por parte de Borges la enriquece y la universaliza. Es quizás el primero capaz de advertir su alcance más allá de los encasillamientos que lo limitaban a un autor típico del decadentismo *fin de siècle*¹⁴. Lo curioso es el tiempo que Borges tardó en mencionarlo, como si quisiera mantener el secreto, solo para unos pocos iniciados, como si de una relación clandestina se tratara. Quizás revelarlo hubiera sido como explicar un truco de magia o tal vez esa omisión ocultara la reticencia borgeana a “reconocer a un francés como intermediario de su amada y transitada literatura inglesa” (García 2011: 95). Que leemos a Schwob a través de Borges y que este fue su gran mentor parece algo aceptado hasta por la crítica francesa. Ahora Schwob es considerado un clásico indiscutible cuya influencia planea sobre autores del siglo XX tan diversos como Kiš, Tabucchi, Faulkner o Michon, por citar algunos. Borges redefinió a través de su lectura a un puñado de escritores secretos o, cuando menos, al margen de las corrientes académicas dominantes (Stevenson, Chesterton, De Quincey...), que cobraron a partir de entonces una nueva dimensión. Uno de esos escritores es Marcel Schwob. Borges guardó silencio acerca de su admiración y su “relación literaria” con Schwob hasta el prólogo que elaboró al incluir *Vidas imaginarias* en la colección *Biblioteca personal Jorge Luis Borges* (1986):

Como aquel español que por la virtud de unos libros llegó a ser “don Quijote”, Schwob, antes de ejercer y enriquecer la literatura, fue un maravillado lector. Le tocó en suerte Francia, el más literario de los países. Le tocó en suerte el siglo XIX, que no desmerecía del anterior. De estirpe de rabinos, heredó una tradición oriental que agregó a las occidentales. Siempre fue suyo el ámbito de las profundas bibliotecas. Estudió el griego y tradujo a Luciano de Samosata. Como tantos franceses, profesó el amor de la literatura de Inglaterra. Tradujo a Stevenson y a Meredith, obra delicada y difícil. Admiró imparcialmente a Whitman y a Poe. Le interesó el argot medieval, que había manejado François Villon. Descubrió y tradujo la novela *Moll Flanders*, que bien pudo haberle

¹⁴ Concepto de “decadentismo” que en ciertos aspectos sí nos sirve para sintetizar algunos de los rasgos característicos de la literatura schwobiana, como señala Claudio Iglesias en el prólogo a la *Antología del decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*. “Paul Bourget, otro de los teóricos fundamentales, concibió la significación mutante del concepto de decadencia como *el predominio del fragmento* [...]. Lo orgánico se corrompe y aparece lo singular; los géneros se corrompen y dejan paso al poema en prosa, anómico y contagioso. Vocación del desorden, alteración y agonía confluyen en este *style de décadence* [...]. Festejar la decadencia es festejar la rotura de los lazos sociales, la independencia de los individuos con respecto al conjunto” (Iglesias 2007: 15).

enseñado el arte de la invención circunstancial. Sus *Vidas imaginarias* datan de 1896. Para su escritura inventó un método curioso. Los protagonistas son reales; los hechos pueden ser fabulosos y no pocas veces fantásticos. El sabor peculiar de este volumen está en ese vaivén. En todas partes del mundo hay devotos de Marcel Schwob que constituyen pequeñas sociedades secretas. No buscó la fama; escribió deliberadamente para los *happy few*, para los menos. Frecuentó los cenáculos simbolistas; fue amigo de Remy de Gourmont y de Paul Claudel. Hacia 1935 escribí un libro candoroso que se llamaba *Historia universal de la infamia*. Una de sus muchas fuentes¹⁵, no señalada aún por la crítica, fue este libro de Schwob. Las fechas de 1867 y 1905 abarcan su vida (Borges 1986: 9).

Antes de eso, apenas alude a la obra y figura del escritor francés y omite cualquier mención del hipotexto schwobiano en los dos prólogos de *HUI* (1935 y 1954). El nombre de Schwob aparece apenas en el ensayo “Sobre Oscar Wilde”, en *Otras inquisiciones*: “Wilde fue amigo de Schwob y de Mallarmé” (Borges 1989: II, 69)¹⁶. Con el paso del tiempo, Borges se constituyó en el gran reivindicador de la obra de ese autor secreto que fue Marcel Schwob, destacando la concisión poética de su estilo, la brevedad¹⁷ como característica esencial de la narración, el uso excepcional de los rasgos circunstanciales y esa atracción compartida por los personajes y ambientes marginales:

A diferencia de muchos otros escritores franceses (Flaubert, Bloy, Valéry...), el nombre de Schwob jamás fue mencionado en las ficciones de Borges y muy rara vez 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* (1986), que se presenta como una

¹⁵ Cuando Borges utiliza el término “fuente” lo hace de forma irónica. Como se desprende de uno de los ensayos clave de su poética, “Kafka y sus presurores”, Borges invierte las nociones positivistas de originalidad y cronología (García Jurado 2008: 128). El autor posterior es quien confiere sentido y unidad a sus precursores. En la paradoja de Aquiles y la tortuga, citada en el mencionado ensayo, se percibe el eco de Kafka. Leemos a ciertos autores a través de la intermediación de autores posteriores que mediante su lectura modifican la obra de esos autores precedentes.

¹⁶ Un matiz. Aunque, como hemos señalado, la obra ensayística de Borges apenas hace referencia a la figura de Schwob, sí aparecen cinco relatos de las *Vies* traducidos por el propio Borges en la *Revista Multicolor de los Sábados* del diario *Crítica*: “Los señores Burke & Hare”, nº 4, 2 de septiembre de 1933; “El capitán Kid”, nº 12, 28 de octubre de 1933; “La muerta que escuchó la queja de la hermana enamorada” (“Septima, Incantatrice”), nº 21, 30 de diciembre de 1933; “El incendiario” (“Érostrate, Incendiaire”), nº 25, 27 de enero de 1934; y “Petronio no se abrió las venas” (Pétrone, Romancier”), nº 32, 24 de marzo de 1934.

¹⁷ La brevedad y la fragmentación son el resultado de una aproximación poética a los fenómenos de la realidad que constituye una de las señas de identidad de las biografías imaginarias y que altera los parámetros habituales de una prosa rudimentaria más cercana a la elaboración de biografías historiográficas. Esa intención poética es la característica que defiende Danilo Kiš cuando se refiere a su obra *Una tumba para Boris Davidovich*, compendio de biografías imaginarias en las que el autor se desmarca de sus predecesores por agregar la denuncia política a los entresijos de la ficción, por indagar en la negrura no solo del individuo sino también de los mecanismos del fanatismo y la intolerancia. Además, las biografías de Kiš se localizan en un lugar muy concreto y en un período reciente de la convulsa historia europea contemporánea, mientras que las obras de Schwob, Borges y Wilcock comprenden unas vastas coordenadas espacio-temporales. Dice Kiš: “Me parece que tanto la brevedad (típica de los autores modernos) como el carácter fragmentario de las obras, son precisamente el resultado de esa «aproximación poética» a los fenómenos de la realidad porque este proceso lírico, en esencia, no soporta una longitud épica («la inspiración es fugaz») [...]. La realidad (de los libros escritos) ha sustituido a la ficción de las preguntas penosas” (Kiš 2013: 68).

biografía sintética. En este prefacio, Borges señala el libro de Schwob como una de las numerosas fuentes de *Historia universal de la infamia*. En realidad, no constituye solo una fuente de inspiración (de carácter informativo) sino un modelo, a la vez genérico y narrativo. En *Autobiographical Essay* (1970) Borges ya había evocado la relación textual 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. Llamado 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 (Fabre 2011: 78-79).

Borges reelabora el programa de Schwob otorgando a lo individual el nombre de Historia y constituyendo el material ficcional a partir de los rasgos individuales y circunstanciales provenientes de Stevenson, Defoe y de la poética schwobiana. “Lo que en Schwob es una reivindicación artística de lo que la Historia deja de lado, en Borges se constituye en materia misma de la Historia” (García 2011: 87). Partiendo de otros autores que adopta como clásicos personales y a los que enriquece mediante su lectura, o sea, partiendo de la biblioteca, Borges crea una obra personal que trasciende sus propios límites y traslada su particular microcosmos a lo real, creando una nueva percepción de lo cotidiano. “El proceso por el cual una visión del mundo fantásticamente personal trasciende el muro de espejos detrás del cual fue creada y modifica el campo general de la conciencia es algo extremadamente difícil de describir” (Steiner 1986: 239). Borges lleva al límite la concepción schwobiana de la diferencia y la semejanza, como ejemplifica en “El impostor inverosímil Tom Castro”, resaltando las anomalías y evidenciando de la manera más flagrante las disparidades entre los personajes para conseguir el efecto contrario: confundirlos precisamente a través de aquello que *a priori* los hace incompatibles, mimetizarlos paradójicamente a partir de rasgos marcadamente antagónicos. Este procedimiento constituye una peculiar forma de plagio, que al mismo tiempo es un reflejo paródico del plagio que acometen los autores en otro nivel narrativo. Borges y Schwob conducen el relato biográfico a una irónica mistificación donde todo es escamoteado, tergiversado o inventado, y sus procedimientos estilísticos se convierten en los atributos singulares e independientes de un universo propio. La originalidad de las biografías imaginarias, como el *Quijote* de Menard¹⁸, se produce por desplazamiento del contexto, que supone una de las maneras de la impostura, el desplazamiento de la identidad:

¹⁸ Ese desplazamiento se produce en muchas ocasiones por un cambio de nombre. Borges ensaya un doble desplazamiento con la intrusión de Pierre Menard: “«En Pierre Menard, autor del *Quijote*», está claro que cambia el significado de un mismo significante: el sentido del *Quijote* cambia al ser reescrito en

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 y Borges escamoteando el título de una de sus fuentes (la de Herbert Asbury), enunciándolas vagamente (“La viuda Ching”), o no reconociendo 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 *Historia univesal de la infamia* 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 (García 2011: 93-94).

De la misma manera que Castro imposta la figura del difunto Tichborne, Borges y Schwob se apropian, mediante sus procedimientos narrativos, de identidades ajenas, creando diferencias a partir de las similitudes, reelaborando en un texto nuevo y original las ideas substraídas de la biblioteca, aunque haya sido necesario inventar esa biblioteca. Todo este proceso de reescribir una biografía a partir de sutiles o palpables desviaciones tiene su culminación en ese compendio evanescente de identidades que es Pierre Menard. Cualquier detalle, por insignificante que sea, sirve para cambiar el decurso de una vida. Así, mediante una sutil alteración de esos pormenores, serían infinitas las posibles biografías de un solo individuo:

Wilde atribuye la siguiente broma a Carlyle: una biografía de Miguel Ángel que omitiera toda mención de las obras de Miguel Ángel. Tan compleja es la realidad, tan fragmentaria y simplificadora la historia, que un observador omnisciente podría redactar un número indefinido, y acaso 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 [...]. La broma de Carlyle predecía nuestra literatura contemporánea: en 1943 lo paradójico es una biografía de Miguel Ángel que tolere alguna mención de las obras de Miguel Ángel (Borges 1989: II, 107).

Ambos escritores comparten el desprecio del canon literario académico, la afición por determinados autores considerados marginales por sus contemporáneos, el gusto por la abyección y el crimen como motivos estéticos, la ausencia de sentencias morales, la fascinación, en definitiva, por el lado oscuro del ser humano (*Of Murderer considered as one of the Fine Arts*, de Thomas De Quincey¹⁹, es una de las obras predilectas de

el siglo XX por un simbolista, etc., pero también vemos la operación de cambio de nombre, de significativo para un mismo significado, ya que el autor del *Quijote* no es más Cervantes sino Menard” (García 2011: 94).

¹⁹ “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

ambos autores y está muy presente en la gestación y desarrollo de las vidas imaginarias y las biografías infames) y el uso del lenguaje literario como instrumento de mistificación, esto es, la consideración de la ficción como un sistema autónomo e independiente de verificaciones extraliterarias:

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 la vida 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 a 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”, 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. Sin duda no es fortuito que “MM. Burke y Hare”, donde prima la vocación 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* (Fabre 2011: 81-82).

La tensión bipolar²⁰ de las biografías imaginarias se establece entre los personajes y el mundo. El drama es una justificación de la trama, es circunstancial. La errancia supone la inmersión de lleno en la aventura. Schwob, como su idolatrado Stevenson, como los dementes iconoclastas de *La sinagoga* de Wilcock, coloca a sus personajes en continua fuga del tedio. Así, errancia es sinónimo de acción y opuesto de anquilosamiento. La trama desenfrenada se refleja en un estilo vertiginoso y abrupto. Como señala Bruno Fabre, Schwob se desmarca de muchos de sus contemporáneos por la ausencia de pretensiones sociales o humanitarias en sus relatos. No juzga, de igual modo que Borges y Wilcock, la infamia o la perversión que circundan la acción. Lo ominoso sustenta el drama pero no lo descalifica ni lo cuestiona. No olvidemos su profundo estudio sobre Villon, al que dedica un texto recogido en *Spicilège*, y la simpatía que sentía por los *coquillards*, secta de delincuentes a la que pertenecía el

que en todo caso elevan sus vidas oscuras a un nivel de creatividad que en cierto modo las redime estéticamente” (García 2011: 90).

²⁰ Uno de los procedimientos singulares para mantener esa tensión dialéctica es el empleo frecuente del oxímoron. Las estructuras oximorónicas son un recurso característico en la composición de las biografías imaginarias y funcionan en muchos casos como estimulantes de la ironía. Los términos antagónicos convergentes en una misma oración resaltan el significado de su contrario, creando así una situación humorística atenuante del horror, pero aumentando también la mordacidad de este.

poeta del siglo XV que se regía por un código propio, y la predilección por el mal y por el universo estético de los personajes marginales que caracteriza buena parte de la literatura finisecular del XIX. Como más tarde Borges, Schwob adoraba la prosa de Stevenson y sus atmósferas abyectas y sombrías²¹. Los personajes se enfrentan a situaciones conflictivas regidas por la contingencia y por la incursión de elementos desestabilizadores que constituyen la esencia de lo imaginario. Fatalidad es aquí un concepto inherente al de aventura, no una derrota moral o un desasosiego. La singularidad de Schwob estriba en que no reviste de nobleza al vagabundo ni de abyección al asesino, los coloca delante de una disyuntiva para resaltar sus manías, aquello, qué más da si perverso o virtuoso, que los hace únicos. Circunstancia que señala Bruno Fabre al referirse a la función de la errancia en los relatos del autor francés: “[...] les fictions de Schwob ne revêtent aucune dimension sociale ni humanitaire. Excepté quelques figures leu caractérisées on ne trouvera pas dans les textes du conteur le type du vagabond ou du gueux mis en scène et valorisé par ses contemporains. Chez Schwob, l’errance constitue avant tout un embrayer de l’aventure et un tremplin pour l’imaginaire”²² (Fabre 2007a: 123).

Borges se apropió de ciertos aspectos de la poética schwobiana para componer sus biografías infames, a saber: otorgó importancia a personajes de segunda fila en detrimento de sus ilustres contemporáneos, sugiriendo la relatividad de la fama y las caprichosas circunstancias que hacen enaltecer o ignorar a los individuos, tuvo en cuenta los métodos del francés en el tratamiento de la historia y asimiló la estructura y composición de las *vidas* adaptándolas a sus relatos. En ambos autores prevalece una afición por el lado más siniestro del ser humano y una tendencia a relativizar los límites entre el crimen y la virtud. En *HUI* se acumulan acontecimientos cargados de una irónica sordidez “donde lo accesorio y lo contingente van junto a lo notable y lo

²¹ “Stevenson, al llegar al archipiélago de Samoa, anotó su *Gradus*. Reunió en un mismo bloque el suspenso mágico, los saltos rítmicos y las referencias antiguas extraídas de la Biblia. Confiesa que el buen estilo es el estilo hecho odio. El amor no tiene estilo porque no tiene distancia: ¿cómo lo que es fusión o deseo de fusión podría transformarse en distanciamiento, en alegría de separación? Stevenson prefería añadir la alegría gélida de una narración violenta, el emplazamiento sádico de la intriga, pues la implicación es siempre un designio homicida” (Quignard 2006: 108).

²² “[...] las ficciones de Schwob no revisten ninguna dimensión social ni humanitaria. Excepto algunas figuras poco caracterizadas, no encontraremos en sus textos narrativos el típico vagabundo o mendigo puesto en escena, utilizado y valorado por sus contemporáneos. En la obra de Schwob, la errancia constituye ante todo un desencadenante de la aventura y un trampolín para lo imaginario” (La traducción es mía).

célebre” (Fabre 2011: 83). Lo particular cobra relevancia en detrimento del acontecimiento histórico, que pasa a un segundo plano:

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” y al expresar su admiración por Lazarus Morell –cabeza de una organización más impresionante y menos “vulgar” que aquella de Al Capone– tanto como por Monk Eastman, cuyo físico “monumental” es opuesto al “epiceno y fofo Capone” [...]. 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 algunos dignatarios creando una suerte de equivalencia entre malhechores y poderosos (Fabre 2011: 82).

Pero no todo son coincidencias, más allá de los evidentes paralelismos cada obra tiene su sello propio. Schwob dispone una cronología lineal para organizar el macrotexto que componen las *vidas imaginarias*: el mundo grecolatino (Empédocles, Eróstrato, Crates, Sétima, Lucrecio, Clodia y Petronio), la Edad Media (Frate Dolcino, Cecco Angiolieri, Paolo Uccello, Nicolas Loyseleur, Katherine la encajera, Alain le Gentil), el Renacimiento (Cyril Tourneur y Gabriel Spenser), los piratas ingleses (William Phips, William Kid y Stede Bonnet) y el brumoso siglo XIX anglosajón (Burke y Hare). Hay dos textos que no encajan en esta disposición cronológica: “Sufrah”, relato que rezuma el aroma de *Las mil y una noches*, y “Pocahontas, Princesse”, reelaboración libre de la relación que mantuvieron la princesa amerindia y el capitán John Smith. Existe un relato final, “Morphiel, Démiurge”, aparecido junto con el resto en *Le Journal*, pero retirado del conjunto que debía formar parte de las *Vies imaginaires* en la primera edición de 1896. En este relato Schwob asocia las cualidades del demiurgo con las de una divinidad inferior. Fue publicado por separado en 1985 con el título de *Vie de Morphiel, démiurge*²³. En el caso de Borges, los relatos que componen *HUI* también aparecieron primero en la *Revista Multicolor de los Sábados* del diario *Crítica* entre 1933 y 1934, algunos de ellos, como en el caso de las *Vies*, con títulos distintos, como “El rostro enmascarado del profeta” (nº 24, 20 de enero de 1934), que luego pasó a llamarse “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”. Borges se

²³ En español el texto se incluye en el volumen *Mundos terribles. Relatos y crónicas inéditos*, Sevilla: El olivo azul, 2007, con la traducción de Eric Jalain y el prólogo de Rafael de Cózar.

desmarca de Schwob en varios aspectos, desde la elección misma de los títulos, más irónicos y menos lacónicos, hasta en el tono, que en el caso de las *infamias* borgeanas es más mordaz y carece en cierta medida de la melancolía schwobiana. Como autor del siglo XX, “la brusca solución de continuidad” de su prosa está condicionada por la entonación de la crónica policial y por la influencia visual del cinematógrafo.

Sin embargo, la fragmentación y la condensación de *HUI*, donde el lenguaje se erige en protagonista por encima del acontecimiento, es una característica proveniente de las *vies* de Schwob, como señala Bruno Fabre (2010). Las *infamias* borgeanas se concentran en un corto periodo de tiempo. Ambas obras conceden gran importancia a los silencios del relato y a las bruscas rupturas de la continuidad con el propósito de introducir disonancias narrativas para dislocar el texto:

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, influyó su propia poética de la vida imaginaria, tanto en el nivel de la primacía del detalle como en 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 [...]. 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 (Fabre 2011: 83-84).

La discontinuidad, rasgo estilístico fundamental de las biografías imaginarias, constituye una de las principales señas de identidad de las *Vies* de Schwob. La vida de Uccello, por ejemplo, comienza *in media res* con la explicación del origen del nombre del protagonista y de las características de su concepción estética, nada se aporta de su nacimiento, su familia o su formación como pintor. En “Cyril Tourneur” hay una brusca solución de continuidad entre su nacimiento y los treinta años, también entre la violación de su hija, de la que el lector desconoce las consecuencias, y el fin de su vida. Para Bruno Fabre la composición de los relatos de Schwob se basa en la selección de momentos fuertes dentro de una estructura fragmentaria. Momentos de énfasis que acontecen bruscamente después de silencios sutilmente emplazados o alterando violentamente la cadencia narrativa mediante la irrupción inesperada de un acontecimiento dramático. La ausencia de continuidad en las *Vies* se manifiesta y apoya

en el uso frecuente de la parataxis²⁴, uno de los rasgos más personales del estilo de Schwob. Esta escritura discontinua donde escasean los métodos de conexión se caracteriza por una cierta sequedad narrativa y por el empleo de frases breves e independientes sintácticamente. La yuxtaposición de las cláusulas da una impresión de parcelación del texto que fortalece la fragmentación del relato (Fabre 2010). En ocasiones, el empleo de la parataxis simboliza la separación entre el personaje y el entorno, entre el protagonista y el resto de personajes, alimentando la tensión bipolar que preside las *vies*, resaltando su condición anómica y solitaria del personaje principal, componiendo una imagen fragmentada y distorsionada del mundo y de la historia.

Estos procedimientos, brevedad, fragmentación y discontinuidad, elipsis y silencios sutilmente emplazados, emparentan estilísticamente, por otra parte, las biografías imaginarias con el “imaginario” *Quijote* de Menard. Dicha fragmentación no solo está sugerida a través la urdimbre estructural del relato de Borges, también se halla en lo que propone, en su significado. Borges imagina un autor que por desplazamiento del contexto no puede urdir un *Quijote* como el de Cervantes, necesariamente ha de ser un *Quijote* inconcluso, quebradizo, disperso:

En lugar del *Quijote* de Cervantes, el *Quijote* de Pierre Menard se presenta, al igual que muchos clásicos del siglo XX, como una obra fragmentaria, inconclusa, sin relato, en ruinas, reducida a tres capítulos del original, entre ellos el capítulo noveno de la primera parte, donde el narrador revela que el autor de la historia es Cide Hamete, el mentiroso (referencia que, como saben, el narrador censura y amputa, no sin malicia, en la cita que elige para cotejar ambos *Quijotes*) (Vecchio 2009: 7).

Según Fabre, la pertenencia de las ficciones de *HUI* a la narración biográfica es problemática en más de la mitad de los casos, en ocasiones el relato tiende sobremanera a la dispersión. Esas infracciones están menos acentuadas en las *vies* de Schwob, que confiere mayor rigor a las formas cerradas del relato, “a menudo reforzadas por simetrías y por diversos procedimientos que apuntan a limitar el carácter centrífugo de la narración” (Fabre 2011: 84). Borges recurre también a similares procedimientos, repeticiones y estructuras especulares, con el fin de mantener la cohesión, pero amplifica la parodia mediante la ostentación y el barroquismo:

²⁴ Parataxis, coordinación de elementos sintácticos independientes entre sí, que será una de las señas de identidad del estilo de Borges, de Wilcock y de Schwob, y por tanto una de las características comunes y fundamentales en la urdimbre estructural de los relatos que integran estas biografías imaginarias. Parataxis, elipsis, fragmentación, condensación, fluidez, velocidad, técnica del montaje cinematográfico, etc., son algunos de los recursos estilísticos de las ficciones biográficas. De ahí la cercanía con la imagen, de ahí la importancia del detalle circunstancial, de la congelación del instante. El tiempo detenido en el momento álgido del drama.

[...] las ideas del 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”, solo 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” en “Bill Harrigan” traduce un distanciamiento del modelo literario (Schwob) o cinematográfico (von Stenberg) no desprovisto de humor [...]. 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 alógenos no integrados en la trama del relato, la implicación del autor pero también del lector en la narración, la distancia irónica y el estilo paródico del autor, así como los procedimientos prestados del cine, diferencia 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 biografemas deliberadamente ficcionales, eruditas y lúdicas (Fabre 2011: 84-85).

En definitiva, a pesar de las diferencias reseñadas podemos concluir que la relación especular entre Borges y Schwob enriquece recíprocamente, y resaltando una vez más el papel fundamental de la lectura, la obra de ambos en un intercambio continuo que va más allá de las evidentes correlaciones existentes entre las *Vies imaginaires* e *Historia universal de la infamia*. Una empatía que expande los propios límites y amplifica las voces estableciendo correspondencias y afinidades con otros textos.

1.3 Los límites del conocimiento. Algunos precursores de los iconoclastas de Wilcock

“De repente el pensamiento se salió de sus goznes”
(Pauls 2004: 145).

El volumen *La Sinagoga degli iconoclasti* apareció publicado por primera vez en italiano en 1972 en la editorial Adelphi y diez años más tarde, en 1982, fue traducido al español por Joaquín Jordá para la editorial Anagrama. “Son treinta y cinco biografías que invitan a una lectura festiva, a carcajada limpia, el libro de uno de los mayores y más raros, (en lo que tiene de revolucionario esta palabra) escritores de este siglo y que ningún buen lector debe pasar por alto” (Bolaño 2004: 285). Ya el término “iconoclasta” presente en el título adelanta tanto el carácter marginal y extravagante de los personajes como del propio libro, sugiriendo que detrás de esas biografías se encuentra un demiurgo igualmente transgresor. “Iconoclasta” alude abiertamente a la naturaleza rupturista de la obra, remite al desprecio de las normas y a la irreverencia, a lo políticamente incorrecto. Los iconoclastas wilcockianos hacen añicos las imágenes

convencionales en favor de sus propios puntos de vista, heterogéneos y a menudo incongruentes para los preceptos establecidos por la ciencia y radicales e incluso delictivos para las leyes y la moral imperantes.

Dichos iconoclastas constituyen la desviación humorística y surrealista de las biografías imaginarias, una desopilante disección de los desajustes que provoca el conocimiento cuando traspasa sus límites y se acerca a la incongruencia, pero también una desviación de la norma y de los prejuicios del consenso universal en favor de lo excepcional que los vincula con la *patafísica*²⁵ del Dr. Faustroll, el personaje de Alfred Jarry, contemporáneo y amigo de Schwob. Como en la patafísica de Jarry, los personajes de Wilcock se decantan por las leyes que rigen las excepciones, perciben e intentan explicar un universo suplementario. Provocan una dislocación de la apariencia de lo real y, por tanto, un cuestionamiento de las verdades admitidas por la física. La definición de Jarry en el “Libro segundo” (‘Elementos de Patafísica’) de las *Gestas y opiniones del Dr. Faustroll* puede servir como introducción a las excentricidades (en el sentido literal del término, “desplazamiento del centro”) de los periféricos personajes que frecuentan *La sinagoga*²⁶, utopistas transgresores que pretenden subvertir todas las teorías para, mediante un radical cambio de perspectiva, darle la vuelta a los principios que rigen, o parecen regir, el universo:

²⁵ La patafísica “es la ciencia de lo que se añade a la metafísica, extendiéndose más allá de esta tanto como ella misma se extiende más allá de la física [...], la patafísica será, sobre todo, la ciencia de lo particular, por más que suela decirse que solo hay ciencia de lo general. Estudiará las leyes que rigen las excepciones y explicará el universo suplementario de este; o, menos ambiciosamente, descubrirá un universo que puede –y quizá deba– verse en lugar del tradicional, ya que las leyes del universo tradicional que se han creído descubrir son también correlaciones de excepciones –aunque más frecuentes– o, en todo caso, correlaciones de hechos accidentales que, reduciéndose a excepciones poco excepcionales, carecen del atractivo de la singularidad. DEFINICIÓN: La patafísica es la ciencia de las soluciones imaginarias, que acuerda simbólicamente a los lineamientos de los objetos las propiedades de estos descritas por su virtualidad” (Jarry 2003: 29-30).

²⁶ Según Cristian Crusat, la utilización del término “sinagoga” en el título de las biografías wilcockianas no es casual: “remite a la lejana tradición biográfica impulsada por Diógenes Laercio y que tanto sedujo a Marcel Schwob, integrando a Wilcock en esa cadena de biógrafos cuyos relatos armonizan naturalmente los hechos externos e internos, las noticias y el comportamiento. Unido de este modo a uno de los principales precursores de Marcel Schwob, Juan Rodolfo Wilcock procede asimismo a seguir la línea del mayor de los lectores del autor de *Vies imaginaires*: Jorge Luis Borges [...]. Como ulterior parodia del enciclopedismo, Wilcock adopta un tipo de discurso cercano a la divulgación científica, tan cara a Jorge Luis Borges” (Crusat 2015: 334). Hecho este último que podemos constatar en la nota que Wilcock incluye al final del libro aclarando la procedencia de las fuentes de que se nutre para elaborar sus biografías, sean estas reales o inventadas. Algo parecido a lo que hace Borges en *HUI*: “Se trata del mismo mecanismo desestabilizador que empleó Borges en *Historia universal de la infamia*, una nueva muestra de su literatura de segundo grado o literatura elevada al cuadrado, de la que Juan Rodolfo Wilcock, según Alan Pauls, fue uno de sus más radicales lectores y continuadores” (Crusat 2015: 335).

La ciencia actual se funda sobre el principio de la inducción: la mayoría de los hombres ha visto que tal o cual fenómeno precede o sucede a tal otro y concluye que siempre ocurrirá así. En primer lugar, esto es cierto solamente a menudo, depende de un punto de vista y está codificado por la comodidad o por algo peor. En lugar de enunciar la ley de la caída de los cuerpos hacia un centro, ¿por qué no ha de preferirse la ascensión del vacío hacia una periferia, tomándose el vacío como unidad de no-densidad, hipótesis mucho menos arbitraria que la elección del agua como unidad concreta de densidad positiva? [...] El consenso universal es de por sí un prejuicio bastante milagroso e incomprensible (Jarry 2003: 30).

Esa incursión en el absurdo los emparenta asimismo con personajes tan disparatados como los excéntricos Bouvard y Pécuchet, los personajes de la inacabada obra homónima de Flaubert, los polímatas Raimundo Lulio (Ramón Llull) y John Wilkins, o Pierre Menard y su intento “monumental e irrisorio” de “encarar” el *Quijote*. A todos ellos dedica Borges algunos de sus inclasificables textos que trascienden las fronteras del ensayo. *La sinagoga* constituye un desplazamiento de la ironía schwobiana²⁷ hacia un humor más negro, metáfora de la soledad del individuo ante un universo incomprensible. Wilcock, como hará después Roberto Bolaño en *La literatura nazi en América* (1996), va más allá de los límites de lo razonable y hace descender a sus excéntricos utopistas al corazón mismo del disparate, deudores también, en buena medida, de las pesadillas kafkianas. En este aspecto, existe una conexión directa entre los iconoclastas wilcockianos y esos personajes que Borges inventa (el caso de Pierre Menard), extrae de la ficción (Bouvard y Pécuchet) o de la “sorprendente” realidad (Lulio y Wilkins).

Además de “Pierre Menard, autor del *Quijote*” los textos de Borges donde podemos rastrear las huellas de esos antecesores de los personajes de *La sinagoga* son: “Vindicación de Bouvard y Pécuchet” (1932), “La máquina de pensar de Raimundo Lulio” (1937), “John Wilkins, previsor” (1939), “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw” (1952) y “El idioma analítico de John Wilkins” (1952). Uno de los rasgos destacados de los iconoclastas wilcockianos es su flirteo con teorías extravagantes e inútiles, pero como en el caso de Raimundo Lulio, “su pública y famosa inutilidad no disminuye su interés” (Borges 1998: 47). Comparten con sus excelsos predecesores la circunstancia

²⁷ “La ironía de Schwob es en efecto una ironía amablemente escéptica, que acaba por despertar una sonrisa ante las imperfecciones y las contradicciones del mundo [...]. En congruencia con su aspiración literaria de transformar la semejanza en la diversidad, de descubrir aquel gesto o aquella conducta que haría únicos a sus personajes biografiados, el autor de *Vies imaginaires* afirmó que la estricta igualdad y homogeneidad de los seres humanos conllevaría la desaparición de la risa, pues nada podría sorprender ya a quienes ninguna diferencia encontrasen con respecto a sus semejantes. Puesto que la ciencia positiva aspiraba a comprenderlo y explicarlo todo, la risa –brusca manifestación ante los misterios que encierra el mundo– dejaría de existir” (Crusat 2016: 507).

de concebir un proyecto absurdo y en muchos casos irrealizable. Trivial y secundaria queda la ejecución, muy por debajo de la *magnificencia* de una idea extraordinaria. Tanto la máquina de pensar de Lulio como la taxonomía analítica de John Wilkins llevan la razón al límite de la incoherencia, que es la característica principal de *La sinagoga*. El conocimiento inicia con ellos un desplazamiento hacia la periferia lindante con el desatino cuyo relevo cogerán los utopistas wilcockianos. Raimundo Lulio inventó a finales de siglo XIII una máquina de pensar que disponía o proyectaba, según las impredecibles manías de la casualidad, los atributos de Dios:

[...] comparada con su propósito, juzgada según el propósito ilustre del inventor, la máquina de pensar no funciona. El hecho es secundario para nosotros. Tampoco funcionan los aparatos de movimiento continuo cuyos dibujos dan misterio a las páginas de las más efusivas enciclopedias; tampoco funcionan las teorías metafísicas y teológicas que suelen declarar quiénes somos y qué cosa es el mundo (Borges 1998: 46-47).

Descendiente directo de Raimundo Lulio es Absalon Amet –personaje del relato homónimo de *La sinagoga*–, inventor de un Filósofo Universal que guarda evidentes paralelismos con el artilugio ideado por el filósofo, teólogo y escritor mallorquín. Igualmente supeditado a los designios del azar, el filósofo de Amet conduce primero a la perplejidad y luego a la risa. El Amet de *La sinagoga* es una proyección del borgeano Raimundo Lulio. Ambos recogen sus pensamientos e invenciones en un libro, ya sea real o imaginario: *Ars magna generalis*, en el caso de Lulio; *Pensées et Mots Choisis du Philosophe Mécanique Universel*, en el de Amet. Ficción y realidad vuelven a imbricarse. La subordinación del conocimiento a la mera y fortuita casualidad es descrita mediante un tono marcadamente humorístico en el inicio del relato de Wilcock:

Absalom Amet, orologiaio alla Rochelle, può dirsi in un certo senso il precursore occulto di una parte non trascurabile di ciò che poi si sarebbe chiamato la filosofia moderna –forse di *tutta* la filosofia moderna– e più precisamente di quel vasto settore di indagine a scopo voluttuario o decorativo consistente nel casuale accostamento di vocabili che nell’uso corrente raramente vanno accostati, con susseguente deduzione del senso o dei sensi che eventualmente si possano ricavare dall’insieme; per esempio: “La Storia è il moto del nulla verso il Tempo”, oppure “del tempo verso il nulla”; “Il flauto è dialettico”, e combinazioni simili. Uomo del Settecento, uomo di ingegno, Amet non pretese mai né la satira né la conoscenza; uomo di meccanismi, altro non volle mostrare che un meccanismo. Nel quale si celava minaccioso –ma lui non lo sapeva– un brulicante avvenire di turpi professori di semiotica, di brillanti poeti di avanguardia²⁸ (Wilcock 1972: 67).

²⁸ “Absalón Amet, relojero de La Rochelle, puede llamarse en cierto modo el precursor oculto de una parte no despreciable de lo que más adelante sería denominado la filosofía moderna –tal vez de toda la filosofía moderna–, y más exactamente de aquel amplio sector de investigación con fines superfluos o decorativos que consiste en la casual aproximación de vocablos que en la práctica corriente rara vez mantienen contacto entre sí, con la consiguiente deducción del sentido o de los sentidos que

Compárese también el tono de Borges con este otro relato de Wilcock titulado “André Lebran”. Transcribimos el principio y el final:

André Lebran è ricordato, modestamente ricordato, anzi non è ricordato per nulla, come inventore della pentacicletta o pentaciclo, ossia la bicicletta a cinque ruote [...]. Altre invenzioni de André Lebran rimasero a quanto pare sulla carta. Tre brevetti francesi del primo Novecento portano il suo nome: il più notevole è un ventilatore consistente di un grosso triangolo verticale di cartone leggero che si appende al soffitto e viene azionato dal letto con uno spago²⁹ (Wilcock 1978: 113, 116).

Como más tarde sucederá con Pierre Menard y con los iconoclastas wilcockianos, la máquina de Lulio es un mero propósito, no una consecución, que excede sus propios límites. Tanto Pierre Menard como Raimundo Lulio encaran un proyecto, salvo que Menard renuncia a su ejecución. La ejecución del proyecto de Lulio, por otra parte, delata su ineficacia, tropieza consigo misma, como los personajes de Wilcock que edifican sin pretenderlo un abismo entre sus ideas y el mundo, que finalmente se revelan incompatibles.

La máquina de pensar de Lulio, dice Borges, es absurda como instrumento de investigación filosófica, no lo es como instrumento literario y poético (Borges 1998: 51). Lo que se produce en el texto de Borges es una recontextualización del objeto, un desplazamiento del enfoque y de su utilidad, o inutilidad, de la filosofía a la poesía:

Si dentro de la filosofía la máquina sirve para explicar la existencia y el funcionamiento de los atributos de Dios desde donde se señala la imperfección del ser humano, dentro de la poesía opera cambiando de sitio los atributos asignados a un nombre, los cuales pueden dar cabida a un sinnúmero de operaciones semánticas que parece infinito y que puede utilizarse para representar el mundo en un esfuerzo constante por captarlo, por capturarlo (Guízar 2004: 89).

Borges ensaya una vindicación de la ambición de los personajes que retrata, a pesar de la inoperancia o incongruencia de sus inventos y de la predisposición de estos al

eventualmente se puedan desprender del conjunto; por ejemplo: “La Historia es el movimiento de la nada hacia el tiempo”, y combinaciones semejantes*. Hombre del siglo XVIII, hombre habilidoso, Amet jamás pretendió la sátira o el conocimiento; hombre de mecanismos, no quiso mostrar otra cosa que un mecanismo. En el cual se ocultaba amenazador –pero él no lo sabía– un hormigueante futuro de deshonestos profesores de semiótica y de brillantes poetas de vanguardia” (Wilcock 1999a: 53).

*La traducción no respeta, a veces, cierta literalidad contundente: ejemplo “combinaciones semejantes”, en vez de “del tiempo hacia la nada”.

²⁹ “André Lebran es recordado, modestamente recordado, o mejor dicho no es recordado en absoluto, como inventor de la pentacicletta o pentaciclo, o sea la bicicleta de cinco ruedas [...]. Al parecer, los restantes inventos de André Lebran no pasaron del papel. Tres patentes francesas de los primeros años del siglo XIX llevan su nombre: la más notable es un ventilador consistente en un gran triángulo vertical de cartón ligero que se cuelga del techo y puede maniobrase desde la cama con un cordel” (Wilcock 1999a: 92, 94). El traductor confunde el *novecento* con el siglo XIX.

fracaso. Lulio, como todo precursor, fue un incomprendido. Su obra chirriaba por su efecto inesperado, pero desplazada de contexto cobra una nueva dimensión.

La sombra de Lulio también cubre en cierta medida la figura de Pierre Menard. Que Lulio es un precursor de Menard (y ambos, a su vez, de los iconoclastas) ya está mencionado explícitamente en “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, cuando se hace referencia a la obra visible del escritor de Nîmes:

Las referencias a Lulio aparecen en sitios en la escritura de Borges donde tienen cabida en la medida en que pueden provocar un orden inestable, el cual tiene sentido sólo en referencia al orden en que el personaje coloca las cosas de su mundo. De manera que cobren un sentido dado incierto, las clasificaciones adquieren significados inestables cuando el personaje se enfrenta a su manera particular de sentir la realidad vivida, tal como le sucede a Pierre Menard en la enumeración de su obra visible, en la cual aparece en la letra *f*) “Una monografía sobre el *Ars magna generalis* de Raimundo Lulio (Nîmes, 1906)”. Como signos premonitorios de la manera de clasificar la realidad, Pierre Menard reconstruye el mundo de las palabras de su época al escribir en un lenguaje arcaico, que tiene más méritos que el lenguaje de Cervantes, que sólo podía escribir con un lenguaje de su época. En esta traslación de las palabras que requiere del conocimiento profundo del lenguaje de la época de Cervantes por parte de Pierre Menard, el orden de las cosas ha sufrido un cambio, una traslación” (Guízar 2004: 93).

En el fondo y como muestran los ejemplos mencionados, tanto *La sinagoga degli iconoclasti* como “La máquina de pensar de Raimundo Lulio” constituyen un elogio de la inutilidad, una defensa de la condición poética, no pragmática, y de la idea. La inutilidad es considerada como soberanía y liberación del individuo. La utilidad de la literatura es una reducción, una mutilación de su fundamento más esencial. El propio Borges respalda esa teoría a través de Pierre Menard en un fragmento emblemático del relato, lo que de nuevo nos lleva a establecer correlaciones entre este y sus *precursores*, infames e imaginarios:

No hay doctrina intelectual que no sea fundamentalmente inútil. Una doctrina filosófica es al principio una descripción verisímil del universo; giran los años y es un mero capítulo –cuando no un párrafo o un nombre– de la historia de la filosofía. En la literatura, esa caducidad final es aún más notoria. “El *Quijote* –me dijo Menard– fue ante todo un libro agradable; ahora es una ocasión de brindis patrióticos, de soberanía gramatical, de obscenas ediciones de lujo. La gloria es una incomprensión y quizá la peor” (Borges 1989: I, 449-450).

La expresión del hombre, como pensaba Bataille, no es reductible a la utilidad ni al compromiso impuesto: “[...] la literatura se opone claramente a la utilidad. No puede ser algo útil al tratarse de la expresión del hombre –de la parte esencial del hombre– y el hombre, por lo que tiene de esencial, no es reductible a la utilidad” (Bataille 1993: 32). Los iconoclastas wilcockianos son desertores de esa dependencia de las normas y de

una presupuesta funcionalidad. Pero esa cualidad inherente a sus teorías y proyectos lo es solo en relación con la “producción” o con el “progreso”, no en cuanto a su condición emancipadora del individuo. Característica esta que añade ligereza a la empresa, la reviste de esa liviana cadencia más próxima al poema que a la pragmática. Es su aparente cualidad de artilugio inservible la que vuelve imperecedera la máquina de Lulio³⁰. En *La sinagoga*, la máquina de Lulio es un artefacto que adopta múltiples y diversas formas intercambiables y amoldables a cada situación extraordinaria que se describe en el texto, pero que en todos los casos comparten un mismo anhelo, extrapolable a cualquier ámbito, esto es, asimilar y delimitar el universo. Dentro de esa ordenación metódica y calculada, tanto Lulio como los iconoclastas abren la puerta a un elemento inesperado pero familiar, uno de los principios indeterminables que rigen el funcionamiento del universo: la casualidad. La característica primordial que vincula la máquina de Lulio con personajes de *La sinagoga* como André Lebran, Jules Flamart o Absalom Amet es “la aplicación metódica del azar a la resolución de un problema” (Borges 1998: 49). Y esa irrupción metódica e impredecible de la casualidad es la que contiene en sí misma la posibilidad del error, de ahí que los relatos siempre concluyan con el fracaso del personaje. Alan Pauls hace referencia al aroma borgeano que desprende la obra de Wilcock, a su condición periférica, que es también la de sus personajes, siempre al borde del precipicio:

No es casual que las ambiciones estériles de Raimundo Lulio reaparezcan en *La sinagoga de los iconoclastas* de J. R. Wilcock, tal vez el libro más delicioso que la literatura argentina haya dado sobre la tradición de los sabios idiotas. Wilcock, que era argentino, vivió largo tiempo y murió en Italia, en cuya lengua escribió prácticamente sus libros más importantes. En Buenos Aires, formó parte del círculo de la revista *Sur*, aunque manteniéndose siempre en el borde más alejado del centro, casi a punto de caerse. Fue amigo de Borges y tal vez uno de sus lectores más oblicuos y sagaces: de ahí que su literatura “recuerde” a Borges sobre todo la vena *menardiana* de Borges –sin deberle absolutamente nada. Organizados como galerías de retratos en miniatura, los libros en prosa de Wilcock trazan una verdadera historia universal de la extravagancia. Son colecciones de lunáticos que se aferran con uñas y dientes a una idea, una obsesión, un proyecto, y que sacrifican todo con tal de llevarlos a cabo. Como Lulio, como Wilkins, los personajes de Wilcock son utopistas desafortunados, sin chance (Pauls 2004: 148).

Otro precursor de los personajes iconoclastas es John Wilkins (1614-1672), hombre polifacético que “abundó en felices curiosidades”. Abarcó ámbitos dispares: la teología,

³⁰ En el breve texto titulado “Ars magna” Borges llega hasta el final en su vindicación, a un tiempo homenaje y parodia, del genio de Lulio: “La ciencia experimental que Francis Bacon profetizó nos ha dado ahora la cibernética, que ha permitido que los hombres pisen la luna y cuyas computadoras son, si la frase es lícita, tardías hermanas de los ambiciosos redondeles de Lulio” (Borges 1986: 440).

la música, la criptografía, la fabricación de colmenas, la posibilidad de un viaje a la Luna³¹; pero su afán principal, el que tanto interesó a Borges, fue la elaboración de un idioma universal. Borges le dedica uno de sus más célebres textos, “El idioma analítico de John Wilkins”, en el que explica la invención de un lenguaje mundial donde cada palabra se define a sí misma. Paradójicamente, el intento de ordenar el caos termina afectado por ese caos. El método clasificatorio de Wilkins le sirve a Borges para exponer los igualmente arbitrarios avatares de una enciclopedia china titulada *Emporio celestial de conocimientos benévolos*:

En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas” (Borges 1989: II, 86).

Un ejercicio de enumeración caótica que tiende a la dispersión y al absurdo. Una clasificación, como vemos, y por eso le gustaba tanto a Borges, que se contiene a sí misma, como el *Quijote* dentro del *Quijote*, la obra de Shakespeare incluida en el teatro de Shakespeare o el mapa de Inglaterra que contiene Inglaterra; el original incluido en la representación, el universo y la misma enciclopedia que contiene el universo dentro de la enciclopedia, que a su vez integra el universo... Contiene hasta el “etcétera”, por lo tanto, contiene su propia posibilidad de expansión, su propia recursividad, que es el

³¹ Borges se sintió atraído por la infinita curiosidad de John Wilkins y por sus incursiones en los ámbitos más dispares. Siempre lo consideró un adelantado a su tiempo. En 1939, algo más de una década antes de la aparición de “El idioma analítico de John Wilkins” en *Otras inquisiciones*, publico un breve texto que trataba sobre el Wilkins precursor de la aviación, “John Wilkins, previsor”: “La prensa de Inglaterra anuncia sin mayor comentario la demolición del Aeródromo Militar de Heston y la consiguiente demolición del vecino pueblo de Cranford, cuya rectoría de piedra gris data del siglo catorce. En esa rectoría vivió hacia 1640 John Wilkins, uno de los prefiguradores o precursores del vuelo mecánico. Pocos hombres merecen la curiosidad que merece Wilkins. Sabemos que fue obispo de Chester [...]. Sin embargo, la obra es lo que nos importa. Consta de muchos libros, alguno de ellos de carácter doctrinal, casi todos utópicos. El primero data de 1638 y se llama *Descubrimiento de un mundo en la luna, o sea un Discurso que pretende demostrar que en ese planeta puede haber un mundo habitable*. (La tercera edición, que es de 1640, incluye un capítulo adicional que plantea –y afirma– la posibilidad de un viaje a la luna.) *Mercurio o el secreto y rápido mensajero* (1641) es un manual de criptografía. *Magia matemática* (1648) consta de dos libros, *Arquímedes* y *Dédalo*. El segundo refiere que cierto monje inglés del siglo XI voló «desde la torre más eminente de una iglesia catedral española, asistido de alas mecánicas». El *Ensayo de una escritura real y de un lenguaje filosófico* (1668) propone un catálogo razonado del universo y deriva de ese catálogo un riguroso idioma internacional. Wilkins reparte el universo en cuarenta categorías, indicadas por nombres monosilábicos de dos letras. Esas categorías están subdivididas en géneros (indicados por una consonante) y esos géneros en especies, indicadas por una vocal. Así «de» quiere decir elemento; «deb», fuego; «deba», la llama... En el idéntico lugar en que Wilkins especuló sobre «hombres volátiles», anidarán los férreos aeroplanos e irán al cielo. Yo sé que a Wilkins le hubiera alegrado esa coincidencia, que es una irrefutable confirmación y casi un desagravio” (Borges 1998: 321-322).

mecanismo desde el que opera. Se produce una puesta en abismo cada vez más caótica y dispersa cuyo fin es indeterminable.

Para Foucault, el asombro ante la extravagante enumeración de la enciclopedia china reside en que se nos muestra, a través del exotismo de una cosmovisión diferente, el límite de nuestro propio pensamiento. Según el filósofo francés, su libro *Les mots et les choses* (*Las palabras y las cosas*) nació de ese texto de Borges, de la risa que provoca la sorprendente clasificación. La risa que sacude todo lo familiar al pensamiento, la que trastorna todas las superficies ordenadas, “provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo otro” (Foucault 1968: 1). La risa que proviene del caos, de la imposibilidad de fijar y de la imposibilidad de comprender, esto es, de la confusión que resulta de la ausencia de medida, del aturdimiento que provocan las taxonomías heteróclitas. Esa inquietud que provoca la risa nos hace dudar de la estabilidad del mundo y sospechar que todo orden no es más que mera apariencia, porque “no hay clasificación humana que no sea arbitraria y conjetural” (Borges 1989: II, 86). En *La sinagoga* se produce un reajuste de la perspectiva. El humor surge al desactivarse los mecanismos de la lógica que operan en la comprensión del mundo, mediante la estrategia de llevar al límite los excesos de la erudición. La cohabitación de elementos discordantes provoca el disparate y la monstruosidad. La deformación que preside los relatos de *La sinagoga* se produce por la vecindad de las cosas aparentemente incompatibles. Es en el espacio común que comparten donde irrumpe la perturbación que provoca el cortocircuito. Foucault se sirve de la enciclopedia china para plantear la estupefacción que suscita el pensamiento cuando *se sale de sus goznes*. Para el filósofo francés, no es el bestiario chino lo desconcertante y monstruoso, sino la serie alfabética (a, b, c, d...), “que liga con todas las demás a cada una de estas categorías” (Foucault 1968: 2). Esa álgebra lingüística que confunde lo ordinario con lo extraordinario, lo preciso con lo ambiguo. Lo que desconcierta es la proximidad de los extremos, la enumeración que los acerca y “los hace entrechocar” (Foucault 1968: 2).

Los iconoclastas wilcockianos perciben y teorizan sobre la coexistencia de mundos ficcionales enredados en lo cotidiano. Añade Foucault con respecto a ese lugar donde se producen las insólitas yuxtaposiciones: “La monstruosidad que Borges hace circular por su enumeración consiste, por el contrario, en que el espacio común del encuentro se halla él mismo en ruinas. Lo imposible no es la vecindad de las cosas, es el sitio mismo en que podrían ser vecinas” (Foucault 1968: 2). Y, ¿en qué otro lugar podrían darse esas

insólitas aproximaciones sino entre las líneas del texto que las transcribe? Es el medio el que hace delirar el mensaje. “¿Dónde podrían yuxtaponerse a no ser en el no-lugar del lenguaje?” (Foucault 1968: 2). Borges sustrae ese emplazamiento, que es escamoteado por el orden alfabético.

La irrupción repentina de un elemento desestabilizador tan propia de las biografías imaginarias tiene un referente en la catalogación de Wilkins y de la enciclopedia china. En algún momento se cuele un componente inesperado que chirría por su incómoda cercanía y que provoca la fragmentación del discurso. De las cuarenta categorías para clasificar el mundo que Wilkins contempla, la octava, la de las piedras, parece alertar sobre algún inminente y brusco cortocircuito:

Ya definido el procedimiento de Wilkins, falta examinar un problema de imposible o difícil postergación: el valor de la tabla cuadragésima que es base del idioma. Consideremos la octava categoría, la de las piedras. Wilkins las divide en comunes (pedernal, cascajo, pizarra), místicas (mármol, ámbar, coral), preciosas (perla, ópalo), transparentes (amatista, zafiro) e insolubles (hulla, greda y arsénico). Casi tan alarmante como la octava es la novena categoría [...] (Borges 1989: II, 85).

Aquí es donde enlaza Borges con la enciclopedia china. El texto, hasta entonces descriptivo, parece inquietarse. Inesperadamente se produce un cambio en el tono. Borges acompaña a Wilkins más allá del saber que acaba de insinuarse. Como en los relatos de *La sinagoga*, repentinamente asistimos a una hecatombe, a una acumulación de despropósitos en cadena. Hay un momento de colapso, seguido por una convulsión y la irrupción súbita de la risa cuando se advierte el alcance de la incongruencia. La clasificación de la enciclopedia china supone la caída sin retorno en el vacío. La erudición, como en las biografías de los iconoclastas, se transforma en vértigo (Pauls 2004: 146). Wilkins y sus epígonos iconoclastas conciben una idea y la llevan al extremo donde todo se distorsiona y el marco de la lógica y del sentido común se tambalea:

Pero John Wilkins no está solo. Forma parte de una respetabilísima familia de criaturas borgeanas, quizás las únicas que hagan honor a un rubro –el rubro “personajes”– que en la literatura de Borges no goza particularmente de prestigio. Es una familia de filósofos, hombres de ciencia. Pensadores, eruditos, artistas, inventores –algunos, verdaderos profesionales de su pasión, otros simplemente diletantes– que, movidos por las mejores intenciones, conciben *una* idea (generalmente una *sola*), la llevan adelante, la extreman, hasta que una vez allí, *en el límite*, la idea crepita, entra en cortocircuito, envenena su propio engranaje y fracasa, ya sea arrastrándolo todo a la ruina, ya sea desvaneciéndose en el aire suavemente, sin dejar rastros. Son sabios idiotas, talentos desperdiciados, artistas fanáticos del error y la insensatez; los hermana una pasión común, que muchas veces ignoran pero que consuman con una envidiable convicción: despertar, en la razón, esas fuerzas paradójales que le dan la vuelta como un guante (Pauls 2004: 146-147).

En última instancia y sin pretenderlo, tanto el lenguaje de Wilkins como la enciclopedia china son un reflejo de la desorientación humana y de su tendencia a la dispersión, de la imposibilidad de fijar un objeto y de la intromisión inevitable del azar. Tan efímero como ambicioso y legítimo es el propósito de Flamart, epígono de Wilkins, que ideó un diccionario acompañado de breves pasajes narrativos con la intención, además de enseñar, de divertir. Wilkins, Lulio y los iconoclastas acometieron la pretenciosa empresa de catalogar todas las cosas del orbe, tanto las visibles como las invisibles, incluyendo los inefables entresijos del alma humana. Planearon esquemas humanos para definir lo que escapa a la comprensión, aunque esos esquemas fueran provisorios, contradictorios e imprecisos:

La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que estos son provisorios. El idioma analítico de John Wilkins no es el menos admirable de esos esquemas. Los géneros y las especies que lo componen son contradictorios y vagos; el artificio es, sin duda, ingenioso [...]. (Teóricamente no es inconcebible un idioma donde el nombre de cada ser indicara todos los pormenores de su destino, pasado y venidero). Esperanzas y utopías aparte, acaso lo más lúcido que sobre el lenguaje se ha escrito son estas palabras de Chesterton: “El hombre sabe que hay en el alma tintes más desconcertantes, más innumerables y más anónimos que los colores de una selva otoñal... cree, sin embargo que esos tintes, en todas sus fusiones y conversiones, son representables con precisión por un mecanismo arbitrario de gruñidos y de chillidos. Cree que del interior de una bolsita salen realmente ruidos que significan todos los misterio de la memoria y todas las agonías del anhelo” (Borges 1989: II, 86-87).

Los iconoclastas wilcockianos son también deudores en buena medida de los grotescos Bouvard y Pécuchet. El ensayo de Borges “Vindicación de Bouvard y Pécuchet” es un análisis de los mecanismos compositivos que rigen el texto de Flaubert y un análisis preciso del papel primordial de estos personajes en el conjunto de la obra del autor. La inutilidad de estos extravagantes investigadores les viene dada por un exceso de perspectiva y por una patológica obsesión por abarcar todos los saberes. El objeto de estudio no queda nunca fijado, tiende irremediablemente a la dispersión, una etapa conduce a otra, un modelo a otro modelo, una excepción a otra excepción, de manera que la recursiva disgregación acaba produciendo un colapso. Lo desconocido es inagotable y por tanto inabarcable:

Flaubert era devoto de Spencer; en los *First Principles* del maestro se lee que el universo es inconcebible, por la suficiente y clara razón de que explicar un hecho es referirlo a otro más general y de que ese proceso no tienen fin o nos conduce a una verdad ya tan general que no podemos referirla o otra alguna; es decir, explicarla. La ciencia es una esfera finita que crece en el espacio infinito; cada nueva expansión le hace comprender una zona mayor de lo desconocido, pero lo desconocido es inagotable. Escribe Flaubert: “Aún no sabemos casi nada y querríamos adivinar esa última palabra que no nos será revelada nunca. El frenesí de llegar a una conclusión es la más funesta y estéril de las

manías”. El arte opera necesariamente con símbolos; la mayor esfera es un punto en el infinito; dos absurdos copistas pueden representar a Flaubert y también a Schopenhauer o a Newton (Borges 1989: I, 261).

Sin embargo, según Borges, los dos personajes que comienzan soportando las chanzas del autor, se revisten, en el transcurso del libro, de un halo de melancolía, consiguen desarrollar, a través de la cercanía paulatina de lo cotidiano, cierta empatía con el autor. “Aquellos, al principio, son dos idiotas, menospreciados y vejados por el autor” (Borges 1989: I, 259-260). La reconciliación de Flaubert con sus personajes se produce en el capítulo octavo: “Entonces una facultad lamentable surgió en su espíritu, la de ver la estupidez y no poder, ya, tolerarla” (Borges 1989: I, 260). Es en ese momento cuando Flaubert “nota que está soñándose y que las formas de su sueño son él” (Borges 1989: I, 260). Digamos que ese es el momento en que el autor se reconoce en su creación y el punto en que se invierte el proceso. El sarcasmo deja paso a la comprensión. También, como ocurre en *La sinagoga*, Bouvard y Pécuchet constituyen un ejemplo más de llevar al límite de lo racional la idea de comprender, acaparar y describir todos los procesos y todas las disciplinas del mundo.

La diferencia entre los iconoclastas y sus precursores Bouvard y Pécuchet estriba en que en los relatos que integran *La sinagoga* siempre irrumpe, de un modo u otro, la fatalidad, el discurrir del tiempo acaba haciendo de los personajes seres efímeros y fugitivos sometidos a las contingencias del azar; mientras que en *Bouvard y Pécuchet*³² el tiempo permanece detenido. Borges ve ahí una prefiguración de Kafka. “En un libro tan poblado de circunstancias, el tiempo, sin embargo, permanece inmóvil; fuera de los ensayos y fracasos de los dos Faustos (o del Fausto bicéfalo) nada ocurre; faltan las vicisitudes comunes y la fatalidad y el azar” (Borges 1989: I, 262).

En el polo opuesto se encuentra Armando Aprile, protagonista del relato homónimo de Wilcock, que aturdido por la variedad del mundo se propone simplificarlo a unos cuantos preceptos y unas pocas actitudes, borrando así las diferencias y creando un orden donde los individuos sean representaciones idénticas de un modelo consensuado. En esa búsqueda patológica de un orden inamovible que constriña el comportamiento, unifique las apariencias y relegue al individuo al automatismo social radica su extravagante utopía. A primera vista, una declaración de principios en torno a la reivindicación de igualdad de los individuos; en un segundo plano, una sátira de

³² *Bouvard y Pécuchet* fue publicado en 1881 después de la muerte de Gustave Flaubert en 1880.

cualquier modo de totalitarismo o imposición. En última instancia, un ejemplo más de la soledad del ser en el mundo. El relato destaca una vez más por el uso de un humor disparatado. Transcribimos el comienzo y el final, donde se aprecia ostensiblemente esa oscilación entre la multitud y el individuo, entre la semejanza y la diferencia:

Ebbe la consistenza di un fantasma, Armando Aprile. Nulla è rimasto di lui, fuorché un nome che sembrava falso e un indirizzo che non era il suo, su un manifesto che un giorno comparve per le vie di Roma. Effimero utopista, propose al mondo un ordine, ma il mondo a quanto pare non lo volle. Così diceva il manifesto: [...] Giuro che farò rispettare le seguenti leggi, qualora il Popolo mondiale si unirà a me portando per riconoscimento: l'orologio nel polso destro; oppure una doppia AA stampata in una parte visibile della persona o sui vestiti. Il fazzoletto per il naso: verde. Divise, unico colore: bianco oppure blu, scarpe nere in caso di lutto; la bandiera bianca e/o blu [...]. Miei segni di riconoscimento sono: altezza M. 1'54, senza scarpe nè cappello, magro, bruno, rosastro nella pelle, cicatrice nel torace a destra, un porrettino accanto all'orecchio destro, la faccia divisa a metà da un segno naturale quasi invisibile, cognome e nome: Aprile Armando nato il 29-12-1940³³ (Wilcock 1972: 87).

Como la máquina de Raimundo Lulio, el idioma analítico de John Wilkins o la biblioteca universal de Kurd Lasswitz, “que registra todas las variaciones de los veintitantos signos ortográficos” (Borges 1989: II, 125), las teorías de los iconoclastas wilcockianos ensayan todas ellas una manera de delimitar el universo, aunque su percepción distorsionada les haga concebir un universo paralelo al universo cotidiano; sospechamos, sin embargo, que ambos universos son el mismo, reflejo o variación uno del otro. Todos estos utopistas exageran una propensión común: “hacer de la metafísica, y de las artes, un juego combinatorio” (Borges 1989: II, 125), como las infinitas variaciones que contempla el invento de Lulio. Sin embargo, en última instancia advertimos que un libro es más que una estructura verbal, no puede reducirse, como la máquina de pensar de Lulio, a una mera y aleatoria disposición sintáctica, sino que encierra en su interior otros textos y otros mundos con los que dialoga, de los que se nutre y a los que modifica. *La sinagoga degli iconoclasti* constituye una burla de ese obsesivo afán de reducirlo todo a un álgebra verbal.

³³ “Armando Aprile tuvo la consistencia de un fantasma. No ha quedado nada de él, salvo un nombre que parece falso y una dirección que no era la suya, en un folleto que apareció un día por las calles de Roma. Efímero utopista, propuso al mundo un orden, pero a lo que parece el mundo lo rechazó. El folleto decía lo siguiente: [...] Juro que haré respetar las siguientes leyes, siempre que el Pueblo mundial se una a mí llevando como reconocimiento: el reloj en la muñeca derecha: o bien una doble AA impresa en una parte visible de la persona o sobre las ropas. El pañuelo para la nariz: verde. Uniforme, único color: blanco o bien azul; zapatos negros en caso de luto; la bandera, blanca y/o azul [...]. Mis señas de identidad son: altura 1,54 m, sin zapatos ni sombrero, delgado, moreno, rojizo de piel, cicatriz en la parte derecha del tórax, un labanillo junto a la oreja derecha, la cara dividida en dos mitades por una señal natural casi invisible, apellido y nombre: Aprile Armando nacido el 29-12-1940” (Wilcock 1999a: 70, 72) .

Borges llevó al límite de lo posible y de lo pensable la idea de que un significado conduce siempre a otro significado, y así sucesivamente, a partir de la máquina de pensar de Lulio, rústica precursora de las computadoras, y del idioma analítico de Wilkins. Los significados solo se pueden descomponer en otro significado, no como los significantes, que son divisibles (en raíces, sílabas, fonemas) y combinables (Eco 2002: 123). “Se puede descomponer hombre en «animal humano macho» y rosa en «flor de pétalos carnosos», se pueden concatenar ideas para interpretar otras ideas, pero *más abajo* no se va” (Eco 2002: 123-124). Wilkins no quería asignar un nombre a cada individuo a partir de la combinación de signos desprovistos de significado, sino atribuir una idea a cada signo, de modo que, “combinando esos signos para nombrar las cosas, a través del nombre se debía manifestar, describir la cosa misma” (Eco 2002: 123). El proyecto de Wilkins no podía funcionar porque “presuponía un inventario de todos los objetos del mundo y de las ideas a los que remitían y un criterio unitario de ordenación de nuestras ideas atómicas. Y es ahí donde caen todos los utopistas que aspiran a la lengua universal” (Eco 2002: 125). Dada la imposibilidad de clasificación unitaria del universo por la tendencia del lenguaje a concatenar una idea con otra, “Borges queda fascinado por el proyecto contrario: desbaratar y multiplicar las clasificaciones” (Eco 2002: 124), que es el sistema empleado en la prodigiosa y disparatada enciclopedia china. Lo que Borges finalmente quiere dar a entender es que el fracaso de las clasificaciones procede del hecho de que no sabemos ni podemos saber qué cosa es el universo. Por eso “cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra. Si lo hay, falta conjeturar su propósito; falta conjeturar las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias del secreto diccionario de Dios” (Borges 1989: II, 86).

Pero a pesar de todo, esta incompreensión a la que estamos abocados no debe disuadirnos de planificar esquemas humanos para calibrar en cierta medida el imprevisible desorden de las contingencias. Queremos ser nosotros quienes demos cuerda al reloj. Borges, que sabía que el esquema de Wilkins era provisional y limitado, y que su falla estaba es su misma concepción, ensayó el camino opuesto:

[...] si muchos son los átomos del conocimiento, el juego del poeta consistirá en hacerlos girar y recomponerse al infinito, en la infinita combinatoria, no solo de los étimos lingüísticos, sino

precisamente de las ideas. Millones de nuevas enciclopedias chinas³⁴ de “Emporios benévolos”, cuya suma jamás cumplida es precisamente la Biblioteca de Babel. Biblioteca que Borges encontró como depósito de la cultura de los varios milenios y de los diarios de cada arcángel, pero que no se limitó a explorar: Borges jugó a poner en contacto diferentes hexágonos entre sí, a introducir las páginas de un libro en las de otro (o por lo menos a descubrir los libros posibles en los que este desorden ya se había realizado) (Eco 2002: 126).

Otro autor directamente emparentado con Wilcock, sobre todo en cuanto al uso del humor se refiere, es Flann O’Brien. Las teorías de los iconoclastas tienen mucho que ver con los disparates filosóficos de De Selby, el protagonista de *The Dalkey Archive* (*Crónica de Dalkey*) y *The Third Policemen* (*El tercer policía*), Wilcock y O’Brien comparten además el carácter periférico de sus literaturas en relación con sus respectivas lenguas dominantes. O’Brien por ser irlandés, periferia del centro lingüístico y literario que constituye Inglaterra; Wilcock por su condición de escritor migrante, o sea, marginal con respecto a sus propios orígenes. La condición cosmopolita de Wilcock, además, le viene de la cuna: padre irlandés y madre italo-argentina. Wilcock tradujo *At-Swing-Two-Birds* al italiano como *Una pinta d’inchioostro irlandese*, trasladando con maestría el virtuosismo lingüístico del autor irlandés y su delirante sentido del humor. En buena medida Wilcock proviene de esa corriente humorística de raigambre irlandesa, sobre todo en *La sinagoga*, donde se reflejan su afición por la sátira y el absurdo surrealista, deudora en buena medida de O’Brien. Sergio Pitol, en su ensayo titulado “El infierno circular de Flann O’Brien”, señala algunos de los delirios gnoseológicos del personaje-filósofo de *El tercer policía*, claro precursor de los iconoclastas wilcockianos. El mismo tono paródico y transgresor que preside los relatos de *La sinagoga*:

De Selby, por ejemplo, sugería que la noche, lejos de ceñirse a la teoría comúnmente aceptada de los movimientos planetarios, era tan solo un producto de acumulaciones de *aire negro* producidas por ciertas perturbaciones volcánicas, sobre las que no entraba en detalle, y también a algunas actividades industriales bastante lamentables. De igual manera resulta extraordinaria la sucesión de desmayos producidos por un estado de asfixia ligera [...]. *El infierno*, escribió O’Brien, *gira en torno a un eje. Por su forma es circular, reiterativo y más bien insopportable* (Pitol 1999: 278-279, 285).

Al leer *La sinagoga de los iconoclastas* se experimenta una sensación ambivalente entre la risa y el desasosiego que provoca incomodidad, sobre todo cuando se enfrenta por segunda vez, despojado ya el texto de la comicidad inocente de la primera lectura.

³⁴ En una de esas incontables enciclopedias chinas ha de incluirse el *Quijote* de Pierre Menard, con los mismos étimos que el de Cervantes pero con distintos significados, debido a la recontextualización de esos étimos y a la carga adquirida a través del tiempo, tantas que hacen de Menard un personaje múltiple, como las lecturas del *Quijote*.

Se percibe algo ominoso tras la risa. Como si detrás de ese humor explícito se encontrara camuflado el infierno e irrumpiera súbitamente ante el lector con toda su abyección. Ingenio y tragedia conviven en estas páginas y se vuelven tan familiares que acaban por reflejarse en lo cotidiano. Mediante un distanciamiento lingüístico que no deja traslucir emociones ni posicionamientos, Wilcock acepta lo trágico con frialdad objetiva, negándose a formar parte de él. No aporta soluciones ni maneras de redención, su perspectiva carece de ilusiones, por eso lo trágico no puede expresarse sino mediante la comicidad. Esa perturbación del espíritu la describió con precisión Pier Paolo Pasolini, uno de los grandes amigos de Wilcock en Italia:

Volviendo a coger *La sinagoga de los iconoclastas* para escribir acerca de él –tras haberlo leído hace unos diez días– experimento algo así como una ligera sensación de terror. ¿Cómo es eso? Cuando lo leía me había divertido mucho, incluso a veces reía en voz alta, a solas, como un locuelo. Ahora mi mirada recorre estas páginas, reconoce estos nombres y estos apellidos, estos títulos de libros, estas fechas de ediciones; y una sutil desazón me da como una sensación de náusea, un deseo de olvidar [...]. Wilcock sabe, antes que nada, desde siempre y para siempre, que no existe otra cosa que el infierno. No se plantea ni siquiera de la manera más vaga y genérica (como Calvino) la hipótesis de que haya algo fuera de este. Ni siquiera sueña remotamente que pueda haber alguna manera, incluso ilusoria, de no sufrirlo o, por lo menos, de ignorarlo. Entonces, ¿qué es lo que distingue a Wilcock de la mayoría silenciosa? Está claro, aunque sea terrible: él *acepta* el infierno, como la mayoría silenciosa, pero, contrariamente a la mayoría silenciosa, *no* forma parte de él y por tanto no lo *reconoce*. He aquí delineada una condición de “extrañamiento” (Pasolini 1997: 27-28).

El absurdo presente en los relatos de *La sinagoga* es un fiel reflejo del absurdo circundante de la realidad. Su comicidad proviene de una visión surrealista del mundo. Wilcock elabora una caústica pesadilla de la evolución del pensamiento y desarrolla casos particulares que se convierten a través de un estilo conciso y aparentemente impersonal en metáforas universales del (dis)funcionamiento del mundo:

[...] Wilcock describe a teóricos y utopistas más espantosos aún, provistos de nombres centroeuropeos, anglosajones, latinoamericanos, absolutamente absurdos, casi de teatro de variedades, e inventores de artilugios, maquinarias, sistemas filosóficos todavía más absurdos: y, sin embargo, ninguna de aquellas figuras y ninguna de aquellas invenciones es más ridícula y gilipollas de lo que hubieran sido en caso de ser reales. Una vez cerrado el libro, hemos leído una *verdadera* antología de hombres de pensamiento [...]. El *suspense* que mantiene tan morbosamente la atención es, precisamente, de naturaleza metalingüística, y consiste en la pregunta: “¿Qué inventará el autor en la próxima ‘voz’?”. Y el autor, en nuestro caso, no traiciona jamás, ni siquiera las expectativas más ingenuas (cada una de estas biografías suyas podría ser una magnífica película cómica) (Pasolini 1997: 30).

Como los *quijotescos* Bouvard y Pécuchet, *La sinagoga* culmina el hilarante e inútil recorrido iniciado por sus predecesores en una serie de irónicos y enternecedores naufragios. Cada libro abre un mundo, pero los mundos que se imbrican en *La*

sinagoga, cargados de contradicciones, se excluyen e incluso se destruyen mutuamente, anulan cualquier posibilidad de certeza (Calvino 1989: 128-129).

Los iconoclastas wilcockianos suponen un nuevo giro *ad absurdum* de la rudimentaria y ambiciosa máquina de Lulio, así como de las heteróclitas e incongruentes combinaciones de Wilkins. Constituyen un vano intento de acotar y describir todas las cosas que integran el universo. En *La sinagoga degli iconoclasti* el mundo se transforma en una serie delirante de encuentros y, sobre todo, desencuentros.

Detrás de la imposibilidad del lenguaje para comprender el complejo entramado caótico de la realidad, o simplemente para nombrarlo, que es el rasgo principal tanto de la obra de Wilcock como de la de Borges, se encuentra la figura del filósofo austriaco Fritz Mauthner. Del mismo modo que Wittgenstein aparece explícita o implícitamente en varios relatos de *La sinagoga*, Mauthner aparece, aunque sea mediante guiños eruditos, en algunos textos de Borges, dos de ellos analizados aquí: “La máquina de pensar de Raimundo Lulio” y “El idioma analítico de John Wilkins”. En ellos el *Diccionario de la filosofía* de Mauthner le sirve a Borges para hablar del afán clasificatorio del lenguaje y de la tendencia a las enumeraciones heteróclitas ante el indeterminado y caótico universo. El filósofo austriaco niega la relación del lenguaje con la verdad y que este pueda describir con precisión la realidad, nociones centrales de las que se apropian Borges y Wilcock. La obra de Mauthner se sustenta, por tanto, en la crítica del lenguaje, y de ahí en la crítica del conocimiento. Borges y Wilcock suscriben esta idea mostrando en sus obras la imposibilidad de conocer el mundo mediante el lenguaje; en definitiva, refiriendo su inutilidad gnoseológica. A pesar de esa incapacidad, el lenguaje es el único medio que tiene el ser humano para socializarse, aunque la dificultad estriba en que el emisor ignora si a su concepto corresponde en el oyente una representación igual a la suya.

La fortuna de escribir en una lengua extranjera, como hace Wilcock, reside en que esa lengua nueva es aprendida a través de un esfuerzo intelectual de adecuación y aprehensión de una realidad nueva, que por otra parte también es alterada por la intermediación del nuevo *intruso* en su cambiante e indeterminada (que no se puede fijar por estar viva y en continua transformación) comunidad lingüística. Carece por tanto del estereotipado aprendizaje de la lengua materna, realizado sin introspección, automáticamente y susceptible de vicios y manías. En las ideas de Mauthner encontramos

algunas de las claves esenciales de las poéticas de Borges y de Wilcock acerca del lenguaje y el mundo:

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” (Rimoldi 2011: 389).

Como contrapartida a esa atrofia del lenguaje ordinario que denuncia Mauthner, incapaz de desprenderse del lastre de un código rígido y establecido, el lenguaje poético ensaya una libertad formal y conceptual inadvertida en el primero, por su tendencia a la transgresión y al delirio. El lenguaje poético escoge la vacilación y la ambigüedad como rebeldía contra la tiranía de los estereotipos lingüísticos, aprovechando la cualidad quebradiza de nuestro sustrato lingüístico. De ahí recursos como la ironía para acentuar la significación de lo no referido o negado, o de la metáfora como desplazamiento continuo e inevitable de los significados, admitiendo de ese modo la imposibilidad de fijación y la vitalidad de lo que está en continuo movimiento. Las siguientes palabras de Lucas Rimoldi al respecto conectan directamente con las reflexiones sobre los precursores de los iconoclastas wilcockianos:

La ironía de Borges, muy intelectual también, le permite expresar su concepción antirrepresentativa del arte, y el derrumbe del lenguaje como reservorio del 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 (Rimoldi 2011: 390).

Según Rimoldi hay dos maneras fundamentales de asumir la crítica del lenguaje – actitud que por supuesto implica una crítica social–, la risa y el silencio. Para Borges y para Wilcock la transgresión más radical de las normas lingüísticas se encuentra en el humor; el silencio es el camino que emprende Samuel Beckett en su tendencia hacia la agramaticalidad y a la ruptura del orden sintáctico. Como en los relatos de *La sinagoga* donde presenciamos una y otra vez la disociación entre el personaje y el mundo, su imposibilidad de entendimiento. Wilcock viene a decirnos, en última instancia, que el lenguaje es una herramienta inútil, de ahí que todos los relatos terminen con una brusca interrupción de la comunicación entre el personaje y el entorno. Así, detrás del

corrosivo humor de *La sinagoga* se esconde una implacable crítica contra la sociedad y el lenguaje.

2. El “detalle circunstancial” y la irrupción de la magia en la construcción del personaje

“Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad *de un solo momento*: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es” (Borges 1989: I, 562).

En este capítulo veremos la importancia de los detalles circunstanciales en la elaboración del personaje y en la interacción que se establece entre este y la trama. Además de la eficacia que poseen para darnos una visión clara, cinematográfica, del conjunto³⁵, resaltan la ambigüedad inherente al individuo, sus rasgos distintivos, las peculiaridades del carácter que lo hacen ser él mismo y no otro. Si el detalle circunstancial relata la singularidad del individuo, el atavismo es inherente al conjunto endémico de la cultura, cualquiera que sea, en que se inserta el individuo. Rosa Pellicer señala a propósito de los autores y de sus métodos compositivos lo siguiente:

La cuestión de la ficción lleva a estos biógrafos a rechazar la oposición entre lo verdadero y lo falso, lo real y lo ficticio, de modo que su escritura, siempre segunda, echa mano de textos literarios y documentos históricos sin hacer distinciones. Al contrario que Henry James, Stevenson, tan visible en la obra de Borges y de Wilcock, reivindica un arte del relato que vaya más allá de la frontera entre la historia y la novela, basado fundamentalmente en la elección del detalle y la “invención circunstancial”, que reclamaron tanto Borges como Schwob (Pellicer 2009: 150).

El “rasgo circunstancial” supone un elemento descriptivo cuyas consecuencias y efectos quedan en manos del lector. Insinúa, sugiere, y no inscribe vínculos de tipo psicológico o lógico en la trama. Por otro lado dota de verosimilitud a los personajes y al ambiente en que se inserta la acción, diluye los límites entre realidad y ficción. El lector, absorto en los pormenores, acepta instintivamente los hechos, los recrea y se encuentra no pocas veces ante la tesitura de escoger, en un juego de ecos y

³⁵ Borges lo define con su habitual precisión: “una vez fraguada una imagen, ésta constituye un bien público” (Borges 1989: I, 219).

correspondencias³⁶. “Invención es el reverente nombre que damos a un feliz trabajo combinatorio de los recuerdos”, escribió Borges³⁷.

A continuación del análisis de los detalles circunstanciales y en conexión con estos en la elaboración y coherencia de los relatos, veremos cómo irrumpe, de manera sorpresiva a veces, otras con la connivencia premonitrice del lector, el detalle atávico, la superstición, el elemento inquietante que deja entrever el sentido oculto del relato, la irrupción de la magia. Borges, en su ensayo titulado “El arte narrativo y la magia”, distingue dos procesos causales en la novela: “el natural, que es el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado” (Borges 1989: I, 232). La tensión narrativa, la pulsión interna del cuento, hace que el lector aguarde, a veces inconscientemente, la inevitable irrupción del elemento desestabilizador, que emerja a la superficie textual la presencia velada que ha permanecido latente en la estructura interna de la trama, el elemento que desnivela el sutil equilibrio entre el personaje y las circunstancias. La erupción volcánica al final del relato de Wilcock “Klaus Nachtknecht” se intuye desde el principio, el inevitable final está ya prefigurado en las primeras líneas. En el cuento de Borges “El impostor inverosímil Tom Castro”, Bogle, el personaje en la sombra cuyo carácter vacila entre la inteligencia y la superstición, muere súbitamente atropellado por un carruaje que lo perseguía “desde el fondo de los años”, lo que en un plano meramente formal viene a insinuar que el vehículo lo perseguía desde el fondo del texto, con ironía premeditada. Borges sugiere que la causa de ese acontecimiento fatal es el temperamento atávico del personaje, no la contingencia.

2.1 “Le capitaine Kid, Pirate”

Son muchos los felices hallazgos que Borges atribuye al genio de Marcel Schwob. Una prueba de ello la tenemos en el prólogo a las *Vidas imaginarias* de su “Biblioteca personal” (1986), donde alude por primera vez a la obra del escritor francés como un antecedente de *HUI*. Borges señala explícitamente su deuda con Schwob, haciendo especial hincapié en el papel relevante de la lectura, que es una de las características

³⁶ “Todo episodio, en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior” (Borges 1989: I, 231).

³⁷ “El problema central de la novela es la causalidad. Si faltan pormenores circunstanciales, todo parece irreal; si abundan, (como en las novelas de Bove, o en el *Huckleberry Finn* de Mark Twain) recelamos de esa documentada verdad y de sus detalles fehacientes. La solución es esta: inventar pormenores tan verosímiles que parezcan inevitables, o tan dramáticos que el lector los prefiera a la discusión” (Borges 2011: 75).

fundamentales que comparten los autores estudiados en esta tesis. La lectura constituye el primer paso en la elaboración de estos relatos. Son su justificación y su referente. Las aventuras narradas en las biografías imaginarias provienen en gran medida de los libros. De esta manera, la ficción se nutre de la propia ficción. Asimismo Borges sitúa en la literatura inglesa algunos de los precursores de las biografías imaginarias, en su opinión el hallazgo del detalle circunstancial le viene a Schwob de la lectura y traducción de la obra de Daniel Defoe.

Como el propio Borges señala en el índice de fuentes al final de *HUI*, una de las obras en que se basa para componer sus relatos es *The History of Piracy* (1932), de Philip Gosse. El libro de Gosse es obviamente posterior a las *Vidas imaginarias* de Schwob, pero incluye también un retrato del pirata William Kid, así como del mayor Stede Bonnet, a quienes Schwob dedica dos de sus imaginarias biografías.

Como ya advertimos la poética de Schwob al respecto de este peculiar subgénero se fundamenta en la acentuación de los rasgos particulares del personaje. Tanto en su caso como en el de su “descubridor”, Borges, juega además un papel importante el flujo de la acción. Es esta la que verdaderamente modela el carácter y la idiosincrasia del personaje, la que lo identifica y lo diferencia del resto, la que atrapa la atención del lector y lo sumerge en un universo independiente y ajeno a lo rutinario³⁸. Ambos huyen de cualquier atisbo de psicologismo decimonónico y confieren al relato una concisión y una depuración modernas que sintetizan en pocas páginas un retrato visual y tangible de los protagonistas. El lector aprehende, una vez inmerso en la trama que los envuelve, sus paradojas y contradicciones, sus dudas. El detalle los humaniza. Aunque ni Borges ni Schwob pretenden criticar o sopesar un tipo de comportamiento determinado que establezca unos valores sociales. Para ellos, como escribió Paul de Man, el tema de la infamia no corresponde a una actitud ética, sino estética³⁹. “Todos sabemos que el poeta

³⁸ “[...] mediante la acción sale el hombre del mundo repetitivo de lo cotidiano en el cual todos se parecen a todos, mediante la acción se distingue de los demás y se convierte en individuo. Dante lo dijo: «En todo acto, la primera intención de quien lo realiza es revelar su propia imagen» [...]. Entre el acto y él (el personaje) se abrirá una fisura. El hombre quiere revelar mediante la acción su propia imagen, pero ésta no se le parece” (Kundera 2006: 38).

³⁹ “[...] la infamia actúa aquí como un principio estético, formal. Desde el punto de vista literario las invenciones no hubieran podido tomar forma sin la presencia de la villanía en su esencia misma. Se conjuran muchos mundos diferentes –plantaciones de algodón a orillas del Mississippi, mares del Sur plagados de piratas, el Oeste de los pioneros, los bajos fondos de Nueva York, patios japoneses, el desierto árabe, etc.– todo lo cual carecía de contornos sin la presencia reguladora de un villano en su centro. Un buen ejemplo nos lo ofrecen los ensayos imaginarios sobre temas literarios que escribía Borges al mismo tiempo que *Historia universal de la infamia* [...]. En un ensayo sobre los traductores de *Las mil y una noches*, Borges cita una lista impresionante de ejemplos que demuestran cómo un traductor

es del partido del diablo y que del pecado resultan mejores historias que de la virtud [...]. El tema de la infamia en Borges podría ser una forma más del esteticismo de fin de siglo, un estertor tardío de la agonía romántica” (Man 1986: 145)⁴⁰. Todo esto se resalta mediante el “detalle circunstancial” rasgo diferenciador que hace únicos a los personajes. La acción condiciona el comportamiento, y es esta, precisamente, la que establece y sostiene el vínculo que se crea entre el personaje y el lector. Ambos forman los dos polos entre los que discurre el hecho literario, la recíproca interacción que constantemente revitaliza la obra de arte. La acción es el mecanismo mediante el que se articula ese diálogo. Los “rasgos” y/o “detalles circunstanciales” matizan y resaltan la complejidad del sujeto. Como en los relatos dedicados a Monk Eastman y a Billy Harrigan, Borges hace hincapié en la sutileza de estos pequeños pero evocadores detalles. Los personajes aparecen recubiertos de un halo mítico, suavizado por la incursión del detalle:

El espacio de acción en donde se mueven las figuras de Borges es un espacio mítico pero nunca social. Si un lugar o una circunstancia histórica se meten dentro del cuento, es de modo casual, como si se tratara de un sueño. De allí resulta ese vacío fantástico y frío que entra en muchos textos de Borges como por una ventana abierta a la noche (Steiner 1986: 244).

Pertenece al dominio de la aventura que sucede en el pasado y que solo es recuperable mediante la repetición. En el mismo instante en que puede ser descrita, narrada, puede ser visualizada. La literatura se convierte así en espejo de la trama y la trama en reflejo del carácter. No olvidemos la pasión que Borges sentía por el cine. Todo es muy visual, no hay una extensa, ardua y meticulosa descripción, sino una simultánea visualización del conjunto, una “brusca solución de continuidad, la reducción de la vida de un hombre a dos o tres escenas”⁴¹ (Borges 1989: I, 289). “La

tras otro cortó, añadió, deformó y falsificó despiadadamente el original a fin de conformarlo a las normas artísticas y morales propias y a las de sus lectores. La lista, que de hecho viene a ser un catálogo completo de los pecados del hombre, culmina en el incorruptible Enno Littmann, cuya edición de 1923-1928 es escrupulosamente exacta [...]. Esta traducción es muy inferior, a juicio de Borges, a las otras. Le falta la riqueza de la asociación literaria que permite a los otros –traductores infames– dar a su lenguaje profundidad, sugestividad, ambigüedad, en una palabra: estilo. El artista tiene que ponerse la máscara del villano a fin de crear un estilo” (Man 1986: 145).

⁴⁰ Esta apreciación de la obra de Borges como una reminiscencia tardía del romanticismo emparenta, una vez más, la obra del argentino con la de Schwob, con sus imaginarios decadentes y con los cínicos iconoclastas de Wilcock.

⁴¹ En la composición de los relatos de *HUI* están muy presentes las técnicas del montaje cinematográfico. Es fundamental en toda obra dar la sensación final de encontrarnos ante un producto ensamblado, donde nada sobre y nada falte, donde el tiempo quede suspendido indefinidamente porque todas las piezas resultan tan perfectamente dispuestas que no es esperable ninguna alteración. Como señala el gran

imprecisión es tolerable o verosímil en la literatura, porque a ella propendemos siempre en la realidad” (Borges 1989: I, 218). Para Borges el escritor clásico “no escribe los primeros contactos de la realidad, sino su elaboración final en concepto” (Borges 1989: I, 218). Ya desde el comienzo de “El capitán Kid, pirata ” Schwob sitúa al personaje e introduce uno de esos “detalles circunstanciales” de los que hablábamos:

On ne s'accorde point sur la raison qui fit donner à ce Pirate le nom du chevreau (*Kid*). L'acte par lequel Guillaume III, roi d'Angleterre, l'investit de sa commission sur la galère l'*Aventure*, en 1695, commence par les mots: “À notre féal et bien-aimé capitaine William Kid, commandant, etc. Salut”. Mais il est certain que, dès lors, c'était un nom de guerre. Les uns disent qu'il avait coutume, étant élégant et raffiné, de porter toujours, au combat et à la manoeuvre, de délicats gants de chevreau à revers en dentelle de Flandres; d'autres assurent que dans ses pires tueries, il s'écriait: “Moi qui suis doux et bon comme un chevreau nouveau-né”⁴²(Schwob 1998: 155).

Aquí tenemos uno de esos detalles aparentemente insignificantes (los guantes de cabritilla) que introducen al lector en el universo físico del personaje y donde se vislumbra su esencia oculta. Este aparece como un ser vulnerable, sujeto a cambios y vicisitudes. Como en los relatos de Borges, al que tanto entusiasmaba el uso del oxímoron, Schwob conjuga refinamiento y salvajismo de la forma más económica y sutil, mediante la introducción de “los guantes”, y así el personaje aparece retratado de una manera precisa.

Kid, como otros personajes de Schwob, se presenta además como marginal, como un *outlaw*, un desertor de la justicia que busca las recompensas, terrenales o místicas, a su manera. Por lo tanto, se convierte así en un ser desplazado. Kid empieza a las órdenes del gobernador de Barbados para, después de aprovisionarse abundantemente de víveres y herramientas, izar la bandera negra con la calavera:

C'est là que le capitaine Kid réunit ses compagnons et leur fit hisser le pavillon noire à tête de mort. Ils jurèrent tous, sur la hache, obéissance absolue aux règlements des Pirates. Chaque homme avait

cinéasta y amigo de Wilcock, Pier Paolo Pasolini: “[...] el montaje destruye las reglas del tiempo, sustituyéndolas por reglas morales; una vida lo es, no ya en la medida en que es una continuidad, sino en tanto que es una serie de acontecimientos significativos, incluso cuando aquello que los pone en evidencia es una luz de sueño. Pero el tiempo, anulado, se venga incubando su ausencia como una terrible nostalgia, una insoportable sensación de posibilidades no realizadas” (Pasolini 1997: 32).

⁴² “Los cronistas no se han puesto de acuerdo acerca de la razón que hizo dar a este pirata el nombre de cabritillo (*kid*). La orden por la cual S.M. Guillermo III, rey de Inglaterra, le confirió, en 1695, el mando de la galera *La Aventura* comienza con las palabras: «A nuestro fiel y bienamado capitán William Kid, comandante, etc., etc.: Salud». Pero parece seguro que ya entonces era un hombre de guerra. Unos dicen que, elegante y refinado como era, acostumbraba a llevar siempre, lo mismo en el combate que en la maniobra, unos guantes finos de cabritilla, con vueltas de encaje de Flandes; otros aseguran que, en sus matanzas más atroces, solía decir: «Yo, que soy más tierno y sin hiel que un cabritillo recién nacido» (Schwob 1997: 220).

droit au vote, et titre égal aux provisions fraîches et liqueurs fortes. Les jeux de cartes et de dés étaient interdits [...]”⁴³ (Schwob 1998: 156).

El hacha de abordaje y el juramento. Se conforma un universo propio regido por un código propio. Todos los personajes de las tres obras que tratamos intentan obsesivamente construir un mundo al margen, constituido por una particular cosmovisión que se aparta de las normas establecidas por una sociedad acomodaticia con la que entablan un enfrentamiento dialéctico abocado a la “imprescindible dignidad de la derrota”⁴⁴. Son individuos fluctuantes, sujetos a altibajos constantes, carecen de sosiego, siempre inestables. “La esencia del ser desconoce la estabilidad, oscila permanentemente en las fatigas del ascenso o la caída, sólo conoce dos opciones: trepar o desbarrancarse; el tiempo se vuelve todos los tiempos [...]; la solemnidad se vuelve relajo; la obscenidad, acto sagrado” (Pitol 1999: 210).

Pasando a otro aspecto no menos relevante, debido a la frecuencia con que aparece en el retrato de los personajes, mencionaremos una de las analogías que comparte el capitán Kid con la viuda pirata de Borges: la imposibilidad de escapar a lo atávico, a la superstición. Ese atavismo de Kid no solo lo emparenta con la viuda Ching, también con todos nosotros, los lectores, porque es algo inherente a la condición humana y porque es la culminación de lo causal en la trama⁴⁵. Se convierte en la obsesión de los infames de Borges, de los personajes de Schwob y de los dementes de Wilcock. Es uno de los vehículos, en definitiva, que conduce a muchos de ellos al inevitable fracaso, que es la otra cara de la fama. Dicho atavismo está ligado a pequeños detalles inexplicables, como el miedo que padecen las tribus que habitan el Antártico en la novela de Allan

⁴³ “Allí fue donde el capitán Kid reunió a sus compañeros y les mandó izar el pabellón negro con la calavera. Todos juraron sobre un hacha de abordaje obediencia absoluta a las ordenanzas y usos de la Piratería. Todos los hombres tenían derecho a voto, así como a las provisiones frescas y los licores espirituosos. Los juegos de naipes y el juego de dados estaban prohibidos [...]” (Schwob 1997: 221).

⁴⁴ Para referirnos a la dialéctica interminable entre el héroe moderno y las contingencias externas, o sea, a la ya prefijada intromisión de la fatalidad en el desenlace entrevisto desde el comienzo y latente en toda la obra, Borges alude a una distinción fundamental entre la épica y la novela: “La diferencia radica en el hecho de que lo importante para la épica es el héroe: un hombre que es un modelo para todos los hombres. Mientras, como Mecken señaló, la esencia de la mayoría de las novelas radica en el fracaso de un hombre, en la degeneración del personaje [...]. Cuando leemos –y pienso en un ejemplo que admiro– *Los papeles de Aspern*, sabemos que los papeles nunca serán hallados. Cuando leemos *El castillo* de Franz Kafka, sabemos que el hombre nunca entrará en el castillo. Es decir, no podemos creer de verdad en la felicidad y en el triunfo. Y quizá esta sea una de las miserias de nuestro tiempo” (Borges 2012: 67-68).

⁴⁵ “[...] la magia es la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción. El milagro no es menos forastero en ese universo que en el de los astrónomos. Todas las leyes naturales lo rigen, y otras imaginarias. Para el supersticioso, hay una necesaria conexión no solo entre un balazo y un muerto, sino entre un muerto y una maltratada efigie de cera o la rotura profética de un espejo o la sal que se vuelca o trece comensales terribles” (Borges 1989: I, 231).

Poe, *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (1838). Borges interpreta que ese miedo a lo blanco, al final de la novela, es también el inefable temor de los lectores⁴⁶. Al final del relato de Schwob, el capitán Kid mata al cañonero mayor de su tripulación golpeándole con un balde en la cabeza por las imprecaciones que este le hace sobre su crueldad al matar indiscriminadamente a un grupo de prisioneros. Desde ese momento no podrá huir de la imagen fantasmagórica del cañonero con el cráneo ensangrentado:

À cet instant, le canonnier du capitaine Kid, Moor, éleva la voix: “Capitaine, cria-t-il, pourquoi tuez vous ces hommes?” Moor était ivre. Le capitaine se retourna et, saisissant un baquet, le lui assena sur la tête. Moor tomba, le crâne fendu. Le capitaine Kid fit laver le baquet, auquel les cheveux s’étaient collés, avec du sang caillé. Aucun homme de l’équipage ne voulut plus y tremper le faubert. On laissa le baquet attaché au bastingage. De ce jour, le capitaine Kid fut hanté par l’homme au baquet. Quand il prit le vaisseau maure *Queda*, monté par des Indous et des Arméniens, avec dix mille livres d’or, au partage du butin l’homme au baquet sanglant était assis sur les ducats. Kid le vit bien et jura. Il descendit à sa cabine et vida une tasse de bombou. Puis, de retour sur le pont, il fit jeter l’ancien baquet à la mer⁴⁷ (Schwob 1998: 157-158).

La imagen del balde ensangrentado y del cañonero mayor con el cráneo roto perseguirá al capitán Kid hasta el fin de sus días. La situación es arquetípica y recurrente; como Don Quijote, Kid desenvaina su sable y arremete contra la proyección de su mente, contra el fantasma que él y los acontecimientos delimitados por la trama han engendrado: “«Plein un baquet», dit une voix derrière l’épaule de Kid. Il tranche l’air de son coutelas et essuya ses lèvres, qui écumaient”⁴⁸ (Schwob 1998: 158). A diferencia del Quijote y aun admitiendo la analogía arquetípica con el personaje cervantino, el capitán Kid no muere en la cama después de haber recobrado la cordura, sino ahorcado y acompañado para siempre por la visión del balde, eso sí, con los guantes que le confirieron su carácter:

⁴⁶ “El blanco es anatema para esas tribus y puedo confesar que lo es también, cerca del último renglón del último capítulo, para los condignos lectores” (Borges 1989: I, 229).

⁴⁷ “En ese momento, el cañonero mayor, de nombre Moore, levantó la voz: «Capitán», gritó, «¿por qué matáis a estos hombres?». Moor estaba ebrio. El capitán Kid se volvió y, asiendo un balde que encontró a mano, se lo estampó en la cabeza. Moor se desplomó, con el cráneo hendido. El capitán Kid mandó lavar el balde, al cual se habían adherido algunos cabellos y un poco de sangre coagulada. Ningún hombre de la tripulación se atrevió ya a mojar el fregajo en aquel balde, que quedó amarrado al empalletado. Desde aquel día, el capitán Kid se vio perseguido por el hombre del balde. Cuando apresó el bajel morisco *Queda*, tripulado por indostánicos y armenios, con diez mil libras de oro, al hacerse el reparto del botín, el hombre del balde apareció sentado sobre los ducados. Kid lo vio y juró como un condenado. Para recobrar el aplomo, bajó a su cabina y apuró varias tazas de bombú. Luego, volvió y mandó tirar el balde al mar” (Schwob 1997: 222).

⁴⁸ “«¡Un balde lleno!», dijo una voz detrás del capitán. Este desenvainando su sable, tajó furiosamente el aire, echando espumarajos de rabia” (Schwob 1997:223).

Kid se fit prendre au large de New-York. Lord Bellamont l'envoya à Londres. Il fut condamné à la potence. On le pendit sur le quai de l'Exécution, avec son habit rouge et ses gants. Au moment où le bourreau lui enfonça sur les yeux le bonnet noir, le capitaine Kid se débattit et cria: "Sacredieu! je savais bien qu'il me mettrait son baquet sur la tête!" Le cadavre noirci resta accroché dans les chaînes pendant plus de vingt ans⁴⁹ (Schwob 1998: 158-159).

Así termina el relato, y podemos advertir cómo los "guantes" y el "balde" se convierten en elementos fundamentales y decisivos en la modelación y el transcurrir de la trama. Los primeros para resaltar la condición aristocrática y refinada del personaje, en contraste con su inherente salvajismo; el segundo supone la intromisión de lo fantástico, el elemento desequilibrante que conduce a Kid a la locura y al cadalso.

2.2 "La viuda Ching, pirata"

Como el resto de los relatos que integran *HUI*, "La viuda Ching, pirata" está estructurada en varios apartados que conforman, desde la introducción, el transcurrir de la trama hasta su culminación final. Comienza con un pequeño e irónico muestrario de célebres piratas precursoras de la viuda Ching. Borges crea una imagen caricaturesca y cinematográfica, alejándose del tono documental y pormenorizado del libro de Philip Gosse que menciona en el índice de las fuentes: "La palabra *corsarias* corre el albur de despertar un recuerdo que es vagamente incómodo: el de una ya descolorida zarzuela, con sus teorías de evidentes mucamas, que hacían de piratas coreográficas en mares de notable cartón"⁵⁰ (Borges 1989: I, 306). La situación es paródica vista desde nuestros días. Con esto resalta la lejanía épica de los acontecimientos, muy diferentes del prosaico presente. La viuda Ching, como el resto de infames borgeanos, pertenece a otro tiempo y a otro mundo, al universo del mito: "Sin embargo, ha habido corsarias: mujeres hábiles en la maniobra marinera, en el gobierno de tripulaciones bestiales y en la persecución y saqueo de naves de alto bordo" (Borges 1989: I, 306).

Nótese el radical cambio de tono del párrafo inicial al siguiente. De la parodia a la imagen legendaria de un pasado intemporal, tantas veces retratado por el cinematógrafo. A pesar de la profusión de adjetivos Borges introduce la historia de la manera más

⁴⁹ "Al fin, un día Kid cayó prisionero, frente a las costas de Nueva York. Lord Bellamont lo envió a Londres. Fue condenado a la horca, y colgado en el muelle de la Ejecución, con su casaca roja y sus guantes. En el momento en que el verdugo le hundió sobre los ojos el gorro negro, el capitán Kid se debatió frenéticamente, gritando: «¡Voto al...! ¡Ya sabía yo que acabaría poniéndome su balde sobre la cabeza!» El cadáver, ennegrecido y reseco, se balanceó, colgado de sus cadenas, durante más de veinte años" (Schwob 1997: 223).

⁵⁰ Lo que provoca comicidad es la inclusión de términos ajenos al discurso épico, la intromisión de un registro humorístico en otro más grave: "descolorida zarzuela", "piratas coreográficas en mares de notable cartón", etc.

económica posible, creando la atmósfera adecuada con breves pinceladas. Después de la escueta introducción nos encontramos con el primer apartado de los seis en que se divide el relato, “Los años de aprendizaje”, donde se narra el ascenso de la protagonista al mando de la escuadra corsaria, a causa del asesinato de su marido. Borges tergiversa deliberadamente, como el resto de sus biografías infames, el uso de las fuentes citadas al final de *HUI*. Philip Gosse, en *The History of Piracy*, nos presenta al almirante Ching asesinado a manos de los pobladores de las costas saqueadas. En el texto borgeano Ching termina sus días de forma muy diferente y atroz, intoxicado con orugas envenenadas camufladas en un plato de arroz cocido. La misma sordidez que apreciábamos en “El capitán Kid, pirata”. Deliberadamente Borges reinventa y exagera los hechos, manipula elementos pertenecientes a una tradición y adopta una personal lectura de las fuentes, utilizando, según Mauricio Souza, tres mecanismos: “(a) modifica su lógica narrativa, (b) prolonga hasta el absurdo los recursos teóricos y (c) construye y deconstruye las dualidades discursivas en las que se basa”⁵¹. El personaje de la viuda es descrito detalladamente al final del párrafo y prefigura el carácter sereno de la protagonista: “Era una mujer sarmentosa, de ojos dormidos y sonrisa cariada. El pelo renegrido y aceitado tenía más esplendor que los ojos. A sus tranquilas órdenes, las naves se lanzaron al peligro y al alto mar” (Borges 1989: I, 307). A partir de aquí la trama se desarrolla a un ritmo vertiginoso, se rompe bruscamente la solución de continuidad, trece años acontecen en el mismo capítulo. A la manera de Kid, la viuda Ching establece un reglamento, una normativa que edifica un orbe propio:

Todos los bienes transbordados de naves enemigas pasarán a un depósito y serán allí registrados. Una quinta parte de lo aportado por cada pirata le será entregada después; el resto quedará en el depósito. La violación de esta ordenanza es la muerte. La pena del pirata que hubiere abandonado su puesto sin permiso especial será la perforación pública de sus orejas. La reincidencia en esta falta es la muerte.

⁵¹ “En sus prólogos, uno de 1935 y otro de 1954, Borges distingue tres tipos de escritura presentes en *Historia universal de la infamia*: «los ejercicios en prosa» (siete textos); las traducciones y lecturas que integran la sección «Etcétera» y un «cuento directo» («Hombre de la esquina rosada»). Es en torno a los primeros, los denominados ambiguos ejercicios, que Borges propone su teoría de la representación barroca. Las ideas generales que organizan esa definición son tres: (a) Los relatos en cuestión son producto de la lectura, actividad más intelectual que la escritura misma. A diferencia de los variados registros realistas o miméticos, el barroco operaría a partir de un modelo textual, de elemento de una tradición que el escritor desencadena o manipula. (b) En tanto lectura, el relato barroco no sería sino una lectura infiel, que tergiversa historias ajenas. El barroco no hace sino exagerar las posibilidades de sus fuentes textuales, las lleva al límite, casi hasta su propia caricatura. (c) Tal tergiversación trabaja sobre la lógica de aquel arte que dilapida sus medios. Por eso una radical ironía es consustancial al barroco: sus estrategias de representación se saben edificadas sobre la «vacuidad», sobre la intranscendencia. Borges lo dice mejor: los textos barrocos son meras imágenes, pues «bajo los tumultos no hay nada.»” (Souza 2001: 160).

El comercio con las mujeres arrebatadas en las aldeas queda prohibido sobre cubierta; deberá limitarse a la bodega y nunca sin el permiso del sobrecargo. La violación de esta ordenanza es la muerte (Borges 1989: I, 307-308).

El estilo “severo, justo y lacónico” es un guiño metaliterario, supone una declaración de intenciones, una crítica al estilo prolijo y descriptivo del naturalismo. Aunque es paradójico que el propio Borges acuse a su texto de barroco, de tender a la exageración desmedida, de una excesiva profusión de adjetivos⁵². La brevedad, la síntesis, la “reducción de la vida de un hombre a dos o tres escenas” son características afines a las tres obras que nos ocupan. Lo que no se dice, lo elíptico, cobra gran relevancia comunicativa. De esa síntesis voluntaria el lector sustrae la vida entera de un hombre, y de sus actos infiere todas las complejidades del carácter, los vicios y las contradicciones. El personaje no es un ente perfecto (que proviene de la raíz latina “perficio” y que significa “terminado, acabado, concluido”), sino incoherente y cambiante, en continuo devenir, como la propia literatura⁵³. Como los personajes de Stevenson, tan admirado por Borges y por Schwob, quien viajó hasta Samoa persiguiendo su rastro legendario⁵⁴, estos “infames” son transformados continuamente por los vaivenes de la trama.

El elemento mágico, la fábula, irrumpe en los últimos capítulos del relato, “Las riberas despavoridas” y “El dragón y la zorra”. Después de derrotar en varias ocasiones a las tropas imperiales, la viuda Ching se prepara para la última y desigual batalla. El

⁵² Véase el prólogo a la edición de 1954: “Yo diría que barroco es el estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura” (Borges 1989: I, 291).

⁵³ Ya lo apuntó Gilles Deleuze en un ensayo titulado “La literatura y la vida”: “Escribir indudablemente no es imponer una forma (de expresión) a una materia vivida. La literatura se decanta más bien hacia lo informe, o lo inacabado como dijo e hizo Gombrowicz. Escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida. Es un proceso, es decir un paso de Vida que atraviesa lo vivible y lo vivido. La escritura es inseparable del devenir; escribiendo, se deviene-mujer, se deviene animal o vegetal, se deviene-molécula hasta devenir-imperceptible” (Deleuze 1997: 11).

⁵⁴ Es reveladora la descripción que hace Schwob de su lectura de *Treasure Island* en su ensayo titulado “Robert Louis Stevenson”: “Je voyais le visage bleu de Flint, râlant, ivre de rhum, à Savannah, par une journée chaude, la fenêtre ouverte ; la petite pièce ronde de papier, découpée dans une Bible, noircie à la cendre, dans la paume de Long John ; la figure couleur de chandelle de l'homme à qui manquaient deux doigts ; la mèche de cheveux jaunes flottant au vent de la mer sur le crâne d'Allardyce. J'entendais les deux ahans de Silver plantant son couteau dans le dos de la première victime [...]” (Schwob 2008: 41).

(“Veía el rostro azulado de Flint, con el ceño fruncido, borracho de ron, en Savannah, en un día caluroso, con la ventana abierta. También veía el trocito redondo de papel, arrancado de una Biblia, ennegrecido de ceniza, en la palma de la mano de Long John. La cara color de cirio del hombre al que faltaban dos dedos y el mechón de cabellos rubios flotando al viento del mar en la cabeza de Allardyce. Oía los jadeos de Silver al clavar su cuchillo en la espalda de la primera víctima [...]”) (Schwob 1997: 65). Schwob recrea en su memoria, con una claridad diáfana, toda la sugerencia que destila el texto de Stevenson y, además, nos la regala a nosotros, sus lectores, mediante el uso magistral de los detalles. Toda la escena, cargada de una impresionante fisicidad, surge ante el lector como en una película.

ritmo vertiginoso de los acontecimientos se paraliza, la acción se convierte en una dilatada espera: “La viuda Ching se aprestó para la batalla. La sabía difícil, muy difícil, casi desesperada; noches y meses de saqueo y de ocio habían aflojado a sus hombres. La batalla nunca empezaba. Sin apuro el sol se levantaba y se ponía sobre las cañas trémulas. Los hombres y las armas velaban. Los mediodías eran más poderosos, las siestas infinitas” (Borges 1989: I, 309).

Entonces surge la superstición. El dragón y la zorra se convierten en metáfora del destino prefigurado, son interpretados como una señal. Las atávicas creencias de Ching son el reflejo de las seculares creencias del oriente, de su mundo:

Sin embargo, altas bandadas perezosas de livianos dragones surgían cada atardecer de las naves de la escuadra imperial y se posaban con delicadeza en el agua y en las cubiertas enemigas. Eran aéreas construcciones de papel y de caña, a modo de cometas, y su plateada o roja superficie repetía idénticos caracteres. La Viuda examinó con ansiedad esos regulares meteoros y leyó en ellos la lenta y confusa fábula de un dragón, que siempre había protegido a una zorra, a pesar de sus largas ingratitudes y constantes delitos (Borges 1989: I, 309-310).

Debido a esta señal la viuda Ching interpreta la oculta realidad y decide terminar la lucha. Al contrario que el capitán Kid, la infame pirata obtuvo el perdón y “dedicó su lenta vejez al contrabando de opio” (Borges 1989: I, 310).

Aristóteles distingue tres elementos en la tragedia: *mýthos*, *ēthos* y *télos*, esto es, el relato, el carácter y el fin. El propósito de la pintura es mostrar cómo la situación revela el carácter. Y esto es fácilmente aplicable a nuestros personajes, cómo la trama condiciona al personaje, pero también cómo interactúan dos de esos elementos, *mýthos* y *ēthos*, cómo el personaje, en pugna con los acontecimientos, que por otra parte él mismo provoca, se ve relegado a la derrota por esa inercia exterior que se vuelve en su contra. Hay dos alternativas para los infames imaginarios, la derrota o la anacoresis. William Kid, como casi todos, tanto el resto de personajes de Schwob, como los de Borges, como los de Wilcock, escoge el primer camino. De los personajes de *HUI*, solo la viuda Ching escoge el retiro.

En definitiva, lo que hace Borges con la fuente (en este caso con el libro de Philip Gosse) es traducirla a otra lógica. Para él los textos literarios no son sino la reducción del desorden del mundo real a un proceso causal “lúcido y limitado”. En el relato los elementos arbitrarios de la realidad se transforman en piezas de “un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades” (Borges 1989: I, 231). La viuda Ching se desprende de la

extensa enumeración descriptiva que le confiere Gosse para ingresar en el territorio del mito.

2.3 “Klaus Nachtknecht”: El absurdo y la crítica del progreso

Como señala Héctor Libertella en el prólogo de su antología *11 Relatos argentinos del siglo XX (una antología alternativa)*, la literatura argentina, bajo la alargada sombra de Borges, encuentra en la marginalidad su justificación; es allí, en los bordes, donde curiosamente está su centro, su universalidad⁵⁵. Esta idea es perfectamente aplicable a la obra de Wilcock (Libertella incluye en su libro el relato “Llorenç Riber”), caracterizada por la reflexión sobre la condición humana desde la marginalidad y la transgresión, el eterno conflicto entre el personaje iconoclasta y el entorno, la imposibilidad de comunicación que supone la imposibilidad de reconciliación, ya que personaje y entorno constituyen lenguajes distintos y por tanto mundos antagónicos... Se podría decir que los treinta y seis relatos que componen *La sinagoga degli iconoclasti* conforman una sutil radiografía de esa condición y, más aún, constituyen una crítica sardónica de la estupidez. Son el límpido reflejo de un mundo desordenado y absurdo. Además de las evidentes características comunes (personajes marginales, ironía, parodia de situaciones trascendentes, brevedad, fragmentación, etc.) que comparte con Borges y Schwob, es necesario destacar algunas desviaciones, sobre todo en lo que se refiere a la génesis de los textos y a la elaboración de las tramas. Los personajes de Wilcock son aún más irreales debido en parte a la ausencia de los detalles que veíamos en los otros autores. Parecen la proyección de un demiurgo enfermizo. Son inestables y parecen esfumarse con la misma facilidad que se difuminan sus absurdos proyectos. Las situaciones paródicas oscilan entre lo fantástico y lo descabellado, se radicaliza la jerga pseudocientífica hasta convertir la trama en un auténtico disparate:

La sinagoga degli iconoclasti (1972) es una muestra del poder sintético de su autor no sólo por la brevedad escogida como forma de escritura sino por las pasiones que conjuga. En estos relatos Wilcock hace coincidir su interés por la excentricidad y sus maneras de encadenarla a la tradición. El libro está construido como una serie de biografías ficcionales que sostienen un diálogo con sus más fervientes precursores: Borges ya la había practicado en *Historia universal de la infamia* (1935), revelando el vínculo de afiliaciones que lo emparejan con las *Vidas imaginarias* (1896) de Marcel Schwob y con la narrativa de Stevenson. La elección genérica permite relacionar la forma de la biografía historiográfica moderna con las biografías burlescas clásicas donde se mezclan rasgos

⁵⁵ “Como en una sola y envolvente paradoja, de la literatura de Borges se podría decir esto: que por haber nacido un poco marginal y descentrada, por lo mismo terminó haciéndose centralmente argentina” (Libertella 1997:7).

literarios. De esta unión nacen los criterios para contar las vidas imaginadas: los personajes son marginales a la historia de los grandes hombres, sus vidas se ciñen a la narración de una circunstancia o manía que los hace únicos, la ironía es el tono con el que se juzga su trascendencia. Los puntos de contacto con la narrativa borgeana se hacen evidentes en los tres rasgos señalados. Sin embargo hay una desviación que se palpa en el origen de los textos y en el modo de construir las historias. La ambivalencia entre la realidad y la ficción es una de las premisas que usa Héctor Libertella para referirse a las virtudes de Wilcock, quien funda a su criterio la transbiografía. Este nombre señala justamente el tránsito que las escrituras migrantes enfatizan. En los ejemplos de *La sinagoga* se tratará del pasaje en sus tres variaciones posibles: de la vida común a la publicidad colectiva alcanzada por la historia, de los desajustes de la imaginación técnica a lo real científico, de la sobria exactitud del lenguaje a la irrupción patética que lo desarticula (González 2007: 145-146).

El mundo que retrata Wilcock es cambiante y mutable, condicionado por los adelantos tecnológicos. “No se trata solo de la utopía científica, sino de la contaminación de creencias populares ligadas a lo maravilloso que ahora encuentran un horizonte de probabilidad” (González 2007: 141). Wilcock utiliza esta creencia incondicional como el pacto de la “suspensión de la incredulidad” que sostenía Coleridge, basado, en este caso, en la comicidad, en lo grotesco y en la hipérbole. Al insertar en el género biográfico lo absurdo de las invenciones y al atribuir semejantes ocurrencias y utopías a personajes de carne y hueso, dota de verosimilitud a los hechos (caricaturizados por el tono paródico y la exageración). Se establece un pacto de confianza entre la palabra erudita del autor y la credulidad del lector. Por más excéntricas que sean las situaciones, más sutil es la analogía entre el absurdo y la atropellada locura del mundo. Al nominarlas, al revestirlas de una cara con nombre y apellidos, las ubica en el terreno de lo posible, de lo susceptible de suceder. Wilcock desarticula los mitos políticos creados a partir de la “incuestionable” creencia en el progreso y en la tecnología. Se burla así de la inutilidad de muchos descubrimientos:

Pochi anni dopo la scoperta del radio, corse la voce delle sue proprietà meravigliose, in special modo terapeutiche; notizia vaga e incerta ma diffusa. Partendo dalla premessa ottimistica che tutto ciò che si scopre serve a qualcosa, raramente smentita poi dai fatti –se si fa eccezione dei due Poli, quello Nord e quello Sud– l’onesto giornalismo dell’epoca diede il dovuto rilievo a ogni sorta di ipotesi, tutte false, su questa nuova fonte di radiazione. Come nel Settecento la gente alla moda si offriva per bizzarria alle scosse elettriche, la gente alla moda del primo Novecento volle offrirsi per igiene alla radioattività⁵⁶ (Wilcock 1972: 57).

⁵⁶ “Pocos años después del descubrimiento del radio, circuló el rumor de sus propiedades maravillosas, de manera especial terapéuticas, noticia vaga e imprecisa pero difundida. Partiendo de la optimista premisa de que todo lo que se descubre sirve para algo –si exceptuamos los dos Polos, el Norte y el Sur–, el honesto periodismo de la época concedió el debido relieve a cualquier tipo de hipótesis, todas falsas, sobre esa nueva fuente de radiaciones. De la misma manera que en el siglo XVII [*sic*] la gente que seguía la moda se brindaba por extravagancia a las sacudidas eléctricas, la gente que seguía la moda en los primeros años del siglo XX quiso brindarse, por higiene, a la radioactividad” (Wilcock 1999a: 46).

El título del relato hace alusión al geólogo del mismo nombre, quien junto a su colega Sebastián Pons, estableció una cadena de hoteles volcánicos que culminó en un absoluto disparate⁵⁷. El personaje Klaus Nachtkecht comparte con el resto de iconoclastas wilcockianos el fervor científico de la modernidad y la ciega creencia en sus propuestas; y estos se diferencian de los infames de Borges y los imaginarios de Schwob por la exageración de sus fracasos y por su apego incondicional a los proyectos más alucinados y absurdos. Carina González establece las claves de esa diferencia: “Así como Schwob trabaja los rasgos esenciales de un individuo para definir su historia, Wilcock percibe a los iconoclastas a través de sus desviaciones y mide su capacidad de invención sin ajustarse a la dimensión de sus fracasos” (González 2007: 147).

Klaus Nachtkecht es un geólogo alemán exiliado en Chile. Como el resto de personajes de *La sinagoga*, es un ser desplazado, alguien que ha perdido su sitio y afanosamente busca su reafirmación en un lugar al que no pertenece. Anónimo profesor de alemán, conoce en la Universidad de Santiago a Sebastián Pons, con quien funda la famosa cadena hotelera. Aislados de la civilización, rodeados por la inmensidad de los Andes, elucubran el pretencioso proyecto:

Costretto dalle angustie di un instabile esilio, il Nachtkecht si guadagnava la vita come professore di tedesco, materia tutt'al più facoltativa, presso la Facoltà di Science, il che ovviamente esasperava in lui l'inappagata passione geologica, resa ancora più cupa dalla muta, multitudinaria, soverchiante vicinanza delle Andes. Mentre i suoi compatrioti morivano a Ypers come pulci in padella, Nachtkecht coltivava in silenzio, nella serra della sua lingua impenetrabile, svariate, solitarie teorie; a Pons, che era il suo discepolo prediletto, anzi il suo unico discepolo, ne rivelò la più cara, la più sognante e originale, la teoria delle radiazioni vulcaniche⁵⁸ (Wilcock 1972: 58-59).

Los dos personajes se complementan, Pons se convierte en la herramienta indispensable para la realización del proyecto vislumbrado por Nachtkecht. El idealismo fervoroso y alucinado del segundo necesita su reverso pragmático. Como en los dramas cinematográficos de Hollywood, el acenso a las alturas es tan vertiginoso como la caída:

⁵⁷ “En este caso, el disparate científico generalizado crea un marco que orienta al lector hacia la previsión de la alocada tentativa de Nachtkecht, quien intenta infructuosamente establecer un hotel con funciones terapéuticas en una ladera del volcán chileno Pillen Chillay” (Zonana 2000: 684).

⁵⁸ “Obligado por las estrecheces de un inestable exilio, Nachtkecht se ganaba la vida como profesor de alemán, materia de las más facultativas, en la Facultad de Ciencias, cosa que obviamente exasperaba su insatisfecha pasión geológica, hecha todavía más profunda por la muda, multitudinaria y superabundante proximidad de los Andes. Mientras sus compatriotas morían en Ypres como pulgas en una sartén Nachtkecht cultivaba en silencio, en el invernadero de su lengua impenetrable, diferentes y solitarias teorías: A Pons, que era su discípulo predilecto, mejor dicho, su único discípulo, confió su más querida, su más ensoñada y original teoría, la de las radiaciones volcánicas” (Wilcock 1999a: 47).

Diventato erede degli alberghi di suo padre nel 1919 e di una miniera di molibdenite di sua zia nel 1920, Pons affidò i suoi beni da spiaggia a un amministratore inglese, quindi fidato, e quelli da scavo a un ingegnere cileno senza gambe, quindi più fidato ancora; dopo di che, col suo amico e professore, si lanciò nell'impresa che l'avrebbe reso in un primo tempo famoso, in un secondo tempo così povero da dover accettare il posto di console cileno a Colón (nel Panamá), con uno stipendio da fame e un clima da inferno⁵⁹ (Wilcock 1972: 59-60).

Nótese cómo resume Wilcock en un solo párrafo el auge y la caída del proyecto y de los personajes. Adelanta los acontecimientos y el inevitable final enfatizando así la certidumbre del fracaso y lo efímero de la felicidad. Es palpable el humor negro que actúa como atenuante del drama y la metaforización de la que se sirve para poetizar una situación que en otro contexto lingüístico sería más dramática y lamentable.

Los personajes de Wilcock son pobres diablos apenas conscientes de la gravedad y repercusión de sus propósitos. Esa inocencia que parece constituir su idiosincrasia la señala Roberto Bolaño en su ensayo titulado “Los inventores delirantes”⁶⁰. Nachtkecht es uno de ellos. Después del mencionado párrafo que resume la totalidad de la historia, la narración continúa desde el germen de la idea, desde la plasmación del proyecto que jamás tomará forma definitiva, debido a los numerosos obstáculos y a la propia invención que encierra en sí misma el absurdo más delirante. Wilcock critica la emergente sociedad tecnológica con su mordacidad característica y sitúa el comienzo de todo el caos imperante en la vieja Europa, en la cuna de la civilización: “Non gli restava che rivolgere la sua attenzione ai due progetti meridionali, quello patagonico e quello atlántico; per il primo avrebbe dovuto trattare con argentini, per il secondo con inglesi: tutta gente fidata, europea, convenientemente turchia e severa”⁶¹ (Wilcock 1972: 62).

⁵⁹ “Convertido en heredero de los hoteles de su padre en 1919 y de una mina de molibdeno de su tía en 1920, Pons confió sus bienes de playa a un administrador inglés, digno por tanto de confianza, y los de excavación a un ingeniero mutilado de las piernas, por consiguiente más digno todavía; después de lo cual, en compañía de su amigo y profesor se lanzó a la empresa que en un primer tiempo le hizo famoso, y en un segundo tiempo tan pobre que se vio obligado a aceptar el puesto de cónsul chileno en Colón (Panamá), con un sueldo de hambre y un clima de infierno” (Wilcock 1999a: 48).

⁶⁰ “*La sinagoga de los iconoclastas*, cuya primera edición italiana es de 1972, es sin duda uno de los libros más felices, más irreverentes, más humorísticos y corrosivos de este siglo. Deudor de Borges, de Alfonso Reyes y de Marcel Schwob, deudores éstos a su vez, a la manera de los espejos deformantes, de la prosa de los enciclopedistas, *La sinagoga de los iconoclastas* es una colección de biografías de inventores delirantes, aventureros, científicos y algún que otro artista. Según el escritor argentino Héctor Bianciotti, el libro puede ser leído «como una comedia humana en que una cólera amarga a lo Céline se disimula bajo gags al estilo de los hermanos Marx». No creo que bajo la prosa de Wilcock se agazape una cólera amarga a lo Céline. Sus personajes, cuando son malos, son malos de tan buenos que son, y cuando son buenos son inconscientes y entonces son temibles, tan temibles, sin embargo, como todos los seres humanos” (Bolaño2004:281-282).

⁶¹ “No le quedaba más que dirigir su atención a los dos proyectos meridionales, el patagónico y el atlántico; para el primero tenía que tratar con argentinos, para el segundo con ingleses: todos ellos personas de confianza, europeas, convenientemente tacañas y severas” (Wilcock 1999a: 50).

La crítica al mundo civilizado es también la crítica al origen del propio autor. Wilcock se mofa de su pasado e ironiza sobre su lengua anterior. Nachtknecht, como preciso y metódico alemán, desconfía de otras lenguas y otras culturas y se niega a escribir si no es en alemán. Finalmente es convencido por su colega y accede a redactar un opúsculo en español que sirva de difusión del proyecto ante un público a priori ignorante y receloso de los beneficios de la radiación:

Il Maestro era restio a pubblicare libri in una lingua per lui priva di ogni logica come lo spagnolo (una lingua che ha rinunciato da secoli al massimo ornamento del pensiero che consiste come si sa nel chiudere ogni discorso col verbo), ma Pons lo indusse a preparare almeno qualche opuscolo, non proprio pubblicitario, ma comunque adatto a diffondere tra il pubblico ignaro i principi e i pregi della nuova radiazione⁶²(Wilcock 1972: 60).

Al cabo de numerosos pero fallidos intentos de llevar a buen término la idea de Nachtknecht, encontramos a los dos protagonistas agotando las últimas posibilidades en un remoto paraje de los Andes chilenos. Nachtknecht, como la mayoría de los variopintos personajes que integran *La sinagoga*, encuentra su destino, que no es otro que la muerte. Termina engullido por su propia creación. El relato constituye, como el resto de los que integran *La sinagoga*, una reflexión a la vez humorística y escéptica sobre el desarrollo de la utopía científica:

Questi ultimi progetti rimasero purtroppo allo stadio di progetto. Difatti, due mesi prima della inaugurazione, in occasione della deprecata eruzione del marzo 1924, l'intero albergo scomparve sotto uno strato -sei metri spesso- di detriti vulcanici, polvere, cenere, lapilli e lava. Nachtknecht ci rimase sotto, insieme alla maggior parte degli addetti ai lavori. Pons, più fortunato, si trovava per caso a Bariloche; dovette vendere tutto quel che aveva per pagare i danni ai parenti delle vittime, settantacinque morti e due ustionati⁶³ (Wilcock 1972: 64-65).

En Wilcock el hecho que resume la vida de un hombre es más difícil de precisar que en los relatos de Borges y de Schwob. En “El asesino desinteresado Bill Harrigan” el

⁶² “El Maestro era reacio a publicar libros en una lengua desprovista para él de toda lógica como el español (una lengua que ha renunciado desde hace siglos al máximo ornamento del pensamiento, que consiste, como es sabido, en concluir cualquier discurso con el verbo), pero Pons le indujo a preparar al menos algún opúsculo, no exactamente publicitario, pero adecuado, en cualquier caso, para difundir entre el público ignorante los principios y los méritos de la nueva radiación” (Wilcock 1999a:48-49).

⁶³ “Estos dos últimos proyectos no superaron, sin embargo, la fase de proyecto. En efecto, dos meses antes de la inauguración con motivo de la implorada [*sic*: lamentable] erupción de marzo de 1924, la totalidad del hotel desapareció bajo una capa –de unos seis metros– de detritos volcánicos, polvo, cenizas, piedras y lava. Nachtknecht quedó sepultado, junto con la mayor parte de los trabajadores. Pons, más afortunado, se hallaba por casualidad en Bariloche; tuvo que vender cuanto tenía para pagar las indemnizaciones a los parientes de las víctimas, setenta y cinco muertos y dos heridos de quemaduras” (Wilcock 1999a: 52).

protagonista asume su rol de pistolero con la muerte de su primera víctima, Belisario Villagrán, circunstancia que marca irremisiblemente su destino. En “El proveedor de iniquidades Monk Eastman” la imagen del ganster abatido a balazos en medio de una silenciosa calle de Nueva York es la imagen de un curioso y anónimo gato. En la *vida* schwobiana sobre el pirata William Kid, este será para siempre perseguido por un fantasma ensangrentado con un balde en la mano. Para el lector estas escenas constituyen un involuntario ejercicio de la memoria, rasgos circunstanciales que sintetizan el devenir de una vida. Sin embargo en Wilcock “se trata del cruce del hombre mediocre con la imaginación técnica. Los seres infames de *La sinagoga* se definen a partir de la irracionalidad de un proyecto que está frustrado desde su nacimiento” (González 2007: 147-148). La imagen de Klaus Nachtknecht es para siempre la imagen de un loco sepultado por la lava.

La poderosa naturaleza vuelve a derrotar al individuo, a veces insuflándole ese miedo atávico al que nos referíamos antes; otras, como en este caso, engulléndolo literalmente en el vórtice de la catástrofe, como en las novelas de Jules Verne. Aquí es el todopoderoso volcán el que precipita la caída del telón.

2.4 “El proveedor de iniquidades Monk Eastman”

Es común para la crítica hablar de la textualidad del personaje en Borges. El hecho de que este sea recurrente, de que ya esté escrito y sea constantemente reelaborado, lo diluye, borra sus rasgos definitorios y lo cubre con innumerables máscaras, lo esconde, digamos, detrás de una espesa niebla, la que le deparan las múltiples lecturas y las diversas interpretaciones. Pero la concepción borgeana del personaje es más compleja aún. Dice Silvia Dapia que “el deseo de dar realidad al personaje aparece en Borges junto a la tendencia, imperiosa, de irrealizarlo” (Molloy 1977a: 137). Como veremos el último estadio de ese proceso es Pierre Menard. El “detalle circunstancial” es el elemento que dota al personaje de verosimilitud y eficacia literaria⁶⁴. En *HUI* los

⁶⁴ Detrás de la poética referente al detalle circunstancial está Stevenson: “Como Borges, desdeña Stevenson el personaje literario y declara la supremacía de la situación o de lo que él llama el incidente. Coarta la siempre dispuesta simpatía del lector recordándonos que los personajes son títeres «con caras de madera» y «vientres de aserrín» que «son siempre ellos mismos, no nosotros», que la descripción realista del personaje solo puede proporcionarnos un placer crítico. El desdén al que somete Stevenson al personaje literario, a sus propios personajes, es sin duda menos complejo que el que hemos visto en Borges. Los desdeña de plano, no nos hace ver, como Borges, las etapas de la descomposición. Pero, al igual que Borges, se detiene en el «encanto de lo circunstancial», en el detalle eficaz que de pronto fija el relato y fija al personaje” (Molloy 1977a: 138).

personajes son textuales, existen en tanto que son leídos, establecen un diálogo con la trama y con el lector. Proceden, además, de otros textos, de otras lecturas; y esa certidumbre de que proceden de otros libros los afantasma. Son esquivos y fluctuantes, deliberadamente fragmentarios, meros simulacros de lo que podrían ser o pudiéramos imaginar. Solo se nos muestran palpables porque reconocemos en ellos, como en un espejo o en una película, gestos y pequeños detalles que los incrustan en lo real, en lo tangible. “El personaje queda fijado en sus rasgos aislados: los suyos o los que para él imagina el narrador” (Molloy 1977a: 132).

Dividido, como el resto de los relatos que componen el libro, en pequeñas secciones que contribuyen a condensar la narración en pocas escenas, la historia de Eastman comienza con la parte titulada “Los de esta América”. Resalta el tono deliberadamente porteño que Borges utiliza para realzar el contraste con la fuente documental de la que se nutre y para introducirnos en un mundo que será ampliamente retratado en el cine negro y que es típicamente norteamericano en la concepción y universal en la recepción. Al fin y al cabo, un infame (o un malevo) puede provenir de cualquier lugar del planeta. Borges huye de localismos, como bien demuestra el título del libro (la infamia que retrata es “universal”) y así, de paso, desahucia al personaje. Accidentalmente es neoyorkino, por eso el libro de Asbury utiliza un argot característico, pero podría haber sido de cualquier parte, como Borges muestra mediante el léxico que emplea en esa escena introductoria⁶⁵:

Perfilados bien por un fondo de paredes celestes o de cielo alto, dos compadritos envainados en seria ropa negra bailan sobre zapatos de mujer un baile gravísimo, que es el de los cuchillos parejos, hasta que de una oreja salta un clavel porque el cuchillo ha entrado en un hombre, que cierra con su muerte horizontal el baile sin música. Resignado, el otro se acomoda el chambergo y consagra su vejez a la narración de ese duelo tan limpio. Ésa es la historia detallada y total de nuestro malevaje. La de los hombres de pelea de Nueva York es más vertiginosa y más torpe⁶⁶ (Borges 1989: I, 311).

⁶⁵ El lugar y el momento sitúan la escena, pero el universo está constituido por un complejo sistema de repeticiones. Con sus múltiples variaciones, la trama sucede recurrentemente. Así, la muerte de un gaucho anónimo es la muerte de César: “Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías; diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvención y lenta sorpresa (estas palabras hay que oír las, no leerlas): *Pero, che!* Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena” (Borges 1989: II, 171).

⁶⁶ “Este comienzo aparentemente gratuito, sin ningún propósito en el relato de la vida de Monk Eastman, tiene la misma función de «enumeración caótica» del principio de «El espantoso redentor Lazarus Morell» (donde se mezclan acontecimientos de la historia y cultura de las dos Américas) [...]. Este énfasis reiterado de «nuestra» o «esta» América, eco inesperado de José Martí, es útil para establecer un nexo fuerte entre el lugar de escritura (y de publicación y recepción) de estos cuentos y los lugares evocados en ellos” (Balderston 2003: 77).

En el relato sobre Monk Eastman, Borges menciona explícitamente la fuente de la que proviene el relato, el libro de Herbert Asbury *The Gangs of New-York* (1927), en la segunda sección, la que lleva por título “Los de la otra”, para describir con mayor objetividad y distanciamiento el ambiente criminal en el que se desarrolla la acción. Al apoyarse en un documento historiográfico confiere mayor verosimilitud al relato y esa estrategia le permite incluir cualquier desviación poética de forma más disimulada, jugando de nuevo, con plena libertad, con la alteración ficcional de una fuente documental:

La historia de las bandas de Nueva York (revelada en 1928⁶⁷ por Herbert Asbury en un decoroso volumen de cuatrocientas páginas en octavo) tiene la confusión y la crueldad de las cosmogonías bárbaras, y mucho de su ineptitud gigantesca: sótanos de antiguas cervecerías habilitadas para conventillos de negros, una raquítica Nueva York de tres pisos, bandas de forajidos como los Ángeles del Pantano (*Swamp Angels*), que merodeaban entre laberintos de cloacas, bandas de forajidos como los *Daybreak Boys* (Muchachos del Alba) que reclutaban asesinos precoces de diez y once años [...] (Borges 1989: I, 311).

La pelea de los dos anónimos compadritos al comienzo del relato y la prolija acumulación de enumeraciones sirven para introducir el microcosmos en el que se desarrollan los acontecimientos. Entramos así de lleno en el meollo de la narración sobre Monk Eastman, introducido, como tantos otros personajes que analizaremos, por un sinfín de alias, envuelto en la infinidad de máscaras que le confieren las diversas nominaciones: “Su héroe más famoso es Edward Delaney, alias Joseph Marvin, alias Joseph Morris, alias Monk Eastman, jefe de mil doscientos hombres. Estas fintas graduales (penosas como un juego de caretas que no se sabe bien cuál es cuál) omiten su verdadero nombre –si es que nos atrevemos a pensar que hay tal cosa en el mundo” (Borges 1989: I, 312).

El nombre como falsificación de la realidad. El personaje se disgrega hasta el alias definitivo, que es el nombre por el que será recordado. Ese proceso evolutivo del primer alias hasta el último sugiere la característica principal del individuo: su indeterminación. El pseudónimo crea una nueva realidad para luego ocultarla, quedando así el personaje camuflado tras las palabras que lo denominan y al mismo tiempo lo confunden:

Todo engaño tiene el mismo nivel, la misma entidad. *Pseudónimos* es la palabra con que los griegos denominaron a quien se da un nombre falso. Es una más entre las decenas de palabras formadas a

⁶⁷ Hay una pequeña vacilación entre las fechas. En el índice de fuentes aparece: “*The Gangs of New-York*, by Herbert Asbury. New York, 1927” (Borges 1989: I, 345).

partir del verbo *pséudo* (“mentir”), el sustantivo *pséudos* (“mentira”) y el adjetivo *pseudés* (“mentiroso”), cuya última sospecha es que ningún nombre es verdadero, ninguna identidad es legítima, ninguna realidad es absoluta. En la Edad media ello llevaría a la discusión de los universales [...]. El nombre [...] es un seudónimo que encubre a otro y éste a uno más; si hay un nombre verdadero está oculto en el centro de copiosos laberintos inextricables; de tal manera resulta mucho más poderoso cualquier eufemismo que sugiere a la persona o a la cosa, que el nombre impuesto que pretende definirla (González Dueñas 2003: 135-136).

La mascarada borgeana diluye nuevamente la identidad personaje. Pero al mismo tiempo ese individuo adquiere corporeidad mediante la incursión de esos detalles circunstanciales que se graban en la mente del lector como una fotografía, una imagen que no caerá en el olvido⁶⁸. Monk Eastman se esconde detrás de múltiples pseudónimos, pero nosotros recordamos el detalle de que caminaba siempre con una paloma azul en el hombro. El cuadro se muestra intemporal, detenido, como si la imagen se hubiera congelado, como Herbert Ashe en el relato “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, “con un libro de matemáticas en la mano, mirando a veces los colores irrecuperables del cielo”⁶⁹. El lector se deleita con esas interrupciones poéticas del relato. La trama es vertiginosa, en unas pocas escenas se narran el auge y la caída del protagonista, pero en medio de esa fulguración hay momentos en que el tiempo se detiene y una imagen se graba en nuestra memoria para siempre, como “el resplandor percibido por un agujero en la pared” (Quignard 2006: 103).

Uno de los atributos de ese pandillero neoyorkino conocido, entre otros alias, como Monk Eastman, es el coraje, un coraje sin introspección, aspecto que comparte con el resto de infames de *HUI*. Sin introspección porque Estman es un ser rudo y primitivo,

⁶⁸ “Dar cuerpo al personaje, dice Stevenson. Creo que la invención circunstancial, tal como la entienden Stevenson y Borges, culmina en la obra de Borges en una retórica gestual del personaje, compuesta de actitudes que fueron quizás insignificantes, que resultan definitorias” (Molloy 1977a: 138).

⁶⁹ Borges describe una sombra al tiempo que fija en el recuerdo el libro de matemáticas y “los colores irrecuperables del cielo”. Estos suponen una descripción metonímica y precisa del personaje. Pasajeras e intemporales a un tiempo son las vidas de los hombres. Nótese la fuerza del adjetivo “irrecuperable”: “Algún recuerdo limitado y menguante de Herbert Ashe, ingeniero de los ferrocarriles del Sur persiste en Adrogué, entre las efusivas madre selvas y en el fondo ilusorio de los espejos. En vida padeció de irrealidad, como tantos ingleses; muerto, no es siquiera el fantasma que ya era entonces” (Borges 1989: I, 433). En otro relato del mismo libro, “*Funes el memorioso*”, podemos advertir claramente la idea. Dice Sylvia Molloy al respecto: “De «*Funes el memorioso*» –quizá sea éste el mejor ejemplo– quedan dos actitudes difícilmente olvidables: Borges primero lo describe «con una oscura pasionaria en la mano, viéndola como nadie la ha visto». Y luego, antes de dar prueba de su excepcional memoria: «Había oscurecido de golpe; oí rápidos y casi secretos pasos en lo alto; alcé los ojos y vi un muchacho que corría por la estrecha y rota vereda como por una estrecha y rota pared. Recuerdo la bombacha, las alpargatas, recuerdo el cigarrillo en el duro rostro, contra un nubarrón ya sin límites». De «*Funes el memorioso*» retendrá el lector una situación, la del hombre que lo recuerda todo, pero igualmente retendrá esas dos actitudes, inexplicablemente satisfactorias, que no obedecen en apariencia a ninguna concatenación obvia. Actitudes que presenta Borges como circunstancias del relato: ahí está sin duda su encanto” (Molloy 1977a: 140). La flor y el cigarrillo congelarán la imagen del protagonista en el recuerdo de los lectores como una instantánea, tanto como su prodigiosa memoria.

carente de reflexión. Sus actos son violentos, pero no es ajeno a la ternura. Para Borges es imposible identificarse con una personalidad única, considera que hasta nuestro pasado nos parece extranjero. No nos reconocemos en el transcurrir de los años. A pesar de su aparente simplicidad, Eastman es un ser ambiguo.

Se nos dice de Eastman que era de origen hebreo y que de joven abrió una pajarería con su padre. Este pequeño detalle, aparentemente trivial, marca el destino del héroe al tiempo que le confiere humanidad. “Curiosear el vivir de los animales, contemplar sus pequeñas decisiones y su inescrutable inocencia fue una pasión que lo acompañó hasta el final” (Borges 2005: 312). Desencantado de los hombres, la ternura de Eastman se concentra en los gatos y las palomas, a los que quiere de manera individual, como si de individuos independientes y peculiares se tratara. De su rudeza nos deja constancia el hecho de hacer una marca en su garrote por cada pendenciero derribado. Su destino, o el destino que le fue conferido por el autor, era la pelea, no necesitaba un motivo:

Era un hombre ruinoso y monumental. El pescuezo era corto, como de toro, el pecho inexpugnable, los brazos peleadores y largos, la nariz rota, la cara aunque hitorriada de cicatrices menos importante que el cuerpo, las piernas chuecas como de jinete o de marinero [...]. Por cada pendenciero que serenaba, hacía con el cuchillo una marca en el brutal garrote. Cierta noche, una calva resplandeciente que se inclinaba sobre un bock de cerveza le llamó la atención y la desmayó de un mazazo: “¡Me faltaba una marca para cincuenta!”, exclamó después (Borges 1989: I, 312-313).

Eastman empezó como “gorila” en un salón de baile para rápidamente ascender a caudillo electoral y convertirse en mentor y ejecutor de todas las fechorías que se cometían en la convulsa Nueva York de finales del XIX y principios del XX. El poderío visual de las imágenes retratadas por Borges es un rasgo fundamental en la composición de *HUI*⁷⁰. Enfatiza las escenas logrando así un poderoso flujo de la acción y una intensidad poética que no se encuentra en las fuentes, en este caso en el libro de Asbury:

Una cuestión de límites (sutil y malhumorada como las otras que posterga el derecho internacional) lo puso enfrente de Paul Kelly, famoso capitán de otra banda. Balazos y entreveros de las patrullas habían determinado un confín. Eastman lo atravesó un amanecer y lo acometieron cinco hombres. Con esos brazos vertiginosos de mono y con la cachiporra hizo rodar a tres, pero le metieron dos balas en el abdomen y lo abandonaron por muerto. Eastman se sujetó la herida caliente con el pulgar y el índice y caminó con pasos de borracho hasta el hospital. La vida, la alta fiebre y la muerte se lo disputaron varias semanas, pero sus labios no se rebajaron a delatar a nadie. Cuando salió, la guerra era un hecho y floreció en continuos tiroteos hasta el diecinueve de agosto del novecientos tres (Borges 1989: I, 313).

⁷⁰ “Borges se interesó especialmente en volver a contar las historias leídas, para enfatizar aquellas escenas de gran poder visual. Cada una de las historias del libro, a pesar de su cercanía al material que le sirvió de fuente, incluye alguna escena cuya intensidad no se encuentra en los originales [...]” (Balderston 2003: 72).

Como podemos observar, detrás de tamaña brutalidad subyace un código inviolable, tácitamente aceptado por malechores y hampones. Un hombre es de verdad, malevo o no, si además de valeroso, acepta las reglas y es fiel al código que su conciencia le impone (“sus labios no se rebajaron a delatar a nadie”). La traición suponía la mayor mezquindad en que podía caer un hombre. Borges introduce deliberadamente en las secuencias de acción un elemento perturbador cuya función, además de poética, es fática, sirve para atraer la atención del lector, que irremediamente establece una relación de simpatía con el personaje y con la trama. En la parte titulada “La batalla de Rivington” se narra el tiroteo entre la banda de Kelly y la de Eastman. Borges acentúa la tensión utilizando interminables enumeraciones: “[...] unos cien héroes saturados de humo de tabaco y alcohol, unos cien héroes de sombrero de paja con cinta de colores, unos cien héroes [...]”. El capítulo y la batalla terminan drásticamente interrumpiendo el fluir narrativo mediante la incursión del elemento discordante, en este caso una paloma muerta a lado de los cadáveres de cuatro pistoleros, que congela en una sola escena el decurso de los hechos y que funciona como sutil recordatorio del carácter dual del personaje. Además de representar la ambivalencia de Monk Eastman la paloma funciona como aviso premonitorio. Así la escena queda fijada en nuestra memoria como en una pantalla de cine: “A la primer vislumbre del amanecer el combate murió, como si fuera obscuro o espectral. Debajo de los grandes arcos de ingeniería quedaron siete heridos de gravedad, cuatro cadáveres y una paloma muerta”⁷¹ (Borges 1989: I, 314).

Kelly se nos muestra como la antítesis pragmática de Eastman. Comparte con este el gusto por la sangre y la pelea, pero no reniega de los tiempos que le tocaron en suerte. Sabedor del poder de los políticos, accede sin quejas a la petición de una tregua. Eastman, en cambio, es un ser que no pertenece a su tiempo, quizás a ningún tiempo. Personaje desubicado y crepuscular cree tercamente en su papel, aunque no parece plantearse su ineludible destino: “Eastman (con la soberbia de su gran cuerpo bruto) ansiaba más detonaciones y más refriegas” (Borges 1989: I, 314).

El final resulta inevitable y esperado. Monk ingresa en prisión y a la salida de Sing Sing encuentra que su banda se ha deshecho. Solo y extranjero en un lugar y en un tiempo que no le pertenecen persiste por principios en su idiosincrasia. Una vez cumplido su destino el personaje es nadie, un vacío. Se despoja de sus atributos y se

⁷¹“La adición de la paloma muerta es un recordatorio de la ternura de Eastman hacia sus mascotas, las cuales lo acompañaban a todas partes; es una señal de la fascinación de Borges por el detalle cinematográfico en el momento de redactar este texto” (Balderston 2003:73-74).

desvanece en la nada: “El veinticinco de diciembre de 1920 el cuerpo de Monk Eastman amaneció en una de las calles centrales de Nueva York. Había recibido cinco balazos. Desconocedor feliz de la muerte, un gato de lo más ordinario lo rondaba con cierta perplejidad” (Borges 1989: I, 315).

De Monk Eastman el lector retendrá la imagen de un ser violento y sin escrúpulos, pero también la del amigo de las palomas y los gatos. La del nocturno gato que actúa como reflejo de la figura solitaria y melancólica del matón, como una hipálage visual. Borges lo dibuja, por un lado, como un personaje textual, inexistente fuera del relato y, por otro, como un ser tangible, reconocido en lo anecdótico, episódico y real, recubierto de pequeños rasgos circunstanciales que provocan la simpatía del lector. Igual que Schwob resalta lo particular, por insignificante que sea, de cada individuo, Borges considera que los “detalles circunstanciales” son fundamentales para el lector a la hora de aprehender la esencia oculta del personaje. Es una imagen⁷² autosuficiente que congela y petrifica todo el vértigo de la trama en una instantánea que aúna ironía y melancolía. Brevedad, fragmentación, síntesis y alusión son características estilísticas de las biografías imaginarias, alejadas de las farragosas enumeraciones de los motivos psicológicos que predisponen o justifican al personaje en la novela. Las ficciones biográficas constituyen el más alto elogio de la síntesis poética del relato, de su concisión y elasticidad significativa, de su poder de sugerencia. Borges reflexionó en numerosas ocasiones sobre esa condensación del estilo capaz de decir, o sugerir, mucho en pocas palabras o imágenes, de ahí su admiración por Dante: “La novela de nuestro tiempo sigue con ostentosa prolijidad los procesos mentales. Dante los deja vislumbrar en una intención o gesto” (Borges 1989: III, 344). Por tanto el método borgeano para caracterizar al personaje es doble y aparentemente contradictorio: por un lado lo afantasma otorgándole diversos nombres y disfraces, lo aísla de lo real para incrustarlo en lo textual; por otro, lo congela en la memoria del lector mediante el solapado recurso de la anécdota.

⁷²Edmund Wilson, en un capítulo sobre Yeats, cita las palabras de este último al respecto de un ensayo sobre el simbolismo en la obra de Shelley: “Hay en la vida de cada hombre algún escenario, alguna aventura, algún cuadro, que es la imagen de su vida secreta, pues la sabiduría habla primero en imágenes [...]” (Wilson 1996: 52).

3. El tema del doble

“Le cœur de l'homme est double; l'égoïsme y balance la charité ; la personne y est le contrepoids des masses; la conservation de l'être compte avec le sacrifice aux autres; les pôles du cœur sont au fond de moi et au fond de l'humanité”⁷³ (Schwob 2008: 78).

La literatura como falsificación, impostura y artificio ya aparece en la *Odisea*. El primer personaje que ensalza el poder misticador del lenguaje es Ulises/Odisseo. Su encuentro con Polifemo constituye el núcleo de la narración, cuando emplea, como ardid para sortear las vicisitudes que su imprudencia ha provocado, el nombre de Nadie. Como Tom Castro en “El impostor inverosímil Tom Castro” de Borges o como Burke en “MM. Burke et Hare, Assassins” de Schwob, Ulises es todos los hombres y es Nadie, es un ardid constante, un juego, un engaño que manipula la trama, siempre escabulléndose, siempre deviniendo otro mediante la adecuación del lenguaje a cada circunstancia, que es una forma de impostura (Pauls 2004: 14), un amaneramiento forzado que de tanto repetirse se vuelve natural e impide distinguir la copia del original. El recurrente tema del doble está ya en Homero:

Ulises/Odisseo pronuncia el único de sus múltiples nombres que es el verdadero: *Oudéis* (Nadie), tan fonéticamente cercano a *'Odysseús*. El protagonista de la *Odisea* no destaca por su valor o su prudencia sino por su capacidad de artilugio; aún más, por su virtuosismo en la técnica del engaño (equivoco), el ocultamiento (disimulo) y la impostación (cambio de personalidad) [...]. El mismo Caballo de Troya era una “máquina engañosa” creada por Ulises para engatusar [...]. Cuando en el Canto Noveno dice por primera vez “soy Odisseo Laertiada”, agrega de inmediato un conjuro: “tan conocido de los hombres por sus astucias de toda clase”. Pero son sus máscaras las *conocidas* [...]. El peregrinaje del *más ignorado de los hombres* se explica en una argumentación del propio Ulises: “es digno de respeto aun para los inmortales el hombre que se presenta errabundo” (González Dueñas 2003: 35).

Ulises aún a impostura y errancia. La errancia no solo consiste en desplazarse interminablemente de un lugar a otro, también está constituida por el continuo cambio de identidad, por la imparable transformación de la personalidad y por el vertiginoso intercambio de máscaras, de artimaña en artimaña. Por eso Ulises es Nadie. Es un personaje desplazado, pero su errancia es pasajera, su fin está en las puertas de Ítaca. Su continuo deambular implica un apartamiento del mundo, una anacoresis que, oximóricamente, es peregrina. Ulises demora lo más posible su regreso a Ítaca, en

⁷³ “El corazón del hombre es doble, el egoísmo se equilibra con la caridad, la persona es el contrapeso de las masas, la conservación del ser cuenta con el sacrificio hacia los demás, los polos del corazón están en el fondo de mí y en el fondo de la humanidad” (Schwob 1997: 27).

tanto que busca su linaje, esto es, en tanto busca su identidad, que por otra parte conoce desde el principio. Sabe que es Nadie y quiere ser Nadie, por eso la infinita demora. Telémaco define el sentido profundo de la errancia de su padre: “Que nadie consiguió conocer por sí mismo su propio linaje” (González Dueñas 2003: 35). Deambular para borrar las huellas, para anular la identidad que su linaje le impone. Ulises es el primer gran fingidor de la literatura, disociado tanto de lo humano como de lo divino. El exilio perpetuo, postergando continuamente el regreso: ¿no inventa las casualidades que han de demorar su regreso a Ítaca? Adopta tantas máscaras que cuando regresa nadie lo reconoce. De un país a otro, de una identidad a otra. Demora y búsqueda definen la *Odisea*. Ulises el errabundo, ahí reside su plenitud, en el continuo trasiego y en la ausencia de rostro. “En la errancia, Odiseo estaba en posesión de su estirpe; en Ítaca la pierde para siempre porque ya no puede ser lo que es, «el más ignorado de los hombres»” (González Dueñas 2003: 37). Porque está en continuo movimiento no se estanca, no se oxida, engañando al tedio cada vez con un disfraz diferente. Pero, “detrás de cada careta sucesiva estaba la simultánea”. Llegar a Ítaca supone terminar el proceso, cesar la búsqueda, dejar caer de una sola vez la herrumbre del tiempo sobre el individuo. Entonces el eterno deambular se detiene y todo se petrifica:

Porque sin duda Ulises conoce su linaje desde el principio, al menos desde que se lo confiesa a Polifemo: “Mi nombre es Nadie; y Nadie me llamaban mi madre, mi padre y mis compañeros todos”. Los ardis no son parte de una búsqueda sino del hallazgo: ese Nadie no busca ser Alguien y por eso demora su retorno –la vuelta a Ítaca lo obligaría a ser Alguien– mientras vive la errancia en completa plenitud y disfrutando de su rostro verdadero (es decir, de su ausencia de rostro) [...]. En la errancia, Odiseo estaba en posesión de su estirpe; en Ítaca la pierde para siempre porque ya no puede ser lo que es, “el más ignorado de los hombres”. Detrás de cada careta sucesiva estaba la simultánea [...]; detrás de esta última queda la más impactante de la antigüedad clásica: la de Nadie. Tal figura, entonces, tiene como atributo esencial el cambiar de máscaras: así como se llama “Etón” o “Epérito” o incluso “Odiseo”, del mismo modo ha de variar de nombres-máscaras a lo largo del tiempo y el espacio: Eneas, Valmiki, Alonso Quijano, Victor Frankenstein, Raskolnikov... (González Dueñas 2003: 36-37).

La literatura fantástica de los siglos XIX y XX nace de la biblioteca y, en gran medida, del diálogo con los autores de grecolatinos. El espejo y el doble, temas recurrentes en Borges, tienen su antecedente en el mismo Schwob, en Poe (“William Wilson”), en Wilde (*El retrato de Dorian Gray*), en Stevenson, etc. Y estos, a su vez, mantienen un diálogo con los clásicos grecolatinos. Las referencias a esos autores son recurrentes en la literatura fantástica de finales del XIX; enriquecen las obras, borran los límites espaciotemporales tendiendo a la universalidad y convierten en arquetípicos

temas inherentes a la condición humana como el de la identidad⁷⁴. ¿Quién es el otro, el que camina a mi lado? Además, esa bifurcación del personaje encuentra su correlato formal en el texto mismo. La forma visible de un texto encierra siempre un trasfondo invisible que el lector debe desentrañar escarbando entre las líneas, cerrando los ojos para advertir aquello que está sumergido en el texto, envuelto en la coraza lingüística con que el autor reviste la obra. Es como una metáfora del ser humano y de su condición duplicada, en continuo devenir. Aquello que está oculto se manifiesta a través de un código secreto y solo visible para quien está familiarizado con él. De la misma manera que el inocente y civilizado rostro de Jekyll secretamente nos revela la cara oculta y tenebrosa de la condición humana. Borges, que gustaba de sentencias cabalísticas, menciona al respecto esta misteriosa frase del *Zohar*: “Todo en el mundo está dividido en dos partes, de las cuales una es visible y la otra invisible. Aquello visible no es sino reflejo de lo invisible” (Borges 2003: 221).

Como veremos a continuación en el relato de *HUI*, Tom Castro pretende subvertir la imagen de Tichborne en un imaginario espejo deformante. Las vírgenes milesias de Schwob ven adelantada su decrepitud ante el mismo objeto que devuelve al instante la decadencia y el vértigo, el espejo. Por eso prefieren el suicidio, no pueden soportar la erosión que el tiempo dibuja en sus rostros. Quieren detenerlo, son antinaturales, no pretenden devenir en nada más de lo que son en ese instante. El tema de este relato ya fue tratado por Plutarco y por Aulo Gelio. El diálogo con el otro es también el diálogo con la antigüedad.⁷⁵

⁷⁴“Desde el Romanticismo, el mito del doble es un tema recurrente en la literatura occidental, especialmente en la literatura llamada «fantástica» donde ha llegado a adoptar manifestaciones muy variadas que ponen de relieve significaciones y planteamientos bien diferentes [...]. En efecto, para todo sujeto humano, la realidad más misteriosa es sin duda el enigma de su identidad y el enigma de la relación con el *otro*, con el cosmos y con el destino de la vida universal. Esto es así porque, desde el dinamismo de su conciencia, cada individuo se siente un «yo» íntimo, separado y distinto. Él es un sujeto perceptor del mundo y del *otro*, de los *otros* que está ahí como un «objeto» con el que tiene que establecer relaciones que pueden resultar eufóricas o constructivas o disfóricas y destructivas. Pero ni el mundo ni los *otros* pueden percibir directamente la conciencia o la interioridad del «yo». Por eso el sujeto humano es, en cierto modo, un extraño para sí mismo y para los otros” (Herrero Cecilia 2011: 18).

⁷⁵ Al respecto del relato titulado “Las milesias”, incluido en el volumen *El rey de la máscara de oro*, dice García Jurado: “Schwob enriquece la curiosa noticia con elementos que en la literatura del siglo XIX cobran una importancia capital, como el doble y el espejo. Su admirado maestro Stevenson o el diletante Oscar Wilde desarrollaron temas semejantes. En todo caso, Schwob, al igual que los autores de cuentos góticos, como Mary Shelley o Poe, es fiel exponente de un fenómeno que ya hemos sugerido: la relación compleja entre la literatura de la Antigüedad y los modernos relatos fantásticos [...] la singular recurrencia que tienen las citas y referencias a la lengua y literatura latina en los relatos fantásticos modernos [...]. Así pues, no es infrecuente que los personajes acudan a viejos textos de la Antigüedad para discutir acerca de las cuestiones más diversas, como la existencia de los fantasmas en el mundo antiguo o la de los hombres-lobo” (García Jurado 2008:121-122).

La inestabilidad del personaje, la oscilación del individuo al mostrar su carácter y sus inquietudes, forma parte de la secular historia de la literatura. Otra vez nos viene a la memoria la figura de Stevenson y la fascinación que tanto Borges como Schwob setían por su obra y por su persona. El doble, el otro, lo extranjero, la mezcla de identidades y diferentes procedencias en el pasado del propio Borges, son temas recurrentes en la obra del escritor argentino⁷⁶. Una de estas obsesiones borgeanas no solo atañe al desdoblamiento de la personalidad, como en *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Stevenson o en “William Wilson” de Poe, entre otros muchos ejemplos, sino también a la imposibilidad de culminar un deseo. Recordemos el breve poema del argentino titulado “Le regret d’Héraclite”, toda una declaración de intenciones cargada de ironía: “Yo que tantos hombres he sido, no he sido nunca/ aquel en cuyo amor desfallecía Matilde Urbach” (Borges 1992: 45).

3.1 “El impostor inverosímil Tom Castro”

“El impostor inverosímil Tom Castro” es la historia de una impostura, de una suplantación más que un caso de doble personalidad, es la historia de un personaje fantasma⁷⁷, al mismo tiempo que la historia de una sinergia, la que componen el fantasma y el “genio” de Bogle. También es la historia de una derrota, de una irrealización, la de que Castro pueda llegar a ser Tichborne. Tom Castro pretende devenir en su opuesto, suplantarlo social, física y mentalmente. La trama nos conduce paulatinamente a su conversión en el militar Tichborne, pero las exigencias del paródico

⁷⁶«En la penetración que hace Borges de diferentes culturas existe un secreto de metamorfosis literal. En «Deutsches Requiem», el narrador se convierte, o más bien *es*, Otto Dietrich zur Linde, un criminal de guerra nazi sentenciado [...]. Cada cambio trae consigo su propia atmósfera persuasiva; sin embargo, todas esas máscaras son Borges, autor que se deleita en extender el sentido de lo extranjero, de lo misteriosamente mezclado, a su propio pasado [...]» (Steiner 1986: 241). Tanto Borges, como Schwob, como Wilcock, son escritores abiertos a las diversas culturas, capaces de asimilar las presencias más extrañas y cosmopolitas. Desprecian lo rígido y lo local anquilosado. Por eso su errancia es continua, como las de sus personajes. Schwob es un francés nacido en Nantes de ascendencia judía que viajó a Samoa en busca de la tumba de Stevenson, Borges es un cosmopolita porteño que ha deambulado por el mundo y por las diversas literaturas, Wilcock es un desterrado, ignorado en su momento tanto en Argentina como en Italia. Los tres frecuentaron apasionadamente la literatura en inglés, cuyas obras leyeron y tradujeron. La marginalidad, el desplazamiento, la pertenencia a pequeños círculos secretos (antes de la fama en el caso de Borges), los identifican. Detalles que forman el tejido invisible de sus relatos y que caracterizan a sus personajes.

⁷⁷ Al respecto de la composición borgeana del personaje, señala Silvia Molloy: “El personaje que aparece en *Historia universal de la infamia* es un personaje literalmente *descarado*: impostor, recurrente a la máscara, a varias máscaras. Apenas hay descripciones físicas. Lázarus Morell muere con un nombre falso, se niega a quedar fijado en un daguerrotipo [...]” (Molloy 1977a: 133).

juego literario impiden esa conversión, al tiempo que insertan la historia en la poética del fracaso.

Castro es la proyección de la mente de Bogle reflejado en un espectro, en el otrora militar afrancesado canjeado por la imaginación del negro. Los personajes de Borges, así como los de Wilcock, intentan constantemente borrar sus rasgos definitorios. De ahí las múltiples caretas, las diversas nominaciones. Se nos dice que nuestro protagonista se llama Tom Castro porque es así como se le conoce en el lugar donde comienza la historia; pero también conocemos su nombre anterior, Arthur Orton. Al mismo tiempo se nos advierte de su condición fantasmagórica. Típica y recurrente artimaña de Borges. Como en “El atroz redentor Lazarus Morell”, la fantasmagoría no solo se produce mediante la multiplicación de nombres y disfraces, sino también a través de la disolución de elementos visuales, mediante la imposibilidad de verificación. Morell existe como proyección de la voluntad del lector, aunque, eso sí, voluntad manipulada. Acaba siendo una borrosa imagen en las orillas del exótico Mississippi:

Los daguerrotipos de Morell que suelen publicar las revistas americanas no son auténticos. Esa carencia de genuinas efigies de hombre tan memorable y famoso, no debe ser casual. Es verosímil suponer que Morell se negó a la placa bruñida; esencialmente para no dejar inútiles rastros, de paso para alimentar su misterio... (Borges 1989: I, 297).

Volviendo a Castro, paradójicamente quien comienza queriendo ser “el otro”, termina difuminando sus propios rasgos y, para el lector, al final del relato, no es más que otra sombra, otra proyección irónica de una tergiversación⁷⁸, un mero juego literario: “Ese nombre le doy porque bajo ese nombre lo conocieron por calles y casas de Talcahuano, de Santiago de Chile y de Valparaíso, hacia 1850, y es justo que lo asuma otra vez, ahora que retorna a estas tierras -siquiera en calidad de mero fantasma [...]” (Borges 1989: I, 301).

Igual que Wilcock pretende, como veremos, difuminar los límites gramaticales por la imposibilidad final de toda comunicación, Borges quiere borrar las huellas de los infames que retrata, diluir su identidad. Partiendo de hechos contrastados, de detalles de prensa (aquí Borges utiliza el material de un juicio real de finales del siglo XIX en

⁷⁸ Esa tergiversación que se produce en los relatos de Borges entronca con la intromisión inevitable de un tercero. Como sucede en su primera biografía, *Evaristo Carriego*, Borges reelabora una historia, no de primera mano, sino manipulada por la visión de un intermediario. Escribe Borges al comienzo del segundo capítulo, titulado “Una vida de Evaristo Carriego”: “Que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero, es una paradoja evidente. Ejecutar con despreocupación esa paradoja, es la inocente voluntad de toda biografía” (Borges 1989: I, 113).

Inglaterra) crea deliberadamente personajes brumosos que bien podrían haber salido de la pluma de Stevenson o de Poe: “Sabemos que era hijo de carnicero, que en su infancia conoció la miseria insípida de los barrios bajos de Londres y que sintió el llamado del mar. El hecho no es insólito. *Run away to sea*, huir al mar, es la rotura inglesa tradicional de la autoridad de los padres, la iniciación heroica” (Borges 1989: I, 301).

Como señala Herminia Gil Guerrero: “Borges se aleja del modelo psicológico y adopta un tipo de escritura rigurosa, esto es, la estructura de la novela de peripecias moderna que se desarrolla fundamentalmente en lengua inglesa en el siglo XIX (en concreto por R.L. Stevenson)”. Y añade, citando al propio Borges: “Como la novela policial, «es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada»” (Gil Guerrero 2008: 105).

La trama de “El impostor inverosímil Tom Castro” está cimentada en un viaje de ida y vuelta, del viejo al nuevo mundo y vuelta al origen (Inglaterra-Chile-Sydney-París-Londres), también un viaje inacabado del yo al otro. Orton adopta el nombre de su familia chilena de acogida (Castro). Más tarde, en Sydney, conoce al negro Bogle, la cabeza pensante de la empresa. Borges define con precisión y en pocas palabras la condición de ambos personajes, aparentemente antitéticos, pero tremendamente complementarios. Dice de Orton: “Era persona de una sosegada idiotez. Lógicamente hubiera podido (y debido) morir de hambre, pero su confusa jovialidad, su permanente sonrisa y su mansedumbre infinita le conciliaron el favor de cierta familia de Castro, cuyo nombre adoptó” (Borges 1989: I, 301). Nótese la enumeración de adjetivos y cómo modelan el presumible carácter del personaje: “sosegada idiotez”, “confusa jovialidad”...Unas líneas más abajo esboza de manera similar los rasgos de su futuro compañero: “Bogle, sin ser hermoso, tenía ese aire reposado y monumental, esa solidez como de obra de ingeniería que tiene el hombre negro entrado en años, en carnes y en autoridad. Tenía una segunda condición, que determinados manuales de etnografía han negado a su raza: la ocurrencia genial” (Borges 1989: I, 301).

Además de la acumulación de adjetivos (“aire reposado y monumental”) tenemos un magnífico ejemplo de lítote, figura que Borges emplea con frecuencia para disimular su fina ironía. Al decir “que determinados manuales de etnografía han negado a su raza” disfraza la supuesta estolidez que la retrógrada sociedad decimonónica atribuía a los individuos de raza negra. Lítotes, oxímoros, hipálages, limitado uso de metáforas, anáforas, enumeraciones, entre otras, son figuras definitorias del estilo depurado de

HUI, como bien señala Jaime Alazraki⁷⁹. Es en este relato, además, donde Borges lleva hasta sus últimas consecuencias el uso del oxímoron. El propio Castro y su impostado Tichborne constituyen los dos polos de ese oxímoron “inverosímil”. Es la desmesura de sus diferencias lo que lo hace invisible. Como en “La carta robada”, de Poe, la *visibilidad* de la evidencia la hace pasar desapercibida. ¿Cómo podemos cerrar los ojos ante datos tan obvios? He ahí la paradoja.

Después de hacerse amigos, Bogle idea el plan de suplantar al difunto Tichborne para hacerse con su riqueza. Este último ha perecido en un naufragio, pero como su cadáver no ha aparecido, su madre, en la lejana Inglaterra, alberga la vaga esperanza de su vuelta. Y, ¿qué hay más manipulable que la conciencia de una madre desamparada? He ahí el comienzo de tan “inverosímil” plan. Bogle pretende que Castro, esperpéntica deformación de Tichborne, se haga pasar por este. Bogle se convierte así, mediante el engaño consistente en no ocultar lo obvio y exagerar las diferencias, en el soporte estilístico de Borges. El “descabellado” plan queda expresado en las siguientes líneas, en la parte que Borges irónicamente titula ‘Las virtudes de la disparidad’, donde el autor señala las notables diferencias entre Tom Castro y el militar inglés al que quiere suplantar:

Tichborne era un esbelto caballero de aire envainado, con los rasgos agudos, la tez morena, el pelo negro y lacio, los ojos vivos y la palabra de una precisión ya molesta; Orton era un palurdo desbordante, de vasto abdomen, rasgos de una infinita vaguedad, cutis que tiraba a pecoso, pelo ensortijado castaño, ojos dormilones y conversación ausente o borrosa. Bogle inventó que el deber de Orton era embarcarse en el primer vapor para Europa y satisfacer la esperanza de Lady Tichborne, declarando ser su hijo. El proyecto era de una insensata ingeniosidad [...]; nos consta que presentó un Tichborne fofo, con sonrisa amable de imbécil, pelo castaño y una inmejorable ignorancia del idioma francés. Bogle sabía que un facsímil perfecto del añorado 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 [...] (Borges 1989: I, 302-303).

Viajan a París y la madre de Tichborne, igual que Don Quijote obnubilado ve a Dulcinea tras la rudeza de Aldonza Lorenzo, no duda en admitir que el “palurdo desbordante, de vasto abdomen” es, sin ninguna duda, el “esbelto caballero” Tichborne, su añorado hijo.

⁷⁹ “Pero los relatos de infamia son importantes en el desarrollo de Borges como escritor no tanto por el tema como por su lenguaje. Es en la prosa de esas narraciones donde cristalizan sus búsquedas de un estilo sin engolamientos ni *falsettos*. Cuando escribió las historias de infamia ya había dejado atrás su contorsionado estilo barroco de juventud” (Alazraki 1983: 123-124).

Marcel Schwob, en su ensayo titulado “La différence et la ressemblance”, reflexiona a propósito del asunto que nos ocupa. Unidad y diversidad son caras difuminadas de la misma moneda. Es el punto de vista el que crea el objeto, la distorsión de la realidad es un proceso mental, perceptivo. El personaje, como todo el proceso literario, no es materia inerte, se moldea según cómo lo miremos, se acopla a cada nueva estructura que le deparan los acontecimientos. Incluso el tiempo desde el que se lo percibe varía su análisis e influye poderosamente en miradas anteriores. Es tan cambiante el proceso creativo como el receptivo. Podemos añadir que ese proceso descodificador forma parte indisoluble de la creación literaria. Dice Schwob:

Si vous en êtes étonnés je dirai volontiers que la différence et la ressemblance sont des points de vue. Nous ne savons pas distinguer un Chinois d'un autre Chinois, mais les bergers retrouvent leurs moutons à des signes qui nous sont invisibles [...]. Ainsi que dans le langage, les phrases se séparent peu à peu des périodes, et les mots se libèrent des phrases pour prendre leur indépendance et leur couleur, nous nous sommes graduellement différenciés en une série de *moi* de valeur bien relative. Car une couple de siècles effacent tout cela, et nous ne saurions dire les marques dont se servaient les Athéniens pour comparer le style d'Aristophane à la manière d'Eupolis⁸⁰ (Schwob 2008: 94).

Finalmente, tras la muerte de la madre, Castro es acusado de ser un impostor. Los familiares sí advierten las nada sutiles diferencias con el difunto Tichborne. Bogle muere atropellado en Londres y el inverosímil impostor, Orton, alias Castro, queda huérfano. Bogle es el proyector de la representación, o sea, de la farsa que aturde a Lady Tichborne y a los compañeros de Tichborne. En el momento en que desaparece, todo el montaje se derrumba. Entonces Castro es condenado a prisión y a la salida dedica sus días a dar conferencias, eso sí, variando continuamente el resultado de la trama, según los vaivenes de su inconsistente entendimiento. Irónicamente, Castro se transforma en autor de su propia obra, la cual considera abierta y susceptible de diversos finales, pues es materia viva e inacabada. Otro guiño al proceso creativo: “[...] recorrió las aldeas y los centros del Reino Unido pronunciando pequeñas conferencias en las que declaraba su inocencia o afirmaba su culpa. Su modestia y su anhelo de agradar eran tan duraderos

^{80cc}Aunque les sorprenda les diré que la diferencia y la semejanza son puntos de vista. Nosotros no sabemos distinguir a un chino de otro chino, pero los pastores encuentran a sus ovejas por señales para nosotros invisibles [...]. Del mismo modo que en el lenguaje las frases se van separando poco a poco de los períodos, y las palabras se liberan de las frases para adquirir su propia independencia y su color, así nosotros nos hemos gradualmente diferenciado en un serie de «yos» de valor muy relativo. Porque un par de siglos lo borran todo y no sabríamos decir los indicios de los que se servían los atenienses para comparar el estilo de Aristófanes con el de Eupolis” (Schwob 1997: 13-14).

que muchas noches empezó por defensa y acabó por confesión, siempre al servicio de las inclinaciones del público” (Borges 1989: I, 305).

En este relato volvemos a encontrarnos con uno de esos detalles premonitorios, con el inevitable atavismo que veíamos en “La viuda Ching, pirata” y en “Le capitaine Kid, Pirate”: Arthur Orton, alias Tom Castro, salva a Bogle de un fatal accidente de tráfico, detalle que se convertirá en elemento recurrente y determinante en el devenir de la trama: “Orton lo vio un atardecer en una desmantelada esquina de Sydney, creándose decisión para sortear la imaginaria muerte. Al rato largo de mirarlo le ofreció el brazo y atravesaron asombrados los dos la calle inofensiva. Desde ese atardecer ya difunto, un protectorado se estableció [...]” (Borges 1989: I, 301-302).

Nótese la sutileza de “un atardecer ya difunto”, prefigurando los acontecimientos posteriores. Tenemos aquí otra paradoja, una aparente contradicción. El negro Bogle, poseedor de un ingenio ilimitado, de un cerebro prodigioso, no puede escapar de la superstición, del miedo atávico, probablemente heredado de su África ancestral: “[...] era absolutamente normal, sin otra irregularidad que un pudoroso y largo temor que lo demoraba en las bocacalles, recelando del Este, del Oeste, del Sur y del Norte, del violento vehículo que daría fin a sus días” (Borges 1989: I, 301).

Esa superstición que merodea por todo el relato como un adelanto premonitorio del final inevitable acaba irrumpiendo justo después del fracaso de la empresa de impostar la figura de Tichborne. De nuevo nos encontramos con la súbita aparición de la fatalidad ya prefijada en el comienzo. Los personajes son así meros artificios en función de la trama y sujetos a los vaivenes de esta, desnudos e inermes ante la ironía que delimita la atmósfera del relato. Bogle, ante la comparecencia en el juicio de una antigua amante de Orton, considera necesario meditar ante tan inoportuna contingencia y decide abandonar por unos instantes la sala. Es entonces cuando parodia y fatalidad se entremezclan. El terrible destino reservado a Bogle está salpicado del humor negro característico de los relatos que integran estas biografías imaginarias:

Todo iba bien, o más o menos bien, hasta que una antigua querida de Orton compareció ante el tribunal para declarar. Bogle no se inmutó con esa pérfida maniobra de los “parientes”; requirió galera y paraguas y a implorar una tercera iluminación por las calles de Londres. No sabremos nunca si la encontró. Poco antes de llegar a Pimrose Hill, lo alcanzó el terrible vehículo que desde el fondo de los años lo perseguía. Bogle lo vio venir, lanzó un grito, pero no atinó con la salvación. Fue proyectado contra las piedras con violencia. Los mareadores cascos del jamelgo le partieron el cráneo (Borges 1989: I, 304-305).

En resumen podemos decir que aquí encontramos el tema del doble en varios niveles. Por un lado está Castro, que antes era Orton y ahora quiere ser Tichborne, aunque no llega a ser más que su inverosímil fantasma. Debemos precisar que la idea de ser Tichborne es de Bogle, Tom Castro solo es la herramienta, actúa por impulsos impuestos, sin capacidad de introspección. Por otro lado tenemos la sinergia que forman Bogle y Castro; uno la idea, otro la ejecución. Muerto Bogle, Castro es nadie, tal es la relación de dependencia⁸¹: “Tom Castro era el fantasma de Tichborne, pero un pobre fantasma habitado por el genio de Bogle. Cuando le dijeron que este había muerto se aniquiló” (Borges 1989: I, 305).

3.2 “MM. Burke et Hare, Assassins”

“MM. Burke et Hare, Assassins” es el último de los relatos que componen las *Vidas imaginarias*. Schwob había leído el célebre relato de Stevenson, “The Body Snatcher” (“El ladrón de cadáveres”) centrado en los días de las investigaciones anatómicas, cuando sórdidos criminales se buscaban la vida suministrando cadáveres a médicos poco escrupulosos. De nuevo las conexiones con Stevenson son evidentes, su figura y su estilo parecen rondar tanto la obra de Schwob como la de Borges, constituyéndose en uno de los lazos más poderosos que vinculan las dos compilaciones de relatos, *HUI* y *Vies imaginaires*: Burke es el ideólogo, Hare la herramienta. La misma sinergia que veíamos “El impostor inverosímil Tom Castro”. Igual que Bogle, Burke surge del más silencioso anonimato para alcanzar la “fama eterna”. Hasta su nombre se convierte metonímicamente en la manera de nombrar su peculiar procedimiento:

Monsieur William Burke s'éleva de la condition la plus base à une renommée éternelle. Il naquit en Irlande et débuta comme cordonnier. Il exerça ce métier pendant plusieurs années à Edimbourg, où il fit son ami de M. Hare sue lequel il eut une grande influence. Dans la collaboration de MM. Burke et Hare il n'y a point de doute que la puissance inventive et simplificatrice n'ait appartenu à M. Burke. [...]. C'est M. Burke qui a légué son nom au procédé spécial qui mit les deux collaborateurs en honneur. Le monosyllabe *burke* vivra longtemps encore sur les lèvres des hommes, que déjà la

⁸¹ Que el oxímoron está en la base del tema del doble y se convierte en un recurso recurrente de la narrativa borgeana ya lo apunta Herminia Gil Guerrero: “[...] si Charles Tichborne es oximorónicamente el otro «yo» de Arthur Orton, Bogle es, metonímicamente, el cerebro del mismo. A lo largo de todo el relato se ha creado una relación de dependencia entre los amigos. Bogle es quien tiene la «ocurrencia genial» y quien organiza cada uno de los pasos [...]. Se configura así una especie de proceso contrario: por un lado dos personajes que forman uno solo (Bogle el cerebro y Tom Castro el cuerpo) y por otro, una persona que es dos al mismo tiempo (Arthur Orton es a la vez Tom Castro y Charles Tichborne)” (Gil Guerrero 2008: 106).

personne de Hare aura disparu dans l'oubli qui se répand injustement sur les travailleurs obscurs⁸² (Schwob 1998: 179).

Otra vez las dos caras de la misma moneda. Las múltiples máscaras del ser humano quedan representadas en la doble figura de Burke y Hare. Curiosamente, una dispensa la fama y la otra el olvido, pero por separado jamás habrían alcanzado la primera, por efímera que fuese. Se complementan y equilibran, además de mantener, literariamente, la tensión del relato. Facultad “inventiva y simplificadora”. Las tres obras que analizamos se caracterizan precisamente por eso, por la capacidad de condensación y de síntesis y por la invención o, mejor dicho, por la reinención. Reelaboran en materia literaria cualquier detalle por nimio que sea. Tergiversan y subvierten la realidad y la convierten en materia artística. Para Schwob, violencia y lenguaje están estrechamente vinculados, como lo demuestra el estudio que hizo sobre el argot criminal y el ensayo dedicado a la figura del poeta medieval François Villon, incluido en el volumen *Spicilege*. La tensión bipolar entre el dúo protagonista del relato, entre Burke y Hare, lo emparenta con la tensión saussureana entre sincronía y diacronía, por un lado, y la planteada por el propio Schwob en el prólogo entre Arte e Historia, por otro. La violencia de relatos como el que nos ocupa tiene su más íntima razón de ser en el uso del lenguaje, en el estilo característico de las clases marginales y criminales que Schwob considera las más auténticas y peculiares encarnaciones del pensamiento de una época:

Análogo a su manera de concebir la evolución del lenguaje como un proceso violento que tiene lugar desde las profundidades hacia la superficie, aunque a veces pueda proceder de la alta sociedad y de los círculos artísticos, en *Vies imaginaires* irrumpen esas fuerzas provenientes de las clases bajas, ya sea como personajes principales –como los asesinos biografiados “MM. Burke et Hare. Assassins”, integrados en mitad de la singular historia del espíritu humano de Marcel Schwob–, ya como personajes secundarios y accidentales que, a menudo, acaban con la vida de los biografiados y, por lo tanto, con la propia “vida imaginaria”, microgénero para el cual la muerte supone el límite último del texto: así, por ejemplo, la criada africana que prepara el veneno que mata a Lucrecio, el batanero que acaba con la vida de Clodia por estrangulamiento o el descuartizador que rebana el cuello de Petronio. Las palabras, como los hombres y las instituciones sociales, según Schwob, también son objeto de una misma violencia: el autor de *Vies imaginaires* toma de la realidad los materiales y los personajes, pero los reinterpreta y emancipa de su medio, descubriendo destinos olvidados o posibles –renovando sus existencias en congruencia con las formas mediante las que se produce la renovación

⁸² “Mister William Burke se elevó de la condición más humilde a una fama eterna. Nació en Irlanda y debutó en la vida como zapatero. Ejerció ese oficio durante varios años en Edimburgo, donde hizo amistad con Mister Hare, sobre el cual tuvo una gran influencia. No cabe la menor duda de que, en la comandita de MM. Burke & Hare, la facultad inventiva y simplificadora correspondió a Mr. Burke [...]. Fue Mr. Burke quien legó su nombre al procedimiento particularísimo que habría de llevar a los dos colaboradores a las candilejas de la celebridad. El monosílabo *burke* vivirá largo tiempo aún en la boca de los hombres mientras la persona de Hare habrá acabado de sumirse en el olvido injusto que aguarda a los trabajadores modestos” (Schwob 1997: 235).

del vocabulario según Michel Bréal– como signos que emergieran de la lucha, a veces feroz, entre Historia y ficción (Crusat 2015: 95-96).

Partiendo de Thomas de Quincey, *Del asesinato considerado como una de las bellas artes* (*Murder Considered as One of the Fine Arts*, 1827), con respecto a la consideración estética de lo criminal y acentuando el humor negro, Schwob, por medio del personaje encarnado por Burke, despoja al relato de cualquier intención moralizante y reflexiona sobre el poder homicida de la fabulación. Las referencias intertextuales son constantes en las biografías imaginarias. En este caso el texto hace referencia de manera explícita a *Las mil y una noches*. Bien puede considerarse otra ironía del fino ingenio de Schwob. Sherezade alarga su historia noche tras noche, recursivamente, para que nunca termine, para sobrevivir; Burke, en cambio, recurre al mismo método pero para el fin inverso: para embelesar a las víctimas. Los asesinatos de Burke y Hare se repiten circularmente, niebla tras niebla, como las noches de Sherezade:

M. Burke paraît avoir apporté dans son œuvre la fantaisie féerique de l'île verte où il était né. Son âme dut être trempée des récits du folklore. Il y a, dans ce qu'il fait, comme un lointain relent des *Mille et une Nuits*. Semblable au calife errant le long des jardins nocturnes de Bagdad, il désira de mystérieuses aventures, étant curieux de récits inconnus et de personnes étrangères. Semblable au grand esclave noir d'un lourd cimetière, il ne trouva point de plus digne conclusion à sa volupté que la mort pour les autres. Mais son originalité anglo-saxonne consista en ce qu'il réussit à tirer le parti le plus pratique de ses rôderies d'imagination de Celte. Quand sa jouissance artistique était terminée, que faisait l'esclave noir, je vous prie, de ceux à qui il avait coupé la tête? Avec une barbarie tout arabe il les dépeçait en quartiers pour les conserver, salés, dans in sous-sol. Quel profit en tirait-il? Aucun. M. Burke fut infiniment supérieur⁸³ (Schwob 1998: 179-180).

⁸³ “M. Burke parece haber puesto en su obra la fantasía de la isla verde en que naciera. Su alma debió sin duda templarse en las narraciones y apólogos del folklore. Percíbese, en su empresa, como un lejano relente* de *Las mil y una noches*. Semejante al califa andariego errando por los jardines nocturnos de Bagdad, sintió la comezón de aventuras misteriosas, de personajes enigmáticos y de extrañas historias. Semejante también al esclavo negro de la gran cimitarra, no encontró más digna conclusión a la voluptuosidad que la muerte ajena. Pero donde se advierte su originalidad anglosajona es en el partido práctico que logró sacar de los vagares de su imaginación de celta. Cuando su goce artístico había terminado, ¿qué es lo que hacía el esclavo negro con aquellos a quienes degollara? Con una barbarie absolutamente árabe, los descuartizaba y conservaba las postas en salmuera. ¿Qué provecho sacaba de ello? Ninguno, ya que no se atrevía a expenderlas, ni tenía el estómago lo bastante sólido para consumirlas personalmente. Mr. Burke le fue infinitamente superior” (Schwob 1997: 236).

*Tanto Ricardo Baeza como Julio Pérez Millán traducen *relent* como “relente”; Mauro Armiño, en cambio, lo traduce como “tufo”, más acorde con el significado literal del vocablo francés.

Para considerar diferentes matices interpretativos de un mismo texto y para apreciar la visión que uno de los epígonos schwobianos tenía de las biografías imaginarias el mismo año que aparecieron la mayoría de los textos que más tarde integrarían *Historia universal de la infamia*, tanscribimos a continuación la traducción que el propio Borges hizo para la misma *Revista Multicolor de los Sábados* en 1933: “Burke parece haber aportado a su obra la fantasía feérica de la Isla Verde en la que había nacido. Su alma debía estar colmada de antiguas leyendas. Hay, en lo que hacía, algo como un lejano y viejo perfume de *Las mil y una noches*. Semejante al califa, errando a lo largo de los jardines nocturnos de Bagdad, Burke anhelaba misteriosas aventuras. Provocaban su curiosidad los relatos desconocidos y las personas extrañas. Parecido al gran esclavo negro armado de una pesada cimitarra, no encontraba objeto más digno de su

Mezcla exótica de lo anglosajón con lo árabe, Edimburgo y Bagdad. Se entiende así la literatura como un ente universal, alejada de cualquier localismo reductor. Al referirse a otro texto, Schwob elabora un macro-sistema donde todas las piezas encajan con absoluta precisión. Burke no solo es la otra mitad de Hare, sino el doble de Sherezade, la proyección de Homero.

La atmósfera también contribuye a la elaboración de la trama y a la predisposición del lector. Es habitual que imaginemos Edimburgo como una escena borrosa, constantemente salpicada por una lluvia constante y camuflada bajo un manto de niebla. Humedad, melancolía, anochecer, predisposición al diálogo. Toda una sutil creación de atmósfera poética y misteriosa que pone al lector en situación, haciéndolo cómplice y participe del relato. Qué mejor lugar para la conversación y las confidencias: “L’étranger gravissait les six étages du galetas de M. Hare. On lui céda le canapé; on lui offrait du whisky d’Ecosse à boire. M. Burke le questionnait sur les incidents les plus surprenants de son existence. C’était un écouter insatiable que Mr. Burke”⁸⁴ (Schwob 1998: 180-181).

Los relatos de las víctimas siempre son interrumpidos antes del desenlace. Como Sherezade, Burke secciona tajantemente cualquier atisbo de conclusión. Noche tras noche acontece el mismo intercambio entre víctima y verdugo, y el acto de narrar se convierte en un eterno volver a comenzar. El empleo que hace Schwob del humor negro resalta esa brusca interrupción: “De cette manière, MM Burke et Hare terminèrent un grand nombre d’histoires que le monde ne connaîtra point”⁸⁵ (Schwob 1998: 181).

Antes mencionábamos el carnavalesco tema de la máscara, veíamos cómo los personajes de Wilcock y de Borges borraban de sí sus huellas identificadoras, confundiéndose todos ellos en un solo personaje arquetípico. Es lo que lleva Burke a sus últimas consecuencias. Pretende eliminar al individuo del drama para que este se

voluptuosidad que la muerte de los otros. Pero su originalidad anglosajona consistía en que conseguía sacar el mayor provecho posible de sus fantaseos de celta. Cuando su goce artístico había terminado, ¿qué hacía, decidme, el esclavo negro, con aquellos a quienes les había cortado la cabeza? Con una barbarie enteramente oriental, los descuartizaba y hacía picadillo, para conservarlo, salados, en un subsuelo. ¿Qué provecho obtenía con esta operación? Ninguno. El señor Burke fue infinitamente superior” (Borges 1999: 284).

⁸⁴ “El desconocido acababa por escalar los seis pisos del desván de Mr. Hare. Una vez en él, le era cedido el canapé, como asiento más confortable, y se destapaba una botella de buen whisky de Escocia. Mr. Burke le interrogaba infatigablemente acerca de su vida y milagros, animándole a explayarse sobre los más triviales incidentes de su existencia. Mr. Burke era un auditor realmente incansable” (Schwob 1997: 237).

⁸⁵ “De este modo, Mr. Burke y Mr. Hare pusieron punto final a muchas historias que tampoco conocerá ya el mundo” (Schwob 1997: 237).

constituya en el único elemento verdaderamente crucial en el desarrollo y el deleite de la trama. El éxtasis está en el desenlace de esa trama, no en sus pormenores ni en las cansinas quejas de los interlocutores. De ahí la importancia que le otorga a la máscara como objeto necesario para confundir a los actores, para arrebatárles el protagonismo que pertenece exclusivamente al drama. La máscara adquiere un doble uso, el de borrar la identidad de las víctimas y el de arma homicida. Un hombre es todos los hombres, una víctima todas las víctimas. Además contribuye a resaltar la figura del “otro”, del anónimo, en un macabro juego carnavalesco:

Il localisa tout le drame dans le dénouement. La qualité des acteurs ne lui importa plus. Il forma au hasard s'en. L'accessoire unique du théâtre de M. Burke fut un masque de toile empli de poix. M. Burke sortait par les nuits de brume, tenant ce masque à la main [...]. Le masque de toile empli de poix présentait la simplification de géniale d'étouffer à la fois les cris et l'haleine. De plus, il était tragique. Le brouillard estompait les gestes du rôle [...] ⁸⁶ (Schwob 1998: 182-183).

Por supuesto el descalabro es similar al de la historia de Tom Castro, aunque Schwob, como Burke, prefiere no llegar al final de la historia para no tener que narrar los desagradables y “vulgares” detalles de su decadencia y caída. Mejor congelarla cuando todavía se halla en su máximo apogeo, para insertarla así en el territorio del mito y poder repetirla circularmente como en *Las mil y una noches*: “Pourquoi détruire un si bel effet d'art en les menant languissamment jusqu'au bout de leur carrière, en révélant leurs défaillances et leurs déceptions? Il ne faut point les voir ailleurs que leur masque à la main, errant par les nuits de brouillard” ⁸⁷ (Schwob 1998: 183).

⁸⁶ “Localizó el drama entero en el desenlace. La calidad de los actores le importó ya un ardite. Los fue recogiendo al azar, sin parar la atención en ellos. El accesorio único de su nuevo teatro era, por otra parte, una máscara bien untada de pez por el reverso, lo que quitaba ya toda importancia a la fisonomía que pudiera estar llamada a encubrir. Mr. Burke salía las noches de niebla espesa, con la máscara en la mano [...]. La máscara forrada de pez presentaba la simplificación genial de ahogar a un tiempo los gritos y la respiración. Además era trágica. La bruma esfumaba los ademanes del papel [...]” (Schwob 1997: 238-239).

⁸⁷ “¿A qué destruir un tan hermoso espectáculo acompañándolos penosamente hasta el final de su carrera, relevando sus desfallecimientos y sus decepciones? Mejor será evocarlos siempre tal como se nos aparecen en este momento, vagando por las calles londinenses, en medio de la niebla, con su máscara letal en la mano”* (Schwob 1997: 239).

*La segunda cláusula de este párrafo (“Il ne faut point les voir ailleurs que leur masque à la main, errant par les nuits de brouillard”) se desmarca del significado original francés en la versión de Ricardo Baeza. Más literales son las traducciones de Julio Pérez Millán, Mauro Armiño y el propio Borges, respectivamente. La primera dice: “No hay que verlos de otra manera como no sea con su máscara en la mano deambulando en las noches de niebla” (Schwob 1986: 158). La segunda traduce: “Basta verlos, además, con su máscara en la mano, errabundos en las noches de niebla” (Schwob 2012a: 168). Y Borges: “No hay que verlos de otro modo que con su máscara en la mano, errando en las noches de niebla” (Borges 1999: 286).

“Para Lucrecio, como para toda la escuela epicúrea, un objeto *incertus* habita en el corazón del *locus certus*” (Quignard 2014: 44). ¿Qué se esconde detrás del disfraz? ¿Qué hay oculto tras el velo de las palabras? ¿Qué infierno o destino, qué cosmogonía palpita bajo la piel de los infames imaginarios, qué atrocidades del alma disimulan Burke y Hare en sus asesinatos? Hay algo perturbador e innombrable oculto entre las líneas, algo ominoso solapado al lenguaje y suavizado por la ironía.

3.3 “Aram Kugiungian”

“Aram Kugiungian”, el relato de Wilcock, se aparta de los anteriores no por el humor, los tres son sarcásticos, sino por el tono. El humor de Wilcock tiende más al absurdo, a la exageración deliberada como crítica del cientifismo imperante. En *La sinagoga*, “el lector asiste a un enjuiciamiento paródico de la razón tecnológica” (Zonana 2000: 681). Los relatos antes comentados, “MM. Burke et Hare, Assassins” y “El impostor inverosímil Tom Castro”, son irónicos a la par que poéticos, concluyen con el fracaso de los personajes, seres desplazados cuya empresa difícilmente puede prosperar en una sociedad paranoica y austera. En cambio Aram Kugiungian parece intocable debido a su excentricidad, pasa desapercibido curiosamente por creerse ser muchos hombres. No es un impostor a la manera de Castro, aunque comparte con este la inverosimilitud (Castro es la herramienta de un plan urdido por su amigo Bogle, Kugiungian no pretende ninguna impostura, no idea ningún plan, cree verdaderamente en su condición), ni un ser atormentado como el William Wilson de Poe perseguido por su doble; es un individuo de inocente apariencia que habita o cree habitar en otros muchos. En el pasado y en el presente su alma ubicua ha transmigrado incansablemente de un ser a otro:

Innumerevoli sono stati i credenti nella trasmigrazione delle anime; di questi, non pochi si sono dimostrati in grado di ricordare le loro incarnazioni precedenti, o alcune di esse almeno. Ma uno solo sostenne, non soltanto di essere vissuto, ma di vivere in quel momento in molti corpi. Prevedibilmente, la maggior parte di questi corpi apparteneva a persone note, spesso notissime; il che lo rese particolarmente famoso nelle ristrette cerchie esoteriche canadesi⁸⁸ (Wilcock 1972: 35).

⁸⁸ “Innumerable han sido los creyentes en la transmigración de las almas; entre ellos, no son pocos los que han demostrado ser capaces de recordar sus encarnaciones anteriores, o, al menos, algunas de ellas. Pero solo hay uno que sostenga no solo que ha vivido, sino que vive en ese momento en muchos cuerpos. Previsiblemente, la mayor parte de estos cuerpos pertenecían a personas conocidas, con frecuencia conocidísimas; cosa que le hizo especialmente famoso en los restringidos círculos esotéricos canadienses” (Wilcock 1999a: 29).

En el intento de borrar premeditadamente las huellas de los personajes, lo mismo que Borges, Wilcock dota al protagonista no ya de muy diversos nombres, como en otros casos, sino de multitud de máscaras, y así de infinidad de orígenes; además de pasar de una primera incredulidad agnóstica a la teosofía, conversión gradual supeditada de nuevo al discurrir de los acontecimientos de la trama:

Aram rimase sconcertato dal fatto che la gente potesse crederlo ebreo, turco e cristiano contemporaneamente. Questo stupore, da agnostico che era in origine, lo spinse verso la teosofia. La pluralità che gli altri attribuivano gettò in lui radici che un giorno sarebbero germogliate in rami inattesi. Nel frattempo frequentava il circolo “La Ruota del Karma” (“The Karma Wheel”) di Toronto. Sul marciapiede di una strada sporca che scendeva verso il lago Ontario, una sera di aprile del 1949, Aram Kugiungian si accorse per la prima volta di essere anche un altro, di essere parecchi altri⁸⁹ (Wilcock 1972: 36).

Kiugiungian es un ser plural porque los demás lo creen así. Es la mirada del otro la que provoca en los resortes de su sencillo intelecto el cambio radical y la irrupción de lo fantástico dentro del relato⁹⁰. El personaje se ramifica continuamente hasta confundirse con el resto, quedando así un único personaje arquetípico, revestido en este caso con el ropaje absurdo y sarcástico que el autor le confiere. Un claro guiño a la crisis de identidad inherente a los tiempos modernos y un paso más allá del obsoleto individualismo romántico.

La conversión paulatina de Kugiungian en todos los hombres parte de cero, del más absoluto anonimato. El protagonista es un joven armenio que emigra a América con su padre en busca de nuevas oportunidades en plena posguerra, en 1949. Como la mayor parte de los personajes wilcockianos, es un ser desplazado que, paradójicamente,

⁸⁹ “Aram quedó desconcertado ante el hecho de que la gente pudiera creerle, al mismo tiempo, hebreo, turco y cristiano. Este estupor, de agnóstico que era en un principio, le llevó hacia la teosofía. La pluralidad que los demás le atribuían echó en él unas raíces que un día germinaron en ramas inesperadas. Mientras tanto, frecuentaba el círculo «La Rueda del Karma» («The Karma Wheel») de Toronto. En la acera de una calle miserable que descendía hacia el lago Ontario, una tarde de abril de 1949, Aram Kugiungian se dio cuenta por primera vez de que era también otra persona, de que era muchas personas” (Wilcock 1999a:30).

⁹⁰ Al respecto de la intromisión de lo fantástico como elemento perturbador, dice Carolina Suárez Hernán, parafraseando a Rosemary Jackson, lo siguiente: “El análisis teórico de Rosemary Jackson, titulado *Fantasy. The literature of subversion*, destaca la función perturbadora y subversiva de la literatura fantástica. La autora considera que la trasgresión es la categoría fundamental de lo fantástico; la subversión trata de romper las estructuras y significaciones de las que depende el orden social y poner en duda todas las normas codificadas. El texto fantástico constituye, de este modo, una negación del paradigma cultural y verbal de la realidad. La trasgresión se produce en el orden temático pero también en el plano sintáctico y verbal. La narración se llena de elipsis, violaciones de la sintaxis, alteraciones del orden verbal y de la coherencia textual, de metáforas audaces y párrafos en los que el lenguaje se muestra desarticulado. Estas violaciones en el plano verbal pueden definir el sentido fantástico” (Suárez Hernán 2010: 79).

encuentra su sitio, o cree encontrarlo, allí donde se siente extraño. Como individuo, extraterritorial, al igual que el propio Wilcock, Kugiungian advierte su universalidad, cuando reconoce en los ajenos rostros de la calle o en la prensa una parte inherente a su propio yo: “Aram sapeva di essere il ragazzo armeno di cui si è detto: volle sapere chi altro fosse”⁹¹ (Wilcock 1972: 37).

El humor de Wilcock es corrosivo, juega en todo el relato con el tema de la identidad como si buscara confundir o difuminar el contacto de los individuos con el mundo. En una época convulsa y despersonalizada nadie sabe verdaderamente quién es. Mientras que para el protagonista “la ruota del suo karma si era messa a girare, a quanto pareva, senza freno”⁹² (Wilcock 1972: 37), el contraste con sus familiares se muestra de forma radical, aunque con un fino humorismo: “Suo padre non riusciva a essere che suo padre[...]; lo zio de suo padre invece aveva scelto di non essere nessuno, più esattamente non era nessuno, tant’è vero che negli ultimi dieci anni non si era fatto più vedere”⁹³ (Wilcock 1972: 36).

Además la ironía le sirve para diseccionar la aparente contradicción multitud/soledad que fluctúa por todo el relato, el aislamiento del individuo en una sociedad dominada por la tecnología y por la publicidad, deshumanizada, la ausencia fatal de comunicación que provoca un vacío entre los personajes y el mundo:

Molte volte gli chiesero i compagni del Club che cosa si provasse a essere tante persone allo stesso tempo; Kugiungan sempre rispose che non si provava nulla di eccezionale, anzi che non si provava nulla di nulla, tutt’al più un vago senso di non essere soli al mondo⁹⁴ (Wilcock 1972: 38).

A partir de aquí Wilcock reflexiona, siempre a través de un irónico distanciamiento, sobre la refutación de cualquier modo de solipsismo. Las reencarnaciones de Kugiungian suponen todo lo contrario de ese idealismo último que empieza con Berkeley (a quien Wilcock menciona directamente en el texto) y llega hasta sus últimas consecuencias con el solipsismo transcendental de Husserl, que termina por cuestionar incluso la existencia de “todo otro yo”. Esto nos conduce solapadamente a la

⁹¹ “Aram sabía que era el muchacho armenio al que nos hemos referido: quiso saber quién era además” (Wilcock 1999a: 30).

⁹² “la rueda de su karma había comenzado a girar, al parecer sin freno” (Wilcock 1999a: 30).

⁹³ “Su padre solo conseguía ser su padre [...]; el tío de su padre, en cambio, había elegido no ser nadie, más exactamente no era nadie, hasta el punto de que en los últimos diez años no se había dejado ver” (Wilcock 1999a:30).

⁹⁴ “Los compañeros del Club le preguntaron muchas veces qué sentía al ser tantas personas al mismo tiempo; Kugiungian siempre respondió que no sentía nada excepcional, incluso que no sentía nada en absoluto, a lo más una vaga sensación de no estar solo en el mundo” (Wilcock 1999a: 32).

perspectiva contraria, la de uno de los autores favoritos del autor argentino, recurrente en *La sinagoga*, Ludwig Wittgenstein, quien critica toda forma de solipsismo al mostrar la imposibilidad de los lenguajes privados (Wittgenstein 2008). Esta imposibilidad comunicativa se vuelve hilarante en algún pasaje como el que mencionamos a continuación y parece reducir al absurdo el vano intento de hablarse y comprenderse a uno mismo. Al no haber interlocutor, o al ser este uno mismo, la comunicación es constantemente interrumpida, o mejor dicho, se torna exclusivamente unidireccional y por tanto inexistente:

Gli amici erano pronti a capire un caso del genere, per quanto fosse il primo capitato a Toronto. Lo ascoltavano con interesse, con meraviglia, col rispetto che ispira il soprannaturale quando esce dal solito tran-tran del soprannaturale quotidiano. Gli dissero che a scrivere una lettera a se stessi si rischia di rimanere senza risposta⁹⁵ (Wilcock 1972:37).

Al final lo único que prevalece para Wilcock es la incomunicación. Kugiungian es tantos hombres y al mismo tiempo tan distinto de todos ellos que está irremisiblemente abocado a un resignado hermetismo:

Abita adesso a Winnipeg nel Manitoba, e pur essendosi moltiplicato negli ultimi anni enormemente, non ha mai voluto incontrare di persona nessuna delle sue incarnazioni; molte di esse non parlano l'inglese, altre sono a quanto pare molto occupate, e a dire il vero non saprebbero che dirsi⁹⁶ (Wilcock 1972: 40).

La introducción de elementos perturbadores que alteran la coherencia del texto y el tema recurrente de la ausencia final de comunicación forman dos pilares básicos en la poética wilcockiana. Como bien apunta Carolina Suárez Hernán:

La función perturbadora y subversiva es principal en la poética literaria de Wilcock; además, el absurdo creado mediante la fusión de lo real y lo imaginario y los recursos estilísticos como la recurrencia de la crueldad y la vertiente irónica y amarga es la nota característica de su fantasía. El autor establece una distancia irónica para narrar el sadismo, la locura y la deformación. El lector será cómplice en el viaje incomprensible al infierno porque el autor acepta y asume deliberadamente la única realidad del infierno y de la incomunicación. La soledad del hombre es un concepto principal en su obra, así como la reflexión sobre la condición humana. La soledad es, quizá, la esencia de la humanidad, como afirma el narrador de "Hundimiento" cuando dice que solo el hombre es hombre un instante antes de la muerte. La metamorfosis, la deformidad y la descomposición que tan

⁹⁵ "Los amigos estaban bien dispuestos a comprender un caso tal, aunque fuese el primero producido en Toronto. Le escuchaban con interés, con asombro, con el respeto que inspira lo sobrenatural cuando escapa de la habitual rutina de lo sobrenatural cotidiano. Le dijeron que si uno se escribe una carta a sí mismo, corre el peligro de quedarse sin respuesta" (Wilcock 1999a: 31).

⁹⁶ "Ahora vive en Winnipeg, en Manitoba, y pese a haberse multiplicado enormemente en los últimos años, nunca ha querido encontrar a ninguna persona de sus reencarnaciones; muchas de ellas no hablan inglés, otras están, por lo que parece, muy ocupadas, y a decir verdad no sabrían qué decirse" (Wilcock 1999a: 33).

reiteradamente aparecen en la obra de Wilcock son metáforas de la incomunicación (Suárez Hernán 2010: 79).

Como en sus dos predecesores, el estilo de Wilcock es conciso y sintético, reduce la vida de un hombre a unas cuantas escenas, como diría Borges. Acumula además listas interminables de nombres y apellidos, que corresponden aquí a la infinidad de célebres personajes habitados por el alma inquieta del joven armenio, interrumpiendo así, drásticamente, la fluidez narrativa. Al final no queda más que el personaje enajenado en su propia soledad, convertido en la proyección de los demás. Aram Kugiungian no es quien él cree que es, sino aquel que los demás creen que es. Como escribió Joseph Conrad “vivimos como soñamos, solos”.

Wilcock, Borges y Schwob retiran el velo que cubre el pasado de sus personajes para revestirlo con otros velos, provocando infinitas distorsiones a través de una mirada desenfocada. Con sus reinenciones configuran nuevos dobles. En un estadio ulterior somos nosotros, los lectores, quienes revestimos incesantemente a esos personajes con nuevos ropajes, fruto de la memoria, el olvido y el mito. El hipotexto primigenio, si es que existe, no cesa de experimentar alteraciones, estirándose y contrayéndose dentro de los límites de la ficción, de ese mundo autónomo donde la literatura establece un continuo diálogo consigo misma y con el mundo, para manipularlo y alterarlo. El pasado, inmutable en su eterno e inmóvil presente, para nosotros ya pasado, vuelve siempre cambiante. El eterno retorno altera los objetos de la memoria gracias a la perspectiva, que es temporal y siempre distinta. Por eso el pasado nos llega condensado y fracturado cada vez que lo retroalimentamos.

4. La dislocación espacio-temporal

“The time is out of joint” (Shakespeare,
Hamlet, I, 5)

Hemos señalado que los personajes Schwob y los de Wilcock tienen en común la aprehensión distorsionada de la realidad y la pertenencia a la periferia marginal, siempre en continua desubicación. Son excéntricos, a la par singulares e indeterminados, tangibles por su originalidad al tiempo que meras invenciones literarias en continuo devenir. Parecen vivir aislados del “normal” transcurrir del universo. Algunos de ellos incluso pretenden subvertir los preceptos de la física y el orden establecido de las cosas y fundamentan una visión caótica y desordenada del mundo, ya que al caos tiende la moderna sociedad “civilizada” y tecnológica. Además las convenciones sociales y lingüísticas siempre han relacionado el ir hacia atrás con caminar hacia el pasado o hacia el fracaso. La literatura pretende invertir ese proceso: “La operación poética consiste en una inversión y conversión del fluir temporal; el poema no detiene el tiempo, lo contradice y lo transfigura” (Paz 1993: 9).

Paolo Ucello, el personaje del relato homónimo de Wilcock, subvierte o trastoca los esquemas de realidad y representación en un afán de llegar a la esencia, al puro origen sintético de las cosas. Para él la realidad no está afuera, única e inmutable, sino en su interior, es producto de su percepción. Por lo tanto las coordenadas espacio-temporales no son unívocas, sino que están sometidas a los avatares de la perspectiva, condicionada esta, además, por múltiples factores externos. Lo mismo sucede con Felicien Raegge, el personaje del relato homónimo de Wilcock, y su percepción subjetiva del tiempo. Que el tiempo corra hacia atrás es tan plausible como que discurra hacia adelante o que sea asincrónico. La orfandad de ambos personajes radica en su postura extrema de ir contra corriente, por eso la sociedad los aísla, porque atentan contra los sagrados cimientos de la cultura y el progreso.

4.1 “Félicien Raegge”

“Félicien Raegge” es el último relato de *La sinagoga degli iconoclasti*, justo antes de la nota final donde el autor revela la fuente bibliográfica de donde proceden algunos de sus iconoclastas. De nuevo se percibe el eco de esos personajes de la historia que abusaron del razonamiento hasta rozar la incongruencia y que tanto interesaron a Borges e hicieron reír a Foucault. En el ensayo de Borges “Historia de la eternidad” podemos

rastrear algunos antecedentes de la teoría de Raegge. Otra vez nos encontramos con una idea descabellada que deviene paródica por llevar al límite los caminos del conocimiento.

En aquel pasaje de las *Enéadas* que quiere interrogar y definir la naturaleza del tiempo, se afirma que es indispensable conocer previamente la eternidad, que –según todos saben– es el modelo y arquetipo de aquél. Esa advertencia liminar, tanto más grave si la creemos sincera, parece aniquilar toda esperanza de entendernos con el hombre que la escribió. El tiempo es un problema para nosotros, un tembloroso y exigente problema, acaso el más vital de la metafísica; la eternidad, un juego o una fatigada esperanza. Leemos en el *Timeo* de Platón que el tiempo es una imagen móvil de la eternidad; y ello es apenas un acorde que a ninguno distrae de la convicción de que la eternidad es una imagen hecha con sustancia de tiempo. Esa imagen, esa burda palabra enriquecida por los desacuerdos humanos, es la que me propongo historiar (Borges 1989: I, 353).

El relato de Wilcock comienza con la imagen del personaje protagonista deambulando pensativo por las calles de Ginebra. Repentinamente tiene la intuición de “la naturaleza invertible del tiempo”. La intuición le sobreviene por el recuerdo de una frase de Helvetius:

Per le vie deserte di Ginevra Félicien Raegge ebbe l'intuizione della natura invertibile del tempo; una frase di Helvetius, non certo originale, gli fornì la chiave: “Gli antichi siamo noi”. Che per tacita convenzione quasi tutti i pensatori e studiosi fossero d'accordo nel chiamare antichi i primi uomini - paleantropi i primissimi- e nuovi i polverosi, decrepiti contemporanei, voleva dire ovviamente una cosa: che il tempo della terra , ossia il tempo della razza umana, scorre all'inverso di come vuol far credere la lingua popolare. Cioè, dal presente al passato, dal futuro al presente⁹⁷ (Wilcock 1972: 213).

Como en toda la obra wilcockiana, el humor tiende al absurdo. Continuamente se ríe de las convenciones establecidas. La literatura siempre ha intentado subvertir o incluso anular ese *inevitable* fluir del tiempo⁹⁸. El personaje se constituye en el continuador de una extensa tradición de pensadores cuyas posturas radicales y antagónicas con respecto a esa problemática de la metafísica ha conducido a las más complejas y extravagantes teorías. Comparten una obstinada creencia en sus propias ideas. No contemplan la posibilidad del ridículo porque habitan otros parámetros, exentos del convencionalismo

⁹⁷“Yendo por las calles desiertas de Ginebra, Félicien Raegge tuvo la intuición de la naturaleza invertible del tiempo; le proporcionó la clave una frase de Helvetius, que no tenía nada de original: «Los antiguos somos nosotros». Que por tácita convención casi todos los pensadores y estudiosos estuvieran de acuerdo en llamar antiguos a los primeros hombres –paleóntropos a los primerísimos– y nuevos a los polvorientos y decrepitos contemporáneos, quería decir obviamente una cosa: que el tiempo de la tierra, o sea el tiempo de la raza humana, corre al revés de cómo pretende hacer creer la lengua popular. O sea, del presente al pasado, del futuro al presente” (Wilcock 1999a: 169).

⁹⁸ Rosa Pellicer, refiriéndose a Borges cuando este intenta alterar el pasado en alusión a Isidoro Acevedo, dice: “Cuento y poema responden al mismo afán enunciado por Borges: modificar el pasado por medio de la literatura” (Pellicer 1999: 36).

científico y social circundante. Construyen una realidad alternativa. Los paralelismos de Raegge con sus precursores borgeanos son notables:

Invirtiendo el método de Plotino (única manera de aprovecharlo) empezaré por recordar las oscuridades inherentes al tiempo: misterio metafísico, natural, que debe preceder a la eternidad, que es hija de los hombres. Una de esas oscuridades, no la más ardua pero no la menos hermosa, es la que nos impide precisar la dirección del tiempo. Que fluye del pasado hacia el porvenir es la creencia común, pero no es más ilógica la contraria [...]. Ambas son igualmente verosímiles -e igualmente inverificables. Bradley niega las dos y adelanta una hipótesis personal: excluir el porvenir, que es una mera construcción de nuestra esperanza, y reducir lo “actual” a la agonía del momento presente desintegrándose en el pasado (Borges 1989: I, 353).

Raegge sintetiza la lucha del personaje periférico contra la inercia del orden, cuyo último estadio es el vacío. Sin embargo el humor wilcockiano resta dramatismo a ese enfrentamiento dialéctico del ser con el tiempo, del ser y la nada, parafraseando a Sartre, por llevar hasta el límite del ridículo los proyectos de sus iconoclastas. Wilcock parodia el incuestionable progreso tecnológico. Como en el relato titulado “Aaron Rosenblum”, la utopía no está fijada en el futuro, a la espera de que tarde o temprano la alcancemos, sino en el pasado, en un pasado idílico que Rosenblum fija en 1580. Para ello, por supuesto, es necesario “abolire il carbone, le macchine, i motori, la luce elettrica, il granturco, il petrolio, il cinematografo, le strade asfaltate, i giornali, gli Stati Uniti [...]”⁹⁹ (Wilcock 1972: 28). La dirección no parece fijarse en uno u otro sentido cronológico, ni siquiera en el presente. Wilcock sienta las bases de su poética en la *reductio ad absurdum* de las leyes de la física, procedimiento que constituye una de las claves del humor de *La sinagoga*. Se burla de la ciega creencia en el saber y en la ciencia, ya que desde el final de la segunda guerra mundial y la bomba de Hiroshima, el ansia de progreso y la apropiación por parte de los medios de comunicación de las noticias de posibles avances científico-tecnológicos ha llevado a la población a una firme convicción en la posibilidad de nuevos y sorprendentes hallazgos.

La excentricidad de Raegge entronca directamente con la de sus predecesores. Dialoga con las biografías de Schwob y de Borges. En las tres obras “los personajes son marginales a la historia de los grandes hombres, sus vidas se ciñen a la narración de una circunstancia o manía que los hace únicos, la ironía es el tono con el que se juzga su trascendencia” (González 2007: 145-146).

⁹⁹ “abolir el carbón, las máquinas, los motores, la luz eléctrica, el maíz, el petróleo, el cinematógrafo, las carreteras asfaltadas, los periódicos, los Estados Unidos [...]” (Wilcock 1999a: 23).

La sorpresa la produce el motivo, por un lado, y la postura tenaz y convencida del personaje, por otro. Raegge no solo cree en la reversibilidad del tiempo, sino que señala las fuentes, detalla una lista de precursores visionarios que sostuvieron la misma idea, aunque por distintos motivos. Igual que Wilcock en un primer nivel textual menciona las fuentes de las que provienen sus iconoclastas para hacerlos más verosímiles, en un segundo nivel, dentro de libro que contiene a esos iconoclastas, muchos de ellos, en este caso Raegge, respaldan su teoría mediante referencias a otros libros que recogen las teorías de ilustres precursores afanados en búsquedas similares:

L'inglese Dunn, lo spagnolo Unamuno, il boemo Kerça, avevano già fatto cenno a tale inversione: Unamuno, per ricavarne soltanto una buona metafora in un sonetto; Kerça, una commedia che comincia dalla fine e finisce con l'inizio; Dunn, l'idea peraltro implicita nella oniromanzia che i sogni siano in realtà ricordi di un avvenire già accaduto¹⁰⁰ (Wilcock 1972: 213).

Otra vez tenemos ante nosotros un ejemplo más de las afinidades lectoras de los dos escritores argentinos. El inglés J. W. Dunne forma parte de la excelsa “Biblioteca personal” de Borges que lo prologa e incluye en uno de los volúmenes (*Un experimento con el tiempo*) Además le dedica un ensayo, incluido en *Otras inquisiciones*, donde reflexiona, y critica, sobre las infinitas dimensiones del tiempo concebidas por el inglés¹⁰¹.

Dunne, asombrosamente, supone que ya es nuestra la eternidad y que los sueños de cada noche lo corroboran. En ello, según él, confluyen el pasado inmediato y el inmediato porvenir. En la vigilia recorreremos a uniforme velocidad el tiempo sucesivo. En el sueño abarcamos una zona que puede ser vastísima. Soñar es coordinar los vistazos de esa contemplación y urdir con ellos una historia, o una serie de historias [...] (Borges 1989: II, 26).

Raegge concibe el tiempo en sentido completamente inverso al convencional, pero no podemos olvidar la postura de “complementariedad” que mantiene el personaje con el mundo que percibe. Es el punto de vista el que crea el objeto, en este caso el propio personaje.

Félicien Raegge interactúa con la realidad y por tanto la “transforma”, aunque bien es cierto que dicha interacción no difiere para nada de la que pueda mantener cualquier otro, lo que varía es su perspectiva *dislocada*. ¿Qué le sucede al personaje

¹⁰⁰ “El inglés Dunn, el español Unamuno, el bohemio Kerça, ya habían insinuado dicha inversión: Unamuno, para limitarse a sacar de ella una buena metáfora en un soneto; Kerça, una comedia que comienza por el final y acaba con el comienzo; Dunn, la idea por otra parte implícita en la oniromancia de que los sueños son en realidad recuerdos de un futuro ya sucedido” (Wilcock 1999a: 169).

¹⁰¹ Evidentemente, por la referencia a los sueños tanto en el relato de Wilcock como en el ensayo de Borges, estamos en ambos casos ante el autor de *An Experiment with Time* (1927). Ignoramos el motivo por el que Wilcock suprime la vocal final del apellido del autor inglés.

descentrado, marginal, de los relatos de *La sinagoga*? ¿Por qué todos parecen, como los de Borges, conformar un único personaje arquetípico? Creo que la respuesta podría rastrearse en esa interacción con la realidad. Como don Quijote, Raegge percibe la realidad de forma distorsionada. El autor, a través del lenguaje, utiliza al personaje como instrumento para dislocar las convenciones. Dice Nandorfy, refiriéndose a *La representación de la realidad en la literatura occidental* de Auerbach:

Don Quijote participa de la realidad de los cuerdos, pero su *idée fixe* lo induce de forma reiterada a salirse de ella, hacia la tierra de nadie de la mera fantasía. El dilema del personaje puede analizarse a la luz de la consecuencia básica de la complementariedad: lo que experimentamos no es la realidad externa, sino nuestra interacción con ella. Don Quijote interactúa constantemente y, por consiguiente, de acuerdo con su nueva visión de la realidad, comparte con esta tanto o tan poco como cualquier otro individuo (Nandorfy 2001: 246).

Como el resto de “iconoclastas” que componen la vasta sinagoga, Raegge, terco y perseverante, lleva hasta las últimas consecuencias su teoría, convencido de que su transcurrir en la vida lo conducirá hasta la lejana juventud y de allí hasta la inocente infancia, borrando todo rastro de conocimiento para finalmente instalarse en una cómoda ignorancia:

Non si ha teoria senza la volontà di comunicarla. Umano, semplicemente umano, anche Félicien Raegge compose il suo libro, prevedibilmente intitolato *La flèche du temps*, meno prevedibilmente satampato a Grenoble nel 1934. Consapevole però, converrà ribadire, di stare abrogando in maniera irrevocabile la migliore spiegazione fino a quel giorno esistente del carattere retrogrado del tempo. Lo confortava, insinua, l'idea che tutte le idee siano destinate a scomparire: basta aspettare il momento del loro insorgere; un attimo dopo, nel flusso indietreggiante dei secoli, l'idea sfuma. L'uomo diventa davvero antico,raggiunge stadi di banale magia , e un giorno infine si scopre muto, forse ringhioso¹⁰² (Wilcock 1972: 214-215).

El signo más claro de su todavía no culminada, ni siquiera empezada, regresión, es la necesidad de comunicación. Otra vez surge la imposibilidad de los lenguajes privados y la necesidad del diálogo, aunque este en la mayoría de los relatos de Wilcock no llega a producirse, o es interrumpido, o el personaje, al estar descentrado, parece hablar una lengua ininteligible para el resto, que cómodamente se mantiene en los preceptos de la

¹⁰² “No se hace teoría sin voluntad de comunicarla. Humano, simplemente humano, también Félicien Raegge compuso su libro, previsiblemente titulado *La flèche du temps*, menos previsiblemente impreso en Grenoble en 1934. Consciente, sin embargo, conviene insistir, de estar derrocando de manera irrevocable la mejor explicación existente hasta aquel día del carácter retrógrado del tiempo. Le reconfortaba, insinúa, la idea de que todas las ideas están destinadas a desaparecer: basta esperar el momento de su aparición; un instante después, en el flujo retrocediente de los siglos, la idea se esfuma. El hombre se convierte realmente en antiguo, alcanza estadios de magia banal, y finalmente un día se descubre mudo, tal vez balbuceante” (Wilcock 1999a: 170).

convención y es incapaz de empatizar con el extranjero, con lo heteróclito que amenaza desestabilizar la armonía del entorno. El personaje wilcockiano supone pues un elemento discordante que perturba la realidad y la desestabiliza, sacándola de sus goznes.

El humor surge en este relato concreto de manera magistral. El absurdo alcanza límites insospechados mediante un estilo depuradamente sintético y preciso. La regresión temporal que concibe Raegge se transforma en un instrumento capaz de modificar el pasado, por lo que el ser humano podrá prescindir del concepto cristiano del “arrepentimiento”, ya que todo es susceptible de transmutarse, incluso de no ser:

L'inversione del tempo porta quasi fatalmente a una specie di determinismo: se il sogno di ciò che chiamiamo passato è un sogno veritiero, molto di quello che accadrà è saputo: usciranno dalle ventitré ferite di un cadavere nel foro di Pompeo le spade di noti congiurati, e parlando latino alla rovescia converseranno il morto e Cicerone. Altri fatti accadranno ancora più determinati: poiché ora esistono le tragedie di Shakespeare, un giorno a Londra un uomo sempre più ignoto dovrà abolirle una per una, dalla fine all'inizio, con la penna; dopo di che il teatro sarà un'arte diversa, molto più povera. E un altro giorno, ancora lontano, qualcuno si alzerà dalla tomba di Teodorico, e vivrà un tempo como re d'Italia, finché non l'avrà conquistata (perduta)¹⁰³ (Wilcock 1972: 215).

El propio Raegge es autor de un libro que explica y elabora su teoría, no sabemos si ficticio o real. La vacilación forma parte del proceso de elaboración de las biografías imaginarias, que a su vez contienen textos imaginarios, bibliografías imaginarias, bibliotecas imaginarias. Ni siquiera la fecha y el lugar de edición del libro de Raegge están claramente definidos: “previsiblemente titulado *La flechè du temps*, menos previsiblemente impreso en Grenoble en 1934”. Pero, ¿cómo concretar la datación de un libro que precisamente refuta el normal discurrir de la historia? Raegge escribe su libro, pero él es el personaje de otro libro que lo contiene a él y contiene a su libro. Hay dos tiempos por tanto: el que vislumbra el protagonista y el que percibimos nosotros, los lectores. Aparentemente antagónicos, ya que si seguimos el juego, al terminar la lectura, nos habremos olvidado de todo por completo, habremos olvidado a Raegge e ignoraremos la existencia del autor porque este no habrá escrito el libro, ni siquiera

¹⁰³ “La inversión del tiempo lleva casi fatalmente a una especie de determinismo: si el sueño de lo que llamamos pasado es un sueño auténtico, mucho de lo que sucederá ya es sabido: saldrán de las veintitrés heridas de un cadáver en el foro de Pompeyo las espadas de unos famosos conjurados, y hablando latín al revés conversarán el muerto y Cicerón. Sucederán otros hechos todavía más determinados: puesto que ahora existen las tragedias de Shakespeare, un día en Londres un hombre cada vez más desconocido deberá abolirlas, una a una, del final al comienzo, con la pluma; después de lo cual el teatro será un arte diferente, mucho más pobre. Y otro día, todavía lejano, alguien se alzarán de la tumba de Teodorico, y vivirá un tiempo como rey de Italia, hasta que no la habrá conquistado (perdido)” (Wilcock 1999a: 170-171).

existirá. Borraremos progresivamente todas las huellas hasta llegar a Homero, momento en el que este se esfumará. El relato culmina con una referencia más a Wittgenstein. Wilcock confunde deliberadamente los límites entre sueño y realidad desde la mirada deformante de Félicien Raegge:

Di questi esempi e molti altri del genere è fatto il libro di Raegge. Un libro coerente, un libro onesto: sull'avvenire non ha molto da dire, essendo l'avvenire l'immensa massa ignota di ciò che è già avvenuto, che il presente cancella come una spugna. Quando la spugna arriverà al passato, anch'esso verrà cancellato. Il destino ultimo dell'uomo è la perfezione primigenia, il balbettio ebete e aurorale della creazione. Verso la fine del suo libro, non manca d'avvertire l'autore che il fato di invertire la freccia del tempo non aggiunge né toglie nulla all'universo temporale, così come lo conosciamo e percepiamo. Come poi scrisse (come già aveva scritto) Wittgenstein: "Chiamatelo un sogno, non cambia nulla"¹⁰⁴ (Wilcock 1972: 215-216).

4.2 "Paolo Uccello, Peintre"

Si la obsesión de Raegge es el discurrir del tiempo, la de Ucello es la disposición del espacio, la perspectiva. Paolo Uccello fue un pintor y matemático italiano del siglo XV. La fuente de la que se nutre Schwob es la obra de Giorgio Vasari (1511-1574) *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*¹⁰⁵. La literatura del autor francés, siempre segunda, busca las fuentes en obras clásicas de las que tenía sobrados conocimientos para tergiversarlas, para reelaborar las vidas de los personajes que retrata¹⁰⁶, resaltando los detalles circunstanciales definatorios del carácter de los mismos. Para llegar a la esencia hay que desentrañar el amasijo de curvas y de líneas de que se compone el universo. El vínculo entre el personaje y la realidad se basa en la

¹⁰⁴ "De estos ejemplos y muchos otros semejantes está hecho el libro de Raegge. Un libro coherente, un libro honesto: sobre el futuro no tiene mucho que decir, siendo el futuro la inmensa masa ignota de lo que ya ha sucedido, que el presente borra como una esponja. Cuando la esponja llegue al pasado, también este será borrado. El destino último del hombre es la perfección primigenia, al balbuceo estúpido y auroral de la creación. Hacia el final de su libro, el autor no deja de advertir que el hecho de invertir la flecha del tiempo no añade ni quita nada al universo temporal, tal como lo conocemos y percibimos. Como después escribió (como ya había escrito) Wittgenstein: «Llamadlo un sueño, no cambia nada»" (Wilcock 1999a: 171).

¹⁰⁵ A Vasari lo menciona explícitamente al comienzo del relato: "Or le caméléon, explique Vasari, est semblable à un petit lézard sec, au lieu que le chameau est une grande bête dégingandée" (Schwob 1998: 97).

("Ahora bien, explica Vasari, el camaleón es semejante a un lagarto pequeño y enjuto, en tanto que el camello es un animal grande y desgarbado") (Schwob 1997: 185).

¹⁰⁶ Schwob incorpora elementos ya existentes y, reelaborándolos, abre nuevos caminos a la literatura. A propósito del proceso de transformación de las fuentes textuales, María José Hernández cita las siguientes palabras de Champion: "Il nous serait aisé d'énumérer les documents qui ont fourni les traits des biographies d'Empédocle, d'Erostrate, de référer tous les mots de Lucrèce, de dire toutes les chroniques italiennes qui lui ont servi à évoquer Cecco Angiolieri, les sources franciscaines de la vie de Frate Dolcino; l'usage qu'il a fait de Vasari pour tracer d'un trait unique la folie de Paolo Uccello [...]" (*apud* Hernández Guerrero 2007: 131).

representación que hace el primero de la segunda, representación que implica una proyección. No existe una realidad convencional, unívoca e inalterable. Es la visión de Uccello la que disecciona y al mismo tiempo modifica el objeto, la naturaleza está ahí en tanto que puede ser recreada¹⁰⁷. En la obsesión por la perspectiva radica la interacción entre el individuo y el mundo. La realidad es una y múltiple:

Car Uccello ne se souciait point de la réalité des choses, mais de leur multiplicité et de l'infini des lignes; de sorte qu'il fit des champs bleus, et des cités rouges, et des cavaliers vêtus d'armures noires sur des chevaux d'ébène dont la bouche est enflammée, et des lances dirigées comme des rayons de lumière vers tous les points du ciel¹⁰⁸ (Schwob 1998: 97).

Metonímicamente, Paolo era conocido por el sobrenombre de Uccello (“pájaro”), debido a la cantidad de pájaros figurados y animales pintados que llenaban su casa. Su verdadero nombre, si es que existen nombres falsos o verdaderos, era Paolo di Dono. La obsesión que tenía por la perspectiva era tal que ensayaba todo tipo de combinaciones, veía tan complejas las diferentes manifestaciones de la naturaleza que creía necesario abarcarlas todas para poder llegar a la tan ansiada síntesis que resumiera los secretos del universo. Tan aparente desorden debía contener las claves capaces de explicar el mundo. Como Borges en “El Aleph” pretendía contener todo el orbe en la infinita amalgama de líneas y de ángulos que componían sus cuadros:

Mais l'Oiseau continuait son oeuvre patiente, et il assemblait les cercles, et il divisait les angles, et il examinait toutes les créatures sous tous leurs aspects, et il allait demander l'interprétation des problèmes d'Euclide à son ami le mathématicien Giovanni Manetti ; puis il s'enfermait et couvrait ses parchemins et ses bois de points et de courbes [...]. Il représentait aussi toutes les bêtes et leurs mouvements, et les gestes des hommes afin de les réduire en lignes simples¹⁰⁹ (Schwob 1998: 98).

¹⁰⁷ Uccello se convierte así en un trasunto del propio Schwob. Ambos imitan la naturaleza, desde ella misma o desde las obras anteriores que la recrean; pero lo hacen a su manera, de ahí la idea de reelaboración. El objeto es uno, pero las miradas son múltiples y condicionadas entre sí. Existe un continuo diálogo entre las obras de arte, entre un autor y sus precursores. Por otro lado, estos últimos también son reinterpretados a partir de la influencia que en ellos ejercen sus sucesores. Dice María José Hernández refiriéndose a Schwob: “De este pensamiento emana su consideración del artista como «faussaire de la nature» y esa idea del arte como imitación por excelencia; imitación de la naturaleza, que es lo auténtico, e, igualmente, de las obras de arte existentes, entendidas éstas como toda la producción anterior a él. De hecho, Schwob obtiene sus fuentes de lo ya creado y crea imitando sin ningún tipo de reparo. Puesto que todo ha sido ya hecho, el escritor debe servirse de lo ya realizado y componer, sobre los fragmentos del pasado, una obra nueva” (Hernández Guerrero 2007: 127).

¹⁰⁸ “Pero Uccello no se preocupaba de la realidad de las cosas, sino, de su multiplicidad y del infinito de las líneas; de suerte que pintaba campos azules, y ciudades carmesíes, y jinetes revestidos de negras armaduras sobre caballos de color de ébano y belfo llameante, blandiendo lanzas proyectadas como rayos de luz hacia todos los puntos del cielo” (Schwob 1997: 185).

¹⁰⁹ “Pero el Pájaro proseguía su obra paciente, entrecruzando líneas y círculos, sumando ángulos, dividiendo polígonos y examinando a todas las criaturas bajo todos sus aspectos. Con frecuencia visitaba a su amigo el matemático Giovanni Manetti, para preguntarle la interpretación de los problemas de Euclides; luego se encerraba en su casa, y cubría sus tablas y vitelas de figuras geométricas [...].

Para Uccello hay una forma primigenia de la que dependen todas las demás. Todo lo que viene después de esa forma original es transmutación y dilatación. El universo tiende, a medida que se expande, a la complejidad. Como Raegge, el italiano intenta invertir el camino. Desde lo diverso hasta el uno. La obra de Ucello, como la de Schwob, se caracteriza por una sencilla complejidad. Ambos disponen los detalles de cada situación de manera armoniosa. Nada falta ni sobra, todos los elementos del cuadro o del texto se complementan y terminan reflejando un detalle particular y único que perdura en la memoria del espectador y que sintetiza en un solo trazo o en una sola línea toda la complejidad del universo creativo del autor. Como la geometría de Ucello, los relatos de Schwob recorren un camino de ida y vuelta del centro a la periferia y de nuevo al centro, salvo que en ocasiones el descenso del personaje a los límites no tiene retorno. El discurso de las biografías imaginarias se basa en la oscilación entre esos dos polos, lo que provoca la indeterminación del personaje impulsado a deambular del centro a los límites y de nuevo al centro, quedando así, junto con el entorno, irremisiblemente modificado. La literatura, desde Homero, se ha ramificado y transmutado en múltiples literaturas, como las infinitas variaciones de un mismo tema. El camino contrario sería recorrerla a la inversa, para, desde los múltiples ángulos del proceso de evolución y transformación, alcanzar la síntesis:

Ensuite, semblable à l'alchimiste qui se penchait sur les mélanges de métaux et d'organes et qui épiait leur fusion à son fourneau pour trouver l'or, Uccello versait toutes les formes dans le creuset des formes. Il les réunissait, et les combinait, et les fondait, afin d'obtenir leur transmutation dans la forme simple, d'où dépendent toutes les autres [...]. Il crut qu'il pourrait muer tous les lignes en un seul aspect idéal¹¹⁰ (Schwob 1998: 98).

Sus célebres contemporáneos se burlaban de él, del uso que hacía de la perspectiva. Brunelleschi, Della Robbia, Donatello, Ghiberti, no compartían su enfoque marginal, periférico. Ellos estaban instalados en el centro del canon, mientras que el “underground” Uccello seguía obstinadamente su búsqueda. No quería imitar, sino “desarrollar soberanamente todas las cosas”. El Pájaro es un trasunto del propio Schwob, en cuanto ejemplifica las dificultades del proceso creativo; es un alquimista

Representaba también todos los animales y sus movimientos, y los ademanes y gestos de los hombres, a fin de reducirlos a sus líneas esenciales” (Schwob 1997: 186).

¹¹⁰ “Luego, semejante al alquimista que se inclina sobre sus crisoles en persecución de la piedra filosofal, Uccello vertía todas las formas en el crisol de las formas. Las reunía y combinaba y fundía y refundía, a fin de obtener su transmutación en la forma simple, esencial, de que dependen todas las demás [...]. Creyó que podría transmutar todas las líneas en un solo aspecto ideal” (Schwob 1997: 186).

que intenta desenmarañar el complejo tejido de combinaciones existentes para alcanzar la claridad y la síntesis¹¹¹.

Ensimismado y absorto en su mundo geométrico Uccello era un ser aislado, un ermitaño sin contactos sociales; y, tarde o temprano, una obsesión tan exacerbada corre el riesgo de convertirse en enfermiza. Es entonces cuando Uccello conoce a Selvaggia, una doncella de apenas trece años, la representación de la inocencia. El pintor ve en ella la síntesis perseguida, en su mente la dibuja atendiendo siempre a la perspectiva. Por fin parece haber desentrañado el misterio. Pero la irrupción repentina de un elemento inesperado resulta desestabilizadora. En la joven se concentraban todas las líneas del universo, todos los cuadros, todas las miradas. Compulsivamente Uccello la contemplaba desde todos los ángulos, transformándola en el “crisol” donde se mezclan las formas:

Selvaggia demeurait accroupie tout le jour devant la muraille sur laquelle Uccello traçait les formes universelles. Jamais elle ne comprit pourquoi il préférait considérer des lignes droites et des lignes arquées à regarder la tendre figure qui se levait vers lui [...]. Et les formes des attitudes de Selvaggia furent jetées au creuset des formes, avec tous les mouvements des bêtes, et les lignes des plantes et des pierres, et les rais de la lumière, et les ondulations des vapeurs terrestres et des vagues de la mer. Et sans se souvenir de Selvaggia, Uccello paraissait demeurer éternellement penché sur le creuset des formes¹¹² (Schwob 1998: 100).

Finalmente la joven muere de inanición y el Pájaro envejece dedicado por completo a su pintura. Como si el personaje se diluyera al mismo tiempo que su obra, los cuadros de Uccello son cada vez más informes y más confusos. Como en “Llorenç Riber”, de Wilcok, el camino hacia la esencia es el camino hacia la imperfección; como en “Félicien Raegge”, un discurrir hacia la incomunicación, hacia la ausencia total de sentido de las cosas. Años después, concluye el relato, el Pájaro fue encontrado muerto sobre su cama: “Son visage était rayonnant de rides” (“Su rostro estaba radiante de arrugas”), oxímoron que bien pudiera haber escrito Borges: “Ses yeux étaient fixés sur

¹¹¹ “Schwob pone en boca de Uccello las dificultades del proceso creativo y la búsqueda de la síntesis ideal que permite al autor alcanzar la perfección a través de los elementos fusionados. Ese esfuerzo creador del pintor es el mismo que experimenta el escritor [...]. De nuevo la creación a partir de fragmentos, la recreación de lo ya escrito en una fusión personal y única a través del genio creador” (Hernández Guerrero 2007: 132).

¹¹² “Selvaggia se pasaba el día acurrucada ante el muro sobre el que Uccello trazaba, infatigablemente las formas universales. Jamás comprendió que Uccello pudiera preferir el perderse en aquel laberinto de líneas rectas y curvas a contemplar el tierno rostro que se levantaba hacia él [...]. Y las formas y las actitudes de Selvaggia fueron arrojadas en el crisol de las formas, con todos los movimientos de los animales, y las líneas de las plantas y las piedras, y los rayos de la luz, y las ondulaciones de los vapores terrestres y de las olas del mar. Y, sin acordarse para nada de Selvaggia, Uccello parecía permanecer eternamente inclinado sobre el crisol de las formas” (Schwob 1997: 187-188).

le mystère révélé. Il tenait dans sa main strictement refermée un petit rond de parchemin couvert d'entrelacements qui allaient du centre à la circonférence et qui retournaient de la circonférence au centre”¹¹³ (Schwob 1998: 100).

Como el resto de los personajes que tratamos Uccello pertenece al extremo de la circunferencia, intenta acceder al centro pero su condición marginal le confiere ese carácter irremediabilmente subterráneo. En la fantasmagoría titulada “L’art”, incluida en el libro *Spicilège*, Schwob concibe un diálogo entre muertos ilustres. Uno de ellos es Uccello, lo acompañan Dante, Cecco Angiolieri (personaje también de una de las vidas imaginarias), Donatello, Cavalcanti, Botticelli, y otros cuantos. Disertan sobre el amor. Dante sostiene que “la vie n'est faite que d'amour, et l'art, qui est une purification de la vie, n'est que d'amour transfiguré”¹¹⁴ (Schwob 2008: 125). Al final del diálogo Uccello toma la palabra y establece diferencias entre las distintas artes, criticando la opinión de sus contertulios:

Pour ce qui est des poètes, ils ne considèrent point de même que nous la nature et les hommes, et je ne puis comprendre exactement ce qu'ils pensent [...]. La peinture est la science d'assembler des lignes et de placer des couleurs selon les lois de la perspective. Il faut étudier Euclide [...] la seule réalité consiste dans les lignes et dans la mesure des lignes [...]”¹¹⁵ (Schwob 2008: 131).

Uccello es un pintor importante pero no goza de eminencia de Botticelli, Donatello o Da Vinci. De nuevo Schwob relata la biografía de un personaje histórico periférico, de menor celebridad que Lucrecio o Petronio, a los que hace marginales a través de su narración. Es quizá el más anacoreta de los personajes que integran las *Vidas*, apartado del mundo, habitante de una representación, la que refleja su obra. Uccello vive en su propia geometría, que proviene de Euclides pero que adopta sus propios y singulares derroteros. Está tan absorto en su búsqueda que descuida el entorno, ignorante de los sucesos que acontecen a su alrededor no ve que su compañera se apaga. Raegge vive en la burbuja “retrógrada” que él mismo ha concebido, Uccello entrelazo en el amasijo de

¹¹³ “Sus ojos, fijos en el misterio revelado. En el puño, apretado con fuerza, se encontró un redondelito de pergamino cubierto de líneas entrelazadas, que iban del centro a la circunferencia, y de la circunferencia al centro” (Schwob 1997: 188).

¹¹⁴ “la vida no está hecha sino de amor, y el arte, que es una purificación de la vida, no es sino amor transfigurado” (Schwob 1997:92).

¹¹⁵ “Respecto a los poetas, ellos no consideran del mismo modo que nosotros la naturaleza y los hombres, y no puedo comprender exactamente lo que piensan [...]. La pintura es la ciencia de reunir líneas y situar colores según las leyes de la perspectiva. Hay que estudiar a Euclides [...] la única realidad consiste en las líneas y en la medida de las líneas [...]” (Schwob 1997:98-99).

líneas, formas y perspectivas que componen su universo. Al final, la maraña de figuras geométricas termina convirtiéndose en un laberinto del que es imposible salir.

5. El absurdo y la intromisión de lo fantástico: “José Valdés y Prom”

Wilcock, más amargo pero también más sarcástico que Borges, concebía el arte como manifestación de las incongruencias del universo, de su falta de sentido¹¹⁶. Por eso intentó mostrarnos su “irrealidad” utilizando personajes fantasmagóricos como vehículo intermediario entre la ininteligible realidad y nosotros (los personajes wilcockianos son excéntricos y se encuentran totalmente desajustados con respecto a las leyes de la física). En “Avatares de la tortuga”, un ensayo sobre el concepto del infinito, Borges aprovechó esa mera ilusión para establecer las bases de su poética textual. Sirvan las palabras de este como precursoras de los iconoclastas wilcockianos:

El arte –siempre– requiere irrealidades visibles [...]. Admitamos lo que todos los idealistas admiten: el carácter alucinatorio del mundo. Hagamos lo que ningún idealista ha hecho: busquemos irrealidades que confirmen ese carácter. [...]. Las hallaremos, creo, en las antinomias de Kant y en la dialéctica de Zenón. “*El mayor hechicero* (escribe memorablemente Novalis) *sería el que se hechizara hasta el punto de tomar sus propias fantasmagorías por apariciones autónomas. ¿No sería ese nuestro caso?*”. Yo conjeturo que así es. Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues intersticios de sinrazón para saber que es falso (Borges 1989: I, 258).

Para Wilcock, la incursión de lo fantástico en relatos como el que nos ocupa predispone una burla y la intromisión de un elemento extraño conlleva la fusión de mundos ficcionales dispares donde se resalta por encima de todo la incongruencia que produce esa aproximación antagónica:

Wilcock reproduce un espacio distorsionado de *mundos posibles*, ficcionales, donde resuena la incongruencia entre la palabra y la cosa, donde la realidad es, en definitiva, solo el punto de inicio de un proceso de transformación fantástica. Una literatura, la de Wilcock, espejo múltiple de la condición humana, que no intenta duplicar la realidad sino iluminar la brecha en la cual se derrumba la lógica del sentido común, para mostrarnos el mundo en su fragmentación absurda (Mancosu 2008: 112).

¹¹⁶ El primer libro que Wilcock publicó en Italia fue *El caos*, que además puede decirse que fue su último libro argentino. Los relatos que lo componen datan de los años 40 y 50. Originalmente los escribió en español, luego los revisó y los reescribió en italiano. El libro se abre con un epígrafe del físico austriaco Schroendiger que resume la cosmovisión y la poética que Wilcock desarrolla en sus relatos: “La tendencia natural de las cosas es el desorden” (Wilcock 1999ab).

En *La sinagoga* lo fantástico está ligado a la comicidad y a la crítica de las convenciones. Su afán es paródico y subversivo¹¹⁷. “José Valdés y Prom” supone, como todo el libro, una crítica del progreso, del desmedido y paranoico afán tecnológico, un intento de desarticular las normas codificadas y reducirlas al absurdo. Es un personaje transgresor que, aprovechando su posición de marginalidad, desvirtúa y ridiculiza las intocables convenciones de su tiempo. Desde el comienzo su identidad es confusa. En este caso, además de la infinidad de alias que le atribuyen, son sus orígenes los que no están precisados, borrando así toda posibilidad de identificación. José Valdés es un fantasma con un pasado nebuloso. De la misma manera que le son atribuidas diversas procedencias, el ubicuo Valdés y Prom es capaz de estar en todas partes gracias a sus facultades telepáticas. Se establece así un complejo juego comunicativo¹¹⁸ en el que el mismo personaje es quien activa e interrumpe el diálogo a su antojo:

Nato a Manila nelle Filippine, José Valdés y Prom si fece conoscere soprattutto a Parigi. Da questa città, centro del mondo, la ragnatela della sua mente ubiqua tendeva i suoi fili istantanei fino a Madrid, fino a New York, fino a Varsavia e Sofia; ma il ragno stesso, lui, non volle mai spostarsi dalla sua tana conica, dal suo iperboloide, dal suo appartamento sporco al sesto piano in rue Visconti sulla riva sinistra: più di uno studioso di scienze parapsichiche morì di infarto per le sue luride scale, il che accrebbe di molto la fama di Valdés. La celebrata ignoranza francese della geografia, oltre che di ogni lingua diversa dal francese, lo volle giapponese, cileno, papuaso, siamese, indiano [...] ¹¹⁹ (Wilcock 1972: 11).

Dilatación de los nombres y del espacio y, por tanto, dilatación de la realidad. Dicho ensanchamiento de los límites espaciales supone la intromisión de un elemento fantástico, desestabilizador porque cuestiona las leyes de la física y causa en el lector un sentimiento de extrañeza. Las convenciones culturales de este le impiden aceptar tan dislocado proceso, aunque no evita esbozar una sonrisa debido al tono humorístico que

¹¹⁷ Es lo que señala Rosemary Jackson al referirse a la literatura fantástica: “su poder de subversión consiste en perturbar las reglas de la representación artística y del proceso literario de reproducción de la realidad” (Rosemary Jackson, *Fantasy. The literatura of subversión*, apud (en) Nardorfy 2001: 254).

¹¹⁸ Como el protagonista de *El caos*, Valdés y Prom cree en la comunicación, aunque sea telepática, como herramienta del conocimiento y descreo del solipsismo: “[...] la investigación solitaria no puede revelarnos el enigma del universo, ya que solo a través de la comunicación con nuestros semejantes nos será dado entender el mundo que nos rodea” (Wilcock 1999ab: 10).

¹¹⁹ “Nacido en Manila (Filipinas), José Valdés y Prom se dio a conocer por sus extraordinarias facultades telepáticas, sobre todo en París. Desde esta ciudad, centro del mundo, la telaraña de su mente ubicua tendía sus hilos instantáneos hasta Madrid, hasta Nueva York, hasta Varsovia y Sofía; pero la araña en sí, él mismo, jamás quiso desplazarse de su madriguera cónica, de su hiperboloide, de su desordenado apartamento del sexto piso de la rue Visconti en la rive gauche: más de un estudioso de ciencias parapsíquicas murió de infarto subiendo sus asquerosas escaleras, cosa que aumentó notablemente la fama de Valdés./ La aplaudida ignorancia francesa de la geografía, además de cualquier lengua diferente al francés, le convirtió en japonés, chileno, papuaso, siamés, indio [...]” (Wilcock 1999a: 9).

el autor emplea: “La sua fama, come quella di Budda e di Geova, era al di sopra dell’ortografia”¹²⁰ (Wilcock 1972: 12). Lo absurdo de la situación la hace más inverosímil si cabe, pero también erradica cualquier dramatismo. Además del espacio, las premisas temporales también aparecen alteradas, la realidad se presenta fuera de sus “goznes” y esa exageración del absurdo incrementa la comicidad del relato:

Nel 1872 Valdés y Prom aveva giocato la sua prima partita a scacchi telepatica con il pastore anabattista L. B. Rumford di Tunbridge Wells, e l’aveva vinta. I resoconti di questa partita memorabile sono piuttosto divergenti. È quasi certo che i due giocatori aprirono il gioco più o meno alla stessa ora, lo stesso giorno; quello che non è chiaro è il fatto a quanto sembra documentato che l’inglese si arrese un martedì e il giocatore di Parigi gli diede scacco matto soltanto il giovedì [...] ¹²¹ (Wilcock 1972: 12).

Rosemary Jackson considera que, en la literatura fantástica, “la transgresión se produce en el orden temático pero también en el plano sintáctico y verbal”¹²². El estilo es una mezcla de síntesis y acumulación de enumeraciones, como apreciábamos en Borges. Deliberadamente se vuelve antinatural, viola la sintaxis y altera la coherencia textual, la desarticula y busca en todo momento un significado cargado de ironía. El personaje se dispersa en múltiples proyectos, siempre en lo que los otros creen que es o inventan que es, imposible de atrapar, es muchas personas y es ninguna, la plasmación de las fantasías de una sociedad retrógrada y asustada, un mero rumor:

[...] Valdés era diventato il Mahatma dei médium, il ritrovatore ufficiale di gioielli e di figli smarriti, l’indovino delle marescialle amorose, il consolatore delle Grandi Elettrici Palatine vedove. Dove finissero le somme ingenti che guardagnava, non lo seppe mai nessuno; si mormorava che il Maestro si stesse facendo costruire una piramide privata nei pressi di Menfi in Egitto; altri asserivano che spedisse ogni franco in Cina, il che sembrava allora misterioso abbastanza da non richiedere ulteriori spiegazioni; i maligni e i poveri di ingegno affermavano invece, come sempre senza prove, che tutti i suoi guadagni li spendeva nel lupanare più lussuoso di Parigi, tra algerine e tonchinese, quando non tra tonchinesi e algerini ¹²³ (Wilcock 1972: 13).

¹²⁰ “Su fama, como la de Buda y de Jehová, estaba por encima de la ortografía” (Wilcock 1999a: 10).

¹²¹ “En 1872, Valdés y Prom había jugado su primera partida telepática de ajedrez con el pastor anabaptista L. B. Rumford de Tunbridge Wells, y la había ganado. Las crónicas de esa memorable partida son más bien divergentes. Es casi seguro que los dos jugadores abrieron el juego más o menos a la misma hora, y en el mismo día; lo que no queda claro es el hecho, por lo que parece documentado, de que el inglés se rindió un martes y el jugador de París no le dio jaque mate hasta el jueves [...]” (Wilcock 1999a: 10).

¹²² Añade R. Jackson: “El texto fantástico constituye, de este modo, una negación del paradigma cultural y verbal de la realidad” (Rosemary Jackson, *Fantasy. The literatura of subversión*, apud Suárez Hernán 2010: 79).

¹²³ “[...] Valdés se había convertido en el Mahatma de los médium, el recuperador oficial de alhajas y de hijos extraviados, el adivino de las mariscalas enamoradas, el consolador de las Grandes Electricas Palatinas viudas. Nunca supo nadie dónde iban a parar las ingentes cantidades que ganaba; se murmuraba que el Maestro se estaba haciendo construir una pirámide privada en Egipto en las proximidades de Menfis; otros decían que enviaba todos los francos a China, lo que entonces parecía suficientemente

Además de las mencionadas facultades telepáticas, Valdés, despreciando las premisas de Newton, poseía también la facultad de andar por el aire, sin ningún tipo de agarradero o artefacto, habilidad que utilizaba para la reflexión:

[...] quasi ogni sera il filippino spalancava la finestra della sua stanza, saliva sul davanzale e si metteva a percorrere in lungo e in largo la rue Visconti, camminando nell'aria, sempre all'altezza del sesto piano, con aria mite e riflessiva; dopo una mezz'ora di svago rincasava dalla stessa finestra. Queste erano le sue sole uscite accertabili¹²⁴ (Wilcock 1972: 14).

Lo cómico establece una complicidad entre el lector y la ruptura que provoca la obra de arte, entre la incongruencia y nuestra predisposición a admitirla. Principalmente, y alejado en este aspecto del resto de su obra, *La sinagoga* es un libro libro feliz, un libro catártico, aunque irradie, camuflado y atenuado por el empleo del humor, un destello infernal, solo apreciable tras una segunda lectura, como señaló Pasolini. Subversivo pero no sórdido, se distancia de *El caos*¹²⁵ en el tono y en los personajes, carece del sadismo de este o, mejor dicho, el sadismo, si existe, se muestra disfrazado, sugerido, oculto detrás de lo cómico. Como la retrógrada utopía de Aaron Rosenblum en el relato homónimo de devolver el mundo a 1580 y abolir todo atisbo de modernidad, creyendo así que el embrutecimiento conduce a la felicidad y a la inocencia, donde el autor vuelve a emplear la enumeración como procedimiento humorístico y desdramatizador:

Gli utopisti non badano ai mezzi; pur di rendere felice l'uomo sono pronti a ucciderlo, torturarlo, incinerarlo, esiliarlo, sterilizzarlo, squartarlo, lobotomizzarlo, elettrizzarlo, mandarlo in guerra, bombardarlo, eccetera: dipende dal piano. Conforta pensare che anche senza piano gli uomini sono e saranno sempre pronti a uccidere, torturare, incinerare, esiliare, sterilizzare, squartare, bombardare, eccetera¹²⁶ (Wilcock 1972: 27).

misterioso como para no exigir explicaciones; los maliciosos y los pobres de ingenio afirmaban en cambio, como siempre sin pruebas, que gastaba todas sus ganancias en el lupanar más lujoso de París, entre argelinas y tonquinesas, cuando no entre tonquineses y argelinos” (Wilcock 1999a: 10-11).

¹²⁴ “[...] casi cada noche el filipino abría de par en par la ventana de su habitación, subía al antepecho y comenzaba a recorrer a lo largo y a lo ancho la rue Visconti, caminando por el aire, siempre a la altura del sexto piso, con aire tranquilo y reflexivo; al cabo de una media hora de desahogo regresaba a casa por la misma ventana. Estas eran sus únicas salidas comprobadas” (Wilcock 1999a: 11).

¹²⁵ Los relatos que más tarde conformarían *El caos* se escribieron inicialmente en español y fueron publicándose sucesivamente en revistas y diarios entre 1948 y 1960. Fue además el primer libro que publicó en italiano en la Editorial Bompiani en 1962. Más tarde Wilcock revisa y reelabora los cuentos que lo integran y en 1974 la editorial Adelphi publica la obra con el título *Parsifal: I racconti del Caos*; simultáneamente, la editorial Sudamericana publica en español *El caos*.

¹²⁶ “Los utopistas no reparan en medios; con tal de hacer feliz al hombre están dispuestos a matarle, torturarlo, incinerarlo, exiliarlo, esterilizarlo, descuartizarlo, lobotomizarlo, electrocutarlo, enviarlo a la guerra, bombardearlo, etcétera: depende del plan. Reconforta pensar que, incluso sin plan, los hombres están y siempre estarán dispuestos a matar, torturar, incinerar, exiliar, esterilizar, descuartizar, bombardear, etcétera” (Wilcock 1999a: 22).

Los iconoclastas de Wilcock viven inocentemente aislados en su universo onírico y surrealista, no buscan la venganza ante la obtusa sociedad que los rechaza. La exageración de sus disparates actúa como un escudo que los salvaguarda de la inclemencia exterior, aunque en la mayoría de los casos la conclusión sea el fracaso. Humor y utopía constituyen los pilares de la obra.

El ritmo y el absurdo van en aumento a medida que avanza el relato. El punto álgido acontece con motivo del “gran Congreso Internacional de Ciencias Metafísicas” en la Sorbona, intocable santuario del conocimiento. La “todavía poderosa” iglesia de Francia y el Materialismo científico (estamos en 1878) pretendían con este encuentro acercar posturas, aunque la primera no quería dejar en manos privadas la sagrada facultad de obrar milagros y los positivistas, por su parte, no querían que estos existieran. Valdés se convierte en el instrumento conciliador, pero ocultando otras intenciones:

Poiché Valdés y Prom era la sola persona a Parigi, forse in Europa, la cui facoltà miracolistica fosse da tutti riconosciuta, è lecito il sospetto che il vero bersaglio del Convegno fosse appunto lui, Valdés. Teologi eminenti, cardinali e vescovi si sarebbero uniti, per una volta tanto, ai più bei nomi della fisica e della chimica, perfino ai porompenti evolucionisti, per schiacciare quelle torbide manifestazioni dello spirito, allora dette meta-fisiche: ipnotismo, telepatia, spiritismo, levitazione. Dal canto suo, Valdés si era proposto di schiacciare, senza nemmeno uscire di casa, Congresso e congressisti¹²⁷ (Wilcock 1972: 15).

Wilcock no solo caricaturiza a la anacrónica iglesia, sino que también lanza los dardos contra la ciencia positivista decimonónica, contra el desmedido afán tecnológico y, sobre todo, contra la ridícula batalla dialéctica que ambos mantenían. Reduce la escena al absurdo, acumulándose situaciones cada vez más descabelladas e incongruentes. Los congresistas se convierten en pobres marionetas controladas por la mente de Valdés, personaje demiurgo que bien podría haber salido de la pluma de Alfred Jarry o Raymond Roussel. Las excentricidades del filipino guardan sutiles similitudes con el Doctor Faustroll, personaje surrealista de Jarry¹²⁸. No olvidemos las concomitancias que mantiene *La sinagoga* con el surrealismo:

¹²⁷ “Puesto que Valdés y Prom era la única persona de París, tal vez de Europa, cuyas facultades milagreras eran reconocidas por todos, es legítima la sospecha de que el auténtico blanco del Congreso fuera precisamente él, Valdés. Eminentes teólogos, cardenales y obispos se habrían unido, siquiera por una vez, con los nombres más prestigiosos de la física y de la química, incluso con los irrumpientes evolucionistas, para aplastar aquellas turbias manifestaciones del espíritu, denominadas entonces metafísicas: hipnotismo, telepatía, espiritismo, levitación. Por su parte, Valdés se había propuesto aplastar, sin necesidad de salir de casa, Congreso y congresistas” (Wilcock 1999a: 12-13).

¹²⁸ El capítulo titulado “De la isla de Cyril”, correspondiente a *Gestas y opiniones del Doctor Faustroll*, de Alfred Jarry, está dedicado a Marcel Schwob y el tono surrealista y disparatado con el que se describe

L'Arcivescovo de Parigi, che doveva aprire i lavori, aprì invece la sua larga bocca e si mise a cantare in patois savoiano il *Rappel des Vaches*, che serve a richiamare le mucche alla stalla; difatti il presule proveniva dall'Alta Savoia. Subito doveva parlare l'illustre Ashby, a nome della scienza inglese; commossa, la sua voce rauca da matematico si alzò per intonare le strofe del *God Save the Queen*; tutte le strofe, come si fa soltanto nelle grandi occasioni¹²⁹ (Wilcock 1972: 16).

La escena es un delirante disparate. El congreso se convierte en una ridícula torre de Babel, haciéndose patente, una vez más, la incomunicación a la que se ve abocado el ser humano, donde la realidad resulta caótica e incomprensible. Solo Valdés parece mantenerse al margen de tan absoluta falta de entendimiento:

Finiti gi applausi, chiese la parola il più noto astronomo boemo per annunciare in deplorable tedesco che non ricordava assolutamente per quale motivo fossero lì riuniti; non appena questa comunicazione venne tradotta dagli interpreti ai francesi e ad altri monoglotti presenti, un chiacchierio concitato sommerse l'assemblea: con riluttanza prima, con esultanza dopo, tutti i convenuti ammisero, nelle più svariate lingue, di non sapere più nemmeno loro che cosa fossero venuti a fare lì¹³⁰ (Wilcock 1972: 16).

La comunicación entre los congresistas se convierte en un ininteligible ataque de glosolalia que incita a los presentes a cantar la internacional. Todo ello debido al esfuerzo mental de Valdés que con sus poderes telepáticos ha vaciado las conciencias de tan eminentes personajes y se ha adueñado de sus voluntades. Científicos y eclesiásticos quedan así configurados como un ridículo ejército de marionetas. La mente de Valdés absorbe a las demás, reflejo de cómo el poder y el sistema enajenan a sus súbditos. La excentricidad de los personajes iconoclastas los mantiene a salvo de la nulidad, aún siendo fantasmas escapan de la alienación social porque establecen un diálogo distinto con lo real, desde su posición marginal cuestionan el más mínimo detalle y, aunque su empeño resulta empresa futil desde su mismo inicio, mantienen la reafirmación de su

la isla entronca con las invenciones extravagantes de los iconoclastas de Wilcock: “La isla de Cyril nos pareció como el fuego rojo de un volcán o un ponche de sangre salpicado por la caída de estrellas fugaces. Luego vimos que era móvil, acorazada y cuadrangular, con una hélice en cada uno de sus ángulos, al extremo de los cuatro semidiagonales de ejes independientes, que le imponían todas las direcciones [...]” (Jarry 2003: 66).

¹²⁹ “El Arzobispo de París, que debía inaugurar los trabajos, abrió en cambio su ancha boca y comenzó a cantar en patois saboyano el *Rappel des Vaches*, que sirve para atraer las vacas al establo; el alto prelado procedía, en efecto, de la Alta Saboya. Inmediatamente después debía hablar el ilustre Ashby, en nombre de la ciencia inglesa; conmovida, su ronca voz de matematico se alzó, en cambio, para entonar las estrofas del *God Save the Queen*; todas las estrofas, como solo se hace en las grandes ocasiones” (Wilcock 1999a: 13).

¹³⁰ “Acabados los aplausos, pidió la palabra el más famoso astrónomo bohemio para anunciar, en un deplorable alemán, que no recordaba en absoluto por qué motivo estaban reunidos allí; apenas fue traducida esta comunicación por los intérpretes a los franceses y a los demás monóglotos presentes, se propagó en la asamblea un agitado parloteo: con precauciones en un principio, con regocijo después, todos los congresistas admitieron, en las más variadas lenguas, que tampoco ellos sabían qué diablos habían venido a hacer allí” (Wilcock 1999a: 13).

carácter y su postura. Fracasan precisamente porque su tendencia al aislamiento no llega a consolidarse, ven el mundo distorsionado, pero forman parte de lo real y por eso provocan su desajuste. Valdés acaba proyectando “la telaraña de su mente ubicua” en todos los congresistas y estos terminan convirtiéndose en Valdés. La manera de borrar la identidad del personaje es absorbiendo las identidades de los demás. Siendo todos Valdés es Nadie:

Il Nunzio aprì la sua piccola bocca e disse: “Umilmente vi porgo il paterno saluto di sua Santità, roccaforte contro la quale non prevarranno né demoni né streghe, né fautori di scienze sia palesi che occulte”. Si alzò allora il fisiologo Pukankov e rispose: “Io, Valdés y Prom, gli porgo il mio”. Si alzò Sir Francis Marbler e soggiunse: “Io, Valdés y Prom, saluto il Papa”. Si alzò Von Statten e disse: “Io, Valdés y Prom, ringrazio il sommo prete”. Uno dopo l’altro, tutti gli scienziati si alzarono e ringraziarono a nome del veggente filippino [...]”¹³¹ (Wilcock 1972: 18).

Acto seguido se disolvió la reunión y los congresistas salieron en desbandada, pensando todos que eran Valdés y Prom. Los periodistas se encaminaron a la rue Visconti ávidos de encontrar al protagonista principal de semejante disturbio, pero este había muerto. Quien tanto ruido hizo había desaparecido como una sombra: “Troppo provato dallo sforzo, pare che nel corso della solita passeggiata aerea serale di fronte alle finestre del sesto piano, l’ipnotizzatore abbia fatto un passo nel vuoto, precipitando rovinosamente sul lastrico [...]”¹³² (Wilcock 1972: 19).

La obra de Wilcock, sobre todo a partir del cambio de lengua, se caracteriza por su pertenencia a un tipo de escritura migrante que mezcla el empleo de una nueva herramienta lingüística, el italiano, con su procedencia argentina y su cosmopolitismo. El autor juega constantemente con el espacio, huye de localismos para insertar a los personajes a lo largo y ancho de todo el planeta. Como el propio autor son individuos desplazados que, al renunciar a sus orígenes por imposición de las circunstancias, han perdido su identidad. Suponemos que Valdés es de origen filipino y que vive en París, al final intuimos que es todos y nadie a la vez.

¹³¹ “El Nuncio abrió su boquita y dijo: «Humildemente os traigo el paternal saludo de Su Santidad, baluarte contra el cual no prevalecerán ni demonios ni brujas, ni partidarios de ciencias tanto evidentes como ocultas». Se levantó entonces el fisiólogo Pukankov y respondió: «Yo, Valdés y Prom, le traigo el mío». Se levantó Sir Francis Marbler y añadió: «Yo, Valdés y Prom, saludo al Papa». Se levantó Van Statten y dijo: «Yo, Valdés y Prom, doy las gracias al Sumo Pontífice». Uno tras otro, todos los científicos se levantaron y dieron las gracias en nombre del vidente filipino [...]” (Wilcock 1999a: 15).

¹³² “Demasiado exhausto por el esfuerzo, parece que en el transcurso de su habitual paseo aéreo vespertino frente a las ventanas del sexto piso, el hipnotizador adelantó un paso en el vacío, precipitándose lastimosamente sobre el adoquinado [...]” (Wilcock 1999a: 17).

6. Intertextualidad: Tergiversación y recreación del personaje

“Car toute construction est faite de debris, et rien n’est nouveau en ce monde que les formes”¹³³ (Schwob 2003a: 7).

El concepto de intertextualidad viene a paliar la ambigüedad y confusión a que se prestaba la noción de influencia. Intenta dilucidar las conexiones que se establecen entre diferentes obras, las cuales forman parte de un diálogo literario profundo y complejo en el que se nutren unas a otras¹³⁴. Según Jaime Alazraki la noción de intertextualidad es un refinamiento respecto al manejo de las fuentes:

Donde el estudio de las fuentes buscaba las huellas de una idea, de un motivo, de un tema, de un personaje o de una imagen, la intertextualidad se limita a establecer, pero sobre todo, a estudiar la relación creadora entre dos o más textos en su condición de lenguaje. Fijado el modelo, la tarea del estudio de las fuentes cesaba. La intertextualidad comienza donde la definición de fuentes concluye. La existencia de un modelo es, para la intertextualidad, una premisa a partir de la cual, lo que importa es el juego entre ese primer texto y el segundo que lo incluye (relación explícita) o que lo absorbe (relación implícita)¹³⁵ (Alazraki 1984: 282).

Para Claudio Guillén el concepto de influencia superponía lo biográfico a lo textual y, por ser de índole genética, se antojaba ilimitada, difícil de abarcar, incapaz de delimitar las claves fundamentales y precisas que conectan a una obra con otras:

Lo ilimitado, lo carente de fronteras, *das Grezenlose*, es el terreno de las influencias, no solo cuantitativamente, sino porque en él se confunde la vida con la literatura, infinitamente, persiguiendo la raíz de las raíces, el origen de los orígenes, hasta quizás hallar, como sugería Croce, las fuentes de las fuentes, “le fonti delle fonti” (Guillén 2005: 288).

¹³³“Porque cualquier construcción está hecha de despojos, y no hay nada nuevo en este mundo sino las formas” (Schwob 2012b: 20).

¹³⁴ Guillén cita a Barthes y su noción de “intertexto”, que nada tiene que ver con la de influencia: “Todo texto es un *intertexto*, otros textos están presentes en él, a niveles variables, bajo formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y los de la cultura envolvente [...]. La intertextualidad, condición de todo texto, sea el que fuere, no se reduce evidentemente a un problema de fuentes e influencias; el intertexto es un campo general de citas anónimas, cuyo origen se puede raras veces localizar, de citas inconscientes o automáticas, no puestas entre comillas” (Guillén 2005: 289). No debemos olvidar, dentro de todo este entramado intertextual que caracteriza a “todo texto”, lo que Guillén denomina “un fenómeno cuya relevancia es indiscutible en la literatura, la individualidad”. Intertextualidad no significa anonimato y generalidad. Individualidad e intertexto no son términos excluyentes, sino complementarios.

¹³⁵ Más adelante Alazraki hace referencia al ensayo de Borges “Kafka y sus precursores”: “Una obra se debe menos a su autor que a los ecos que desata en otros autores” (Alazraki 1984: 285).

Continúa Guillén refiriéndose al dialogismo de Bajtin. Para este “el hombre es un ser dialógico, inconcebible sin los otros, impregnado de alteridad¹³⁶ [...]” (Guillén 2005: 288). Cada texto genera una red de conexiones internas y externas que lo sitúan en el mundo y, por tanto, en el ámbito de otros textos, con los que confluye, en una relación de reciprocidad, generando “un diálogo de varias escrituras”¹³⁷. En los intersticios de un texto están ocultos otros textos que revitalizan al primero, y este, a su vez, insufla nueva energía a los segundos. La literatura se constituye así en una sinergia que se retroalimenta continuamente, heterogénea y dinámica:

[...] la novela es “heteroglosia”, cruce de muchos lenguajes. Lo mismo hubiera podido insinuarse que el texto de una obra literaria es heterotextual, penetrado de alteridad, de otras palabras que las propias. Escribe Kristeva: “Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble” (Guillén 2005: 288).

Los textos que nos ocupan establecen, por tanto, un doble diálogo, con el mundo y con otros textos. Oculto entre sus líneas podemos rastrear ese diálogo secreto. Son, parafraseando a Foucault, un producto de Biblioteca. El acto de leer supone entonces una reactivación de los recuerdos y de las conexiones latentes que el libro establece con el universo. “Lo que el texto necesita es ser producido, ser elaborado o, mejor dicho, seguir siendo elaborado, puesto que desde un principio arrancaba de un diálogo¹³⁸” (Guillén 2005: 288).

Como hemos señalado una de las características comunes a las biografías imaginarias es la de escritura segunda. Borges y Schwob componen sus obras a partir de otras obras y las referencias a otros textos son frecuentes. Rastrean los detalles que ellos consideran relevantes y los reescriben. La fuente es la propia literatura. Sabemos que Schwob era un erudito. Incómodo en el París finisecular que le tocó vivir, se refugió en

¹³⁶ Paradójicamente esa necesidad de alteridad conduce a los personajes que nos ocupan al aislamiento y a la incomunicación.

¹³⁷ “La palabra no es un «punto», algo fijo, un sin sentido, sino un «cruce de superficies textuales», un «diálogo de varias escrituras». Este diálogo se entabla entre tres lenguajes, el del escritor, el del destinatario (esté dentro o fuera de la obra) y el del contexto cultural, actual o anterior. Así la palabra, que es doble, que es «una y otra» a la vez, puede considerarse de modo horizontal o vertical. Horizontalmente, la palabra pertenece a la par a quien escribe y a quien lee, «au sujet de l'écriture et au destinataire»; y, verticalmente, al texto en cuestión y a otros anteriores o diferentes” (Guillén 2005: 288).

¹³⁸ Esa es, como veremos más adelante, la pretensión de Pierre Menard, continuar el diálogo iniciado por Cervantes, seguir reelaborando un texto ya existente en un contexto nuevo y por tanto extraño al contexto en que se gestó, esto es, dislocar el texto, el *Quijote* publicado en el siglo XVII, para reubicarlo, demostrando así que la literatura, el arte en general, carece de rigidez. La ironía del relato de Borges estriba en que su idea queda en mero proyecto, sin ejecución, inédita.

los textos grecolatinos y medievales. Fue un investigador apasionado, estudió a fondo a Villon y a Rabelais y consideraba que la única innovación posible en el arte está en la forma. Atendió a detalles para otros irrelevantes a la hora de confeccionar el carácter y las vidas de los personajes que retrató, se impregnó de ellos y no solo de las circunstancias que les rodearon, también de su lenguaje. Depuró su estilo concienzudamente convencido de que en él radicaba la innovación y la diferencia y aborreció la novela lineal y descriptiva del naturalismo. En Francia fue el primero en advertir la grandeza de Stevenson:

Pour Schwob rien de nouveau ne pouvait être créé, il ne croyait pas au don de la création, tout avait été dit et oublié. Son art résidait dans le don de choisir et de recomposer; il trouvait facilement les sources dans d'autres livres et était réellement conscient que les siens étaient faits à partir d'autres. Il aimait répéter que *rien n'est nouveau en ce monde que les formes*, et il encourageait à bien écrire car le style est la seule chose qu'un artiste peut apporter à l'art (Hernández Guerrero 2004: 50).

De los elementos aislados que él transforma y codifica, el lector reconstruye las épocas que el autor evoca. Erudición, síntesis y cristalización caracterizan el proceso creativo del escritor francés. En su obra confluyen de manera singular la influencia del pasado y un original deseo de innovación¹³⁹. En ella encontramos al mismo nivel tradición y ruptura. Las fuentes del pasado le sirven para reflexionar sobre la condición humana, eso sí, a su manera, muy peculiar, destacando aquellos aspectos soterrados que solo una mente curiosa como la suya podía desentrañar. Y disecciona esa naturaleza mediante el novedoso uso de la palabra, la única herramienta capaz de dotar de innovación a la tradición. Ese incondicional amor por las palabras se rastrea a lo largo de toda su obra; podemos apreciar con claridad la evolución de su estilo desde *Coeur doublé* hasta sus últimos escritos, y cómo ese estilo se vuelve más y más refinado y preciso, liberándose paulatinamente de las primeras influencias de juventud. Su discurso se hace más sensorial, evocador, “sinestésico”¹⁴⁰, sus textos de madurez están repletos de aromas, de colores y de música¹⁴¹.

¹³⁹ A este respecto señala Champion: “Il est un écho du passé et en même temps la table de résonance de tout ce qui se fait de nouveau en Europe” (Pierre Champion, *Marcel Schwob et son temps*, apud Hernández Guerrero 2004: 54).

¹⁴⁰ Hernández Guerrero resalta esa condición híbrida de su prosa, compendio de diferentes artes: “Son style est influencé à la fois par la peinture et par la musique. Lui-même a comparé en diverses occasions la littérature avec ces deux arts. Du peintre, Schwob possédait le goût pour le détail, avec lequel il étoffait ses récits, et du musicien, la sonorité et le rythme de ses écrits. Le résultat s'est synthétisé dans une prose où il pouvait refléter son âme de Poète” (Hernández Guerrero 2004: 54).

¹⁴¹ “S'il fallait définir son style en un seul terme, ce serait *le mot*, dont le pouvoir est immense dans ses textes; grâce à lui, Schwob parvient à évoquer des temps passés, à caractériser un personnage, à jouer

6.1 “Cratès, Cynique”

Del mundo grecolatino proceden varias de las vidas imaginarias. Aunque Schwob destaca las singularidades de los personajes y lamenta la falta de individualidad en las biografías clásicas. Considera las *Vidas de los filósofos cínicos* de Diógenes Laercio como punto de partida, como hipotexto, en la elaboración de su biografía de Crates¹⁴². Diógenes Laercio hace referencia al comienzo al historiador Hipóboto, ya que no son muy precisos algunos detalles de la biografía de Crates, sobre todo en referencia a la relación que mantuvo con su maestro Diógenes el Perro. Desde el principio pone en boca del propio Crates la esencia de su pensamiento filosófico: frugalidad y libertad. No hay guerras ni ambición por las posesiones ajenas en la utópica Pera:

Crates, hijo de Ascondas, era de Tebas. También este era uno de los discípulos ilustres del Perro. Hipóboto, sin embargo, dice que no fue discípulo de Diógenes personalmente, sino de Brisón de Acaya. Como suyo se transmite este poemilla festivo: “Pera es una ciudad que se alza en medio de la púrpura ilusión, hermosa y espléndida, bañada de mugre, desprovista de todo, en la que no atraca ningún alocado parásito, ni ningún glotón, de los que se ufana de sus cachas de puta. Pero produce tomillo, ajos, higos y chuscos de pan, por los cuales no combaten entre sí sus moradores, ni se proveen de armas para defender su moneda o su honor” (Diógenes Laercio 2009: 132).

El mismo Laercio destaca desde el principio el apodo con el que era conocido el filósofo, síntesis de su condición y carácter: “Le llamaban «el abrepuertas» porque entraba en cualquier casa y aconsejaba a sus habitantes” (Diógenes Laercio 2009: 133). Narra la conversión de Crates a la filosofía cínica mezclando hechos propiamente biográficos narrados en tercera persona con los pensamientos del personaje. Recurre frecuentemente a historiadores que recogieron los argumentos filosóficos de Crates al

avec les images, à introduire la poésie...; lui-même écrivait dans *Il Libro della mia memoria*, l'un de ses derniers écrits: «La vue des mots comme le sondes notes dans une symphonie amène une procession d'images qui vous conduit avec elle...»” (Hernández Guerrero 2004: 54).

¹⁴²Cristian Crusat identifica diversas similitudes entre los procedimientos utilizados por Diógenes Laercio y el esquema de las “vidas” schwobianas, destacando especialmente el concepto de *acmé*, es decir, el destello, el fulgor que desprenden los personajes “imaginarios” en su momento álgido, ese momento en que la trama parece petrificarse en una instantánea que condensa todas las sensaciones del drama y que constituye el periodo de mayor plenitud en la vida del protagonista. El momento congelado en que todo el desarrollo se torna simultáneo. En la vida de Crates, ese momento constituye además un punto de partida, cuando se siente irremediamente atraído por la filosofía cínica y fija el inicio de su disolución por inanición, el comienzo de su paulatino y voluntario deterioro: “[...] resulta de gran relevancia la noción de *acmé*, la cual Diógenes Laercio emplea abundantemente y que alude a un momento de tensión singular en la vida del filósofo, un punto culminante de su vida y de su pensamiento. Sin duda, la «vida imaginaria», de naturaleza breve y concisa, encuentra en este fenómeno el perno en torno al cual gira toda la narración, vinculada con la muerte, modo mediante el cual todas las «vidas» concluyen [...]. Sin duda, Schwob opone un lenguaje estilizado al estilo sintético de Diógenes, esmerándose a representar al personaje en acción, es decir, otorgando visibilidad a la exposición típicamente informativa de Diógenes Laercio: si en este se afirma que Crates se sintió atraído por la filosofía cínica, Schwob lo mostrará de pie en un teatro, dando voces y repartiendo detalles visibles para el lector” (Crusat 2015: 139-140).

tiempo que relataban anécdotas de su vida. Antístenes en sus *Tragedias* cuenta cómo se sintió Crates atraído por la filosofía cínica y cómo desdenando las riquezas repartió todo lo que tenía entre sus conciudadanos y adoptó la vida de mendigo. Abominaba del adulterio y de la vida disoluta porque, “a partir de la intemperancia y la embriaguez” (Diógenes Laercio 2009: 134), conducían al individuo a la locura. Enseñaba la aceptación de uno mismo tal y como es y consideraba que no existe ser humano sin algún defecto. “Insultaba a propósito a las prostitutas para acostumbrarse a las calumnias” (Diógenes Laercio 2009: 134):

Él era feo de aspecto y cuando hacía gimnasia se reían de él. Acostumbraba decir entonces alzando sus brazos: “¡Ánimo Crates! Es por el bien de tus ojos y de todo tu cuerpo. A esos que se burlan, ya los verás, torturados por la enfermedad, felicitarte, mientras se hacen reproches a sí mismos por su negligencia” (Diógenes Laercio 2009: 135).

Conoció a Alejandro y lo ignoró. Hiparquia, noble y hermosa, se enamoró de él y lo siguió durante toda su vida. Sus premisas eran el anonimato y la pobreza. Schwob, breve y conciso, sintetiza en el primer párrafo la vida y la filosofía de Crates. Secretamente revela la condición repentina, intuitiva, del descubrimiento del personaje de una nueva filosofía y sugiere cierta ambigüedad. Crates se jactaba de su pobreza voluntaria, pero ¿acaso el envanecimiento no es un síntoma de aristocracia? Además, la iluminación ocurre al ver a Telefo vestido con andrajos, y este no es un vulgar ciudadano, sino el rey de Misia. Unido a esto destaca, una vez más, la marginalidad del personaje, incomprendido por sus conciudadanos, cuya mente obtusa es incapaz de comprender o incluso tolerar decisiones para ellos tan excéntricas como la adoptada por el cínico:

Il naquit à Thèbes, fut disciple de Diogène, et connut aussi Alexandre. Son père, Ascondas, était riche et lui laissa deux cents talents. Un jour qu’il était allé voir une tragédie d’Euripide, il se sentit inspiré à l’apparition de Télèphe, roi de Mysie, vêtu avec des haillons de mendiant et tenant une corbeille à la main. Il se leva dans le théâtre et annonça d’une voix forte qu’il distribuerait à qui les voudrait les deux cents talents de son héritage, et que désormais les vêtements de Télèphe lui suffiraient. Les Thébains se mirent à rire et s’attroupèrent devant sa maison ; cependant il riait plus qu’eux. Il leur jeta son argent et ses meubles par les fenêtres prit un manteau de toile et une besace, puis s’en alla¹⁴³ (Schwob 1998: 37).

¹⁴³ “Nació en Tebas, fue discípulo de Diógenes y conoció también a Alejandro. Su padre, Ascondas, era rico y le dejó a su muerte doscientos talentos. Un día, que había ido a ver una tragedia de Eurípides, al aparecer sobre la escena Telefo, rey de Misia, vestido de andrajos y con la cesta de los mendicantes, comprendió súbitamente que había descubierto al fin su vocación. Y, poniéndose en pie en medio del teatro, anunció con voz fuerte que distribuiría a quien los quisiera los doscientos talentos de su herencia y que, de allí en adelante, los harapos de Telefo le bastarían. Los tebanos rompieron a reír y se agolparon

Más discreto que su maestro, renunció al tonel, se guardo de la fama y anheló el anonimato. En el relato de Schwob cobra la imagen borrosa y apenas perceptible de un fantasma. En esencia los imaginarios, infames e iconoclastas son seres de una realidad problemática, de una condición más fantasmal que efectiva, de quienes tenemos datos tergiversados tanto por acumulación como por omisión de rasgos, perfiles en muchos casos imprecisos que se prestan a una reconstrucción especulativa, hipotética e imaginaria. En Crates esa fantasmagoría la acentuaba su reposada serenidad, muy alejada de la grandilocuencia provocadora del maestro Diógenes. A veces se presenta como un personaje dual que bascula entre la discreción y la indiferencia; la primera lo hace pasar desapercibido, la segunda lo expone a la mirada de todos porque no siente la más mínima necesidad ni obligación de esconderse:

Il ne se mêlait pas des affaires publiques, même pour les railler, et n'affectait pas d'insulter les rois. Il n'approuva point ce trait de Diogène qui, ayant crié un jour: "Hommes, approchez!" frappa de son bâton ceux qui étaient venus et leur dit: "J'ai appelé des hommes, et non pas des excréments". Cratès fut tendre pour les hommes. Il ne se souciait de rien¹⁴⁴ (Schwob 1998: 38).

Despreció tanto sus atributos humanos que acabó imitando a los animales. Pensaba que el hombre no necesitaba ninguna ayuda y que debía apañárselas por sí mismo, ahorrando todo el esfuerzo posible. Por eso renunció a la higiene y observando a los asnos se contentaba con rascarse contra un muro para paliar algo la suciedad. Cuando el todopoderoso Alejandro le visitó lo trató con desdén. No le interesaban los individuos sobresalientes y megalómanos, solo los simples mortales y las costumbres ascéticas. Se reía de Diógenes y de su absurda pretensión de reformar las costumbres:

Cratès s'estimait infiniment au-dessus de soucis aussi vulgaires. Il transformait la maxime inscrite au fronton du temple de Delphes, et disait: "Vis toi-même". L'idée d'une connaissance quelconque lui paraissait absurde. Il n'étudiait que les relations de son corps avec ce qui lui est nécessaire, tâchant à les réduire autant qu'il se peut. Diogène mordait comme les chiens, mais Cratès vivait comme les chiens¹⁴⁵ (Schwob 1998: 39).

delante de su casa. Crates, sin embargo, reía de mejor gana aún que ellos. Arrojándoles por la ventana su dinero y sus muebles, tomó un manto de lienzo tosco y un zurrón, y se puso en camino" (Schwob 1997: 150).

¹⁴⁴ "Nunca se inmiscuía en los negocios públicos, ni aun para hacer mofa de ellos, ni afectaba escarnecer a los reyes. En más de una ocasión hubo de desaprobador aquella pulla de Diógenes, que, habiendo gritado: «¡Hombres, acercaos!», golpeó con su vara a los que lo hicieran, diciéndoles: «He llamado a los hombres y no a sus excrementos». Crates fue siempre indulgente con los hombres. Nada era para él motivo de pesadumbre ni preocupación" (Schwob 1997: 151).

¹⁴⁵ "Crates se consideraba infinitamente por encima de tamañas menudencias. Parafraseando la máxima inscrita en el frontón del templo de Delfos, decía: «Vive tú mismo». La idea de un conocimiento o ciencia cualquiera se le antojaba absurda. Para él no había más objeto digno de estudio que las relaciones de su

La culminación del ascetismo y el desprecio absoluto por las comodidades, la lujuria y las pasiones del cuerpo encuentran su punto álgido no ya en la figura del mismo Crates, ni en su discípulo Metroclo, sino en la hermana de este, Hiparquía, que abandonó su privilegiada posición subyugada por la cosmovisión y el carácter del filántropo Crates:

La chose paraît impossible, mais elle est certaine. Rien ne la rebuta, ni la saleté du Cynique, ni sa pauvreté absolue, ni l'horreur de sa vie publique. Il la prévint qu'il vivait à la manière des chiens, parmi les rues et qu'il quêtait les os dans les tas d'ordures. Il l'avertit que rien ne serait caché de leur vie commune et qu'il la posséderait publiquement, dès que l'envie lui en prendrait, comme les chiens font avec les chiennes. Hipparchia s'attendait à tout cela¹⁴⁶ (Schwob 1998: 39-40).

La última imagen que nos muestra Schwob es la de los tres fantasmas, Crates, Hiparquía y Metroclo, deambulando por las calles de Atenas y ayudando a los menesterosos. Como Don Quijote son personajes que actúan en consecuencia con su código, voluntariamente ajenos a la hipocresía de la sociedad. Como las palomas y los gatos en el relato sobre Monk Eastman, los perros aparecen en la escena como una sombra recurrente para luego desaparecer como se esfuman los fantasmas. En el último párrafo podemos advertir las íntimas conexiones que emparentan el final de Crates con el de Eastman:

Tous deux restèrent longtemps ensemble parmi les rues d'Athènes, sans doute avec Hipparchia. Ils se parlaient fort peu. Ils n'avaient honte d'aucune chose. Bien que fouillant aux mêmes tas d'ordures, les chiens paraissaient les respecter. On peut penser que, s'ils eussent été pressés par la faim, ils se seraient battus les uns les autres à coups de dents. Mais les biographes n'ont rien rapporté de ce genre. Nous savons que Cratès mourut vieux ; qu'il avait fini par demeurer toujours à la même place, étendu sous l'appentis d'un magasin du Pirée, où les marins abritaient les ballots du port ; qu'il cessa d'errer pour trouver des viandes à ronger, ne voulut plus même étendre le bras, et qu'on le trouva, un jour, desséché par la faim¹⁴⁷ (Schwob 1998: 41).

cuerpo con lo que le era necesario, y trataba constantemente de reducirlas a lo más indispensable. Diógenes mordía como los perros, pero Crates vivía como los perros” (Schwob 1997: 152).

¹⁴⁶ “La cosa parece imposible, pero es segura. Nada consiguió disuadirla: ni la suciedad del cínico, ni su miseria, ni la abyección de su vida pública. Crates la previno de que vivía a la manera de los perros, en medio de la calle y rebuscando los huesos en los montones de basura. La advirtió que, si se unía a él, su vida en común estaría siempre a la vista de todos y que hasta la poseería públicamente, si le asaltaba el deseo de ello, exactamente como hacen los perros con las perras. Hiparquía asintió a todo” (Schwob 1997: 152).

¹⁴⁷ “Ambos permanecieron juntos largo tiempo, en medio de las calles de Atenas, sin duda en compañía de Hiparquía. Hablaban poco; no se avergonzaban de nada. Aunque rebuscando en los mismos montones de basura, los perros parecían respetarlos. Es posible que, de haberse sentido apremiados por el hambre, habrían acabado por pelearse con ellos a dentelladas. Pero los biógrafos no nos dicen nada a este propósito. Sabemos que Crates murió viejo; que había acabado por no moverse del mismo sitio, acostado bajo el cobertizo de un almacén del Pireo, donde los marineros resguardaban los fardos de mercancías; que dejó de vagar en busca de un hueso que roer, no queriendo realizar ni aun el esfuerzo de llevarse la mano a la boca, y que, un día, lo encontraron muerto, momificado por el ayuno” (Schwob 1997: 153-154).

La ironía de Schwob en su narración de la vida de Crates es comedida, como en casi todos los relatos, salvo quizás en el comienzo de “Burke & Hare”, donde aparece más acentuada. Normalmente la impresión de ironía se agudiza por el contraste entre un acontecimiento ominoso o extraordinario y el estilo displicente del relato¹⁴⁸. La ironía en los cuentos que integran las *Vies imaginaires* oscila todo el tiempo entre el terror y la piedad, hasta confundir al lector que acaba por no distinguir entre las miserias del mundo que lo hacen sonreír y el error humano del que forma parte. Como nos sucede con los iconoclastas de Wilcock y con los infames de Borges, nos identificándonos con su código, su desarraigo despierta en nosotros cierta complicidad y ternura. La perseverancia de estos personajes opera en el lector una metamorfosis que va desde la incredulidad inicial hasta la tácita aceptación de sus fracasos. Al final nos queda un esbozo de sonrisa. La magia de Schwob está en la serenidad con que reviste a esos personajes, en su lenguaje tenue y sugerido. Su amigo Remy de Gourmont señala a este respecto:

Trato solo de explicar un método; precisar la impresión propia sobre el resultado obtenido es más difícil. El resultado, en varios tomos de cuentos y particularmente en las *Vidas imaginarias*, es una legión de seres naciendo, moviéndose, hablando, recorriendo los caminos de la tierra y del mar con una prodigiosa certidumbre vital. Si la ironía de Marcel Schwob hubiera propendido hacia ese género de mistificación (en que Poe descollara) que los norteamericanos llaman *hoax*, ¡cuántos lectores, sin excluir a los doctos, habría podido embaucar con esa vida de Crates, cínico, donde ni una sola palabra viene a destruir la serenidad de una auténtica biografía! Para llegar a dar una impresión semejante, hacen falta una erudición infalible, una penetrante imaginación visual, un estilo puro y flexible, un tacto muy fino, una levedad de mano y una delicadeza extremas, y de añadidura el don de la ironía: sin todas estas virtudes, bien agenciadas en un espíritu de orden personalísimo, no habrían podido escribirse las *Vidas imaginarias* (Remy de Gourmont, *apud* (en) Baeza 1944: 5).

6.2 “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”

El volumen *HUI* no fue bien recibido en el momento de su aparición debido en parte a su aparente condición de literatura popular y de consumo. Sin embargo contiene solapadamente el germen de la poética borgeana que se desarrollará a lo largo de su obra posterior. No podemos olvidar que es el primer libro de ficción que publicó el

¹⁴⁸ “El genio particular de Schwob es una especie de sencillez pavorosamente compleja, que hace que, mediante la disposición y armonía de una serie de detalles justos y precisos, sus narraciones den la sensación de un detalle único. La ironía de estos cuentos y relatos biográficos raramente aparece acentuada [...]; por lo general, es más bien latente, se difunde en sus páginas como una veladura a primera vista apenas perceptible. Schwob, en el curso de su narración, nunca siente la necesidad de hacer comprender sus invenciones, no es en modo alguno explicativo, y ello aguza la impresión de ironía por el contraste natural que se descubre ante un hecho que nos parece maravilloso o abominable y la brevedad desdeñosa de un cuento” (Remy de Gourmont, *apud* Baeza 1944: 5-6).

escritor argentino, la bisagra entre su obra anterior, poética y ensayística, y su ulterior incursión en el relato fantástico. Es un libro iniciático que dibuja nuevos rumbos. Contiene ya los primeros indicios de la estructura especular que caracterizará el peculiar estilo de Borges. El libro consiste en una reescritura de textos anteriores que “el relato invierte o revierte desde sus significantes literarios”¹⁴⁹ (Alazraki 1984: 282). Montanaro Meza, en su artículo “*Historia universal de la infamia: Subversión del discurso narrativo de Borges*”, señala los resortes que activan esa concepción de literatura segunda y tergiversación de las fuentes, en un juego metaliterario donde el lector tiene un papel determinante en la descodificación de la obra:

El concepto de la “literatura” como originalidad e inspiración, cuyo discurso tiende a ocultar los mecanismos de la producción textual, es subvertido y en su lugar aparece de modo explícito la “fuente” y el quehacer del lector se eleva sobre el autor, ya que aquel participa en el desciframiento del texto (Montanaro Meza 1992: 68).

“Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída” (Borges 1989: II, 125). Aunque Borges comparte con Schwob la intención paródica en la elaboración de sus biografías infames, se distancia de este en la elección del material. Montanaro Meza cita en su artículo antes mencionado las palabras que el propio Borges recoge en sus memorias a propósito de su procedimiento selectivo y el de Schwob:

“Él había inventado biografías de hombres reales sobre quienes nada o casi nada se había registrado. Yo en cambio leí acerca de las vidas de personas famosas y luego deliberadamente las modifiqué y distorsioné de acuerdo a mi propia fantasía”. Borges acude aquí a la forma verbal “inventó” para determinar el trabajo del escritor francés y para el suyo, a las formas “modifiqué” y “distorsioné” (Montanaro Meza 1992: 70)

Por lo tanto, las biografías imaginarias parten en su concepción del acto “re-creador” de la lectura, que primero descifra y luego fantasea y reelabora, obteniendo un mensaje nuevo y personal. Desde el presente, el lector modifica el pasado. Montanaro Meza continúa señalando los resortes que activan esa concepción de literatura segunda y

¹⁴⁹ “Desde el lenguaje, los cuentos de Borges presentan vilentas imágenes de compadres, guerreros, teólogos, gauchos, reyes, bibliotecarios, héroes y traidores; desde la escritura, esas historias desorbitadas ceden a un significado segundo que no es si no su modo de problematizar en torno a las acciones allí presentadas. Los interrogantes y búsquedas que plantean los relatos a partir de sus significantes lingüísticos están respondidos desde los significantes troquelados por la escritura como la reflexión del escritor ante el tema de sus cuentos” (Alazraki 1984: 282).

tergiversación de las fuentes, en un juego metaliterario donde el lector tiene un papel determinante en la descodificación de la obra:

El concepto de la “literatura” como originalidad e inspiración, cuyo discurso tiende a ocultar los mecanismos de la producción textual, es subvertido y en su lugar aparece de modo explícito la “fuente” y el quehacer del lector se eleva sobre el autor, ya que aquel participa en el desciframiento del texto (Montanaro Meza 1992: 68).

“El tintorero enmascarado Hákim de Merv” apareció publicado por primera vez en la *Revista Multicolor de los Sábados* del diario *Crítica* con el título “El rostro del profeta” en 1934, un año antes de pasar a integrar el volumen *Historia universal de la infamia* con el título que ahora conocemos. Mencionaremos dos aspectos referentes a la composición de “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”: el uso de las fuentes, por un lado, y, por otro, el empleo, una vez más, de la máscara que oculta al personaje y disimula la realidad, la “pervierte”, obligando al lector al esfuerzo de recomponer el puzzle que previa y deliberadamente el autor ha desarticulado. Como en las pinturas de Uccello, amasijo informe de líneas y de curvas, el autor enreda los hechos y borra los límites entre lo ficticio y lo real. Al recolocar la historia dentro de sus goznes, advertimos cómo esta se ha transformado y ha cobrado una nueva identidad, o identidades, a partir de la interpretación, o interpretaciones, y su consiguiente reelaboración.

El comienzo del relato hace alusión a las posibles fuentes, al tiempo que inicia un juego con el lector, que debe mantenerse alerta ante la complejidad de la urdimbre para desentrañarla. Además en el índice al final del libro, fuera de la diégesis, encontramos dos referencias más sobre textos que contemplan la historia del profeta velado. Según nos aclara el autor, en última instancia, la fuente en que se basa la narración es la de un “gárrulo poema” de Moore¹⁵⁰, poeta tendente a la hipérbole y a la adjetivación. Borges emplea deliberadamente el adjetivo “gárrulo”, anteponiéndolo al sustantivo para

¹⁵⁰ “La bibliografía de «El tintorero», al igual que la de los otros relatos, se convierte en un intenso juego textual, ya que el lector sospecha sobre la veracidad de las referencias incluidas en el texto [...]. Al concluir el primer apartado del relato, dedicado a comentar «las fuentes originales de información acerca de Al Moqanna, el Profeta Velado», el narrador escribe una acotación que sí corresponde, ciertamente, a dos autores que trataron sobre este personaje: a) Sir Percy Sykes, cuyo nombre aparece en el «índice de las fuentes» con el libro *A History of Persia*, Londres, 1915; y b) Thomas Moore, autor del «gárrulo poema» al cual debe el Profeta su fama en Occidente. La vinculación entre ambos autores es paradójica, ya que el «biógrafo» escribe su «biografía infame» tomando como punto de partida no el texto histórico de sir Sykes, sino el poema de Moore denominado «The veiled Prophet of Korossan». La biografía borgeana y la información de Sykes, como puede observarse de la última cita y concluir con Roger Caillois, poseen solo un elemento común: la referencia al poeta Thomas Moore” (Montanaro Meza 1993: 119).

destacar su importancia, y “gárrulo” significa “charlatán”. Así se establece un juego con el lector, en el que el narrador muestra las posibles fuentes pero sugiere la exageración de una, lo que la sitúa en la condición de poco creíble o dudosa:

Si no me equivoco, las fuentes originales de información acerca de Al Moqanna, el Profeta Velado (o más estrictamente, Enmascarado) del Jorasán, se reducen a cuatro: a) las excertas de la *Historia de los jalifas* conservadas por Baladhuri, b) el *Manual del gigante* o *Libro de la precisión y la revisión* del historiador oficial de los Abbasidas, ibn abi Tair Tarfur, c) el códice árabe titulado *La aniquilación de la rosa*, donde se refutan las herejías abominables de la *Rosa oscura* o *Rosa escondida*, que era el libro canónico del Profeta, d) unas monedas sin efigie desenterradas por el ingeniero Andrusov en un desmonte del Ferrocarril Trascaspiano. Esas monedas fueron depositadas en el Gabinete Numismático de Teherán y contienen dísticos persas que resumen o corrigen ciertos pasajes de la *Aniquilación*. La *Rosa* original se ha perdido, ya que el manuscrito encontrado en 1899 y publicado no sin ligereza por el *Morgenländisches Archiv* fue declarado apócrifo por Horn y luego por Sir Percy Sykes. La fama occidental del Profeta se debe a un gárrulo poema de Moore, cargado de saudades y de suspiros de conspirador irlandés (Borges 1989: I, 324).

Muchas son las referencias al personaje, pero todas de soslayo. La realidad no es una sola y se oculta tras las mismas máscaras que ocultan a los individuos. Montanaro Meza aclara al respecto de las referencias bibliográficas y del juego paródico en que se insertan:

El otro libro citado en la diégesis es *La aniquilación de la rosa*, que corresponde a la traducción de Alexander Schulz del códice árabe al alemán con el título de *Die Vernichtung der Rose*, Leipzig, 1927. Como es notorio, el juego textual biográfico alcanza aquí su punto paródico máximo, por cuanto el autor y el libro no existieron. En síntesis, el productor de este relato no emplea ninguna de las dos referencias bibliográficas señaladas en el “Índice de las fuentes”: en un caso porque la referencia resulta de un juego textual y, en el otro, el título que sí tiene su referente bibliográfico, le permite lúdicamente ocultar la ficcionalidad del texto; aunque por otro lado, omite otras obras, cuyos intertextos sí yacen en la producción del relato (Montanaro Meza 1993: 119).

Vemos cómo las monedas referidas al comienzo aparecen sin efigie, veladas, como el profeta tras las máscaras y los nombres. En las tres obras que analizamos la onomástica es sinónimo de careta, disfraz que hay que desgarrar para llegar, como pretendía Uccello, a la esencia de todas las cosas. En algunos casos asistimos a la multiplicación vertiginosa de las nominaciones para un mismo personaje, lo que provoca una mayor confusión de la identidad. Tal es el caso de Monk Eastman o de José Valdés y Prom. Acumulación que conlleva una paulatina disolución de las señas de identidad. En otros casos son la ausencia de nombre o el uso de perífrasis sustitutorias los que propician la irrealidad o la fantasmagoría. En referencia a estas confluencias nominativas en Borges y Schwob escribe Bruno Fabre:

Más allá del elenco de estas vidas, impostores, malechores y criminales [...], 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 [...]. En “Hákim de Merv”, el protagonista es apodado el Profeta Velado pero Borges introduce una vacilación entre Velado y Enmascarado: poseedor de un topónimo a guisa de patronímico, Hákim permanece misterioso y sin nombre estable, a imagen del dios de su cosmogonía herética [...]. 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 (Fabre 2011: 80-81).

Recorremos el trayecto desde los diversos velos que la realidad y el arte nos imponen hasta la síntesis. El impostor personaje de este relato también se esconde tras diferentes nombres y realiza un viaje de conquista y megalomanía, pero que inevitablemente lo conduce al fracaso y a la muerte.

Hákim de Merv, el “tintorero enmascarado”, también deja su patria y su oficio para reinventarse y reaparecer como otro, autoproclamado profeta. También su nombre cambia: las fuentes que lo citan hablan de Al Moqanna, el Profeta Velado, pero él se dice Hákim hijo de Osmán, atribuyéndose así además un pasado falso. Muere atravesado por las lanzas de quienes descubren su engaño (Gallo 2001: 86).

El narrador menciona el lugar del que proviene el personaje, la antigua ciudad de Merv, en el Turquestán, lugar que se nos muestra decadente y lejano, intemporal como muchos lugares de *Las mil y una noches*. Allí aprendió el oficio de tintorero, “arte de impíos, de falsarios y de inconstantes”. Ya el propio oficio encierra tergiversación e impostura. Con su labor, Hákim disfraza la realidad, la cubre de colores que no le son naturales. El púrpura es el color recurrente, el color de la sangre, que sirve para transmutar las cosas, que funciona como metáfora de lo abominable:

Su patria fue la antigua ciudad de Merv, cuyos jardines y viñedos y prados miran tristemente al desierto. El mediodía es blanco y deslumbrador, cuando no lo oscurecen nubes de polvo que ahogan a los hombres y dejan una lámina blanquizca en los negros racimos. Hákim se crió en esa fatigada ciudad. Sabemos que un hermano de su padre lo adiestró en el oficio de tintorero: arte de impíos, de falsarios y de inconstantes que inspiró los primeros anatemas de su carrera pródiga. “Mi cara es de oro [...] pero he macerado la púrpura y he sumergido en la segunda noche la lana sin cardar y he saturado en la tercera noche la lana preparada, y los emperadores de las islas se disputan esa ropa sangrienta. Así pequé en los años de juventud y trastorné los verdaderos colores de las criaturas. El Ángel me decía que el carnero no era del color de los tigres, el Satán me decía que el Poderoso quería que lo fueran y se valía de mi astucia y de mi púrpura. Ahora yo sé que el Ángel y el Satán erraban la verdad y que todo color es aborrecible” (Borges 1989: I, 324-325).

“Mi cara es de oro”, exclama Hákim en referencia a la máscara que le cubre el rostro. El segundo libro de cuentos, después de *Corazón doble*, publicado por Marcel Schwob fue *El rey de la máscara de oro* (1892) y en el relato del mismo título, el personaje protagonista cubre su cara, lacerada por la lepra, con una máscara áurea, igual que Hákim. Una vez más, podemos decir que la sombra de Schwob está detrás de las fantasmagorías del argentino. Y no solo en el detalle de la impostura y de la simulación de la realidad, también en el tono, poético y ominoso, en la fascinación de lo abominable. El ritmo vertiginoso y la proliferación de colores como metáforas de la abyección y del irrefrenable destino están muy presentes en los dos autores. El blanco es el color elegido como emblema para resguardar el velo y lo que oculta, como amuleto que salvaguarda al profeta de toda amenaza: “Hákim, ya entonces, descartó su efigie brutal por un cuádruple velo de seda blanca recamado de piedras. El color emblemático de los Banú Abbás era el negro. Hákim eligió el color blanco –el más contradictorio– para el Velo Resguardador [...]” (Borges 1989: I, 326). El negro y el púrpura son colores abyectos; si en el relato sobre Hákim de Merv el púrpura es premonitorio de la sangre y del horror, en “Cyril Tourneur, poeta trágico”, de Schwob, el rojo simboliza la lujuria y el negro la pestilencia y el crimen. Hákim, como Cyril Tourneur, es un dios espectral. Su máscara esconde una realidad fatal que no puede ser contemplada ni asimilada, sus acompañantes son ciegos por haberse atrevido a ver lo que debe permanecer velado o, más bien, enmascarado. Borges prefiere “enmascarado” a “velado” porque el segundo adjetivo disimula la realidad, mientras que el primero la distorsiona y la reinventa, le consigna un nuevo rostro. La tercera sección del relato se titula “El toro” y en ella se narra la llegada desde los confines del tórrido desierto, que es como llegar directamente desde el infierno, de Hákim y sus dos acompañantes ciegos. El calor y la excesiva luminosidad confieren a la aparición de los tres viajeros una sensación de espejismo. La expresión “cabeza de toro” alude a la mitología cretense del Minotauro, y establece otra conexión intertextual, no solo con la propia mitología, también con otras obras del mismo Borges. El propio desierto, espejo deformante de la escena, actúa como instrumento perturbador de los sentidos, como un poderoso opiáceo que altera la percepción de la realidad. Otra vez encontramos un adjetivo descontextualizado fijando una imagen de contraste y de extrañeza: normalmente el desierto nos sugiere cansancio y lentitud, parsimonia, sin embargo Borges emplea aquí el adjetivo “vertiginoso” acentuando la sensación de aparición repentina e inesperada:

Del fondo del desierto vertiginoso (cuyo sol da la fiebre así como su luna da el pasmo) vieron adelantarse tres figuras, que les parecieron altísimas. Las tres eran humanas y la del medio tenía cabeza de toro. Cuando se aproximaron vieron que este usaba una máscara y que los otros dos eran ciegos (Borges 1989: I, 325).

Hemos señalado que el proceso creativo del relato basa parte de su función poética en el uso del contraste. Así en el siguiente apartado, “El leopardo”, el narrador, no del todo seguro del hecho que refiere, ya que lo conoce a través de las palabras del cronista de los Abassidas, o sea, de segunda mano, llama la atención sobre la voz agradable del enmascarado, antítesis de su feroz imagen, voz mitigadora, quizás, del terror que siembra su efigie, y que continúa la construcción oximorónica presente en todo el libro. Convoca así al lector mediante la introducción de un elemento a priori discordante y engañoso, la dulce voz del enmascarado. Hákim augura a sus súbditos el sufrimiento lento y duradero, en vez de la leve penitencia cíclica de un mes que contempla el Corán:

El cronista de los Abassidas refiere que el hombre del desierto (cuya voz era singularmente dulce, o así le pareció por diferir de la brutalidad de su máscara), les dijo que ellos aguardaban el signo de un mes de penitencia, pero que él predicaba un signo mejor: el de toda una vida penitencial y una muerte injuriada. Les dijo que era Hákim, hijo de Osmán, y que el año 146 de la Emigración, había penetrado un hombre en su casa y luego de purificarse y rezar, le había cortado la cabeza con un alfanje y la había llevado hasta el cielo. Sobre la derecha mano del hombre (que era el arcángel Gabriel) su cabeza había estado ante el señor que le dio la misión de profetizar y le inculcó palabras tan antiguas que su repetición quemaba las bocas y le infundió un glorioso resplandor que los ojos mortales no toleraban. Tal era la justificación de la máscara. Cuando todos los hombres de la tierra profesaran la nueva ley, el Rostro les sería descubierto y ellos podrían adorarlo sin riesgo -como ya los ángeles lo adoraban. Proclamada su comisión, Hákim los exhortó a una guerra santa -una *djehad*- y a su conveniente martirio (Borges 1989: I, 325-326).

En este momento sucede el detalle “milagroso” necesario a toda fe. El variopinto lumpen de supuestos prosélitos, ladrones, esclavos, pordioseros, chalanos..., se muestra incrédulo en un principio y niega la fe al profeta, incluso lo acusan de impostor, y es entonces cuando ocurre el hecho inesperado: un leopardo que alguien había llevado a la reunión escapa de su jaula y siembra el pánico entre los congregados. Todos huyen despavoridos, salvo el profeta y sus acólitos. El animal termina encegueciendo: “Cuando volvieron, había enceguecido la fiera. Ante los ojos luminosos y muertos, los hombres adoraron a Hákim y confesaron su virtud sobrenatural” (Borges 2005: 326). Otro oxímoron, “los ojos luminosos y muertos”. Luz y ceguera, términos antagónicos que se unen aquí para destacar la fisicidad de la escena y el poder sobrenatural del profeta, el mágico atavismo, antes señalado, que mueve las conciencias y los temores de los hombres. Ante el miedo a las tinieblas, los habitantes del Jorasán abrazaron

fervorosamente la doctrina del profeta, también denominado “Cara Resplandeciente”, no sin ironía. El exceso de luz conduce a la oscuridad, el afán descontrolado de sabiduría sumerge a los pueblos en las tinieblas, parece profesar Hákim. El pueblo temeroso lo siguió sin preguntas. Acumularon victorias y ciudades antaño inexpugnables rindieron sus puertas ante su empuje. Hákim tenía todos los atributos que solo un origen divino podía proporcionarle, inmune a las flechas y a las enfermedades parecía no temer ni a los designios atávicos de la superstición:

A su alrededor silbaban las flechas, sin que lo hirieran nunca. Parecía buscar el peligro: la noche que unos detestados leprosos rondaron su palacio, les mandó comparecer, los besó y les entregó plata y oro. Desplegaba las fatigas de gobernar en seis o siete adeptos. Era estudioso de la meditación y la paz: un harem de ciento catorce mujeres ciegas trataba de aplacar las necesidades de su cuerpo divino (Borges 1989: I, 326).

Los espejos son recurrentes en la obra de Borges. Aquí, junto con la máscara, el espejo se constituye en el otro elemento principal de la trama. Si la primera esconde o subvierte la realidad, el segundo la multiplica y la deforma¹⁵¹. A partir de esta concepción multiplicadora Hákim concibe su cosmogonía. El dios de Hákim es en origen inmutable, no tiene nombre ni cara, pero su imagen proyectó nueve sombras que a su vez dieron otras nueve y estas nueve más, así hasta llegar a 999. Esa expansión recursiva conduce a la transmutación del origen y a su progresiva degradación, sobre todo si el mismo origen está ya contaminado. La solución que propone el velado Hákim es dialéctica:

La tierra que habitamos es un error, una incompetente parodia. Los espejos y la paternidad son abominables porque la multiplican y afirman. El asco es la virtud fundamental. Dos disciplinas (cuya elección dejaba libre el profeta) pueden conducirnos a ella: la abstinencia y el desenfreno, el ejercicio de la carne o su castidad (Borges 1989: I, 327).

El relato termina con la irrupción súbita de lo abominable, que supone para los fieles la insoportable aceptación de lo real. Una de las mujeres del harem delata al profeta antes de ser estrangulada. Lo supuestamente divino no ocultaba otra cosa que la

¹⁵¹ Pero, ¿qué ocurre cuando el espejo, limitado por la ceguera, solo puede reflejar el propio espejo y se convierte en el único espectáculo, herramienta y representación al mismo tiempo? Una sensación de irrealidad y el temor de que detrás del disfraz no hay nada amenazan desnudar el relato. Los personajes de *Historia universal de la infamia* están camuflados por el estilo, son un elemento formal. Tras su paso por la ficción solo queda el vacío. El ensayo de Paul de Man titulado “Un maestro moderno: Jorge Luis Borges” (1986) se abre con unos versos de W. B. Yeats: “*Empty eyeballs knew/ That knowledge increases unreality, that/ Mirror on mirror mirrored is all the/ Show*”.

deformación y la enfermedad. Desgarrado el velo, solo queda ante los ojos de los sorprendidos acólitos la espantosa imagen de la podredumbre¹⁵²:

En eso estaban cuando un espantoso rumor atravesó el castillo. Se refería que una mujer adúltera del harem, al ser estrangulada por los eunucos, había gritado que a la mano derecha del profeta le faltaba el dedo anular [...]. Con la cabeza doblegada, servil -como si corrieran contra una lluvia-, dos capitanes le arrancaron el velo recubierto de piedras. Primero hubo un temblor. La prometida cara del Apóstol, la cara que había estado en los cielos, era en efecto blanca, pero con la blancura peculiar de la lepra manchada. Era tan abultada o increíble que les pareció una careta. No tenía cejas; el párpado inferior del ojo derecho pendía sobre la mejilla senil; un pesado racimo de tubérculos le comía los labios; la nariz inhumana y achatada era como de león. La voz de Hákim ensayó un engaño final. “*Vuestro pecado abominable os impide percibir mi esplendor...*”, comenzó a decir. No lo escucharon y lo atravesaron con lanzas (Borges 1989: I, 328).

Borges expone que la lectura reinventa continuamente la obra. Su significado varía dependiendo del momento y de la perspectiva con que se mire. Cada relato establece un diálogo múltiple, con el mundo, con nosotros, sus lectores, y entre sí, porque está vivo y por tanto sujeto a manipulaciones, subversiones y perversiones. No es estático, adopta forma propia a través del diálogo que mantiene con otros textos¹⁵³. Cada una de las biografías infames que integran *HUI* está poblada por personajes marginales y solitarios que, paradójicamente, conviven en la mente de los lectores por formar parte de la literatura, por ser poderosamente textuales, inacabados y complejos, y por activar correspondencias inesperadas:

[...] un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria. Ese diálogo es infinito; las palabras *amica silentia lunae* significan ahora la luna íntima, silenciosa y luciente, y en la *Eneida* significaron el interlunio, la oscuridad que permitió a los griegos entrar en la ciudadela de Troya... La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones (Borges 1989: II, 125).

Como Valéry, como Bloy, como Emerson, Borges pensaba que cada relato, cada poema, cada producción literaria forma una ínfima parte de ese único y gran libro que los contiene a todos; que los poemas del pasado, del presente y del futuro son fragmentos de un enorme mosaico que constituye el poema infinito, perpetuamente reelaborado, donde “cada sílaba o línea, que como aportación individual de un hombre

¹⁵² “Sin dejar de ser la metáfora principal para el estilo, el espejo adquiere poderes fatales [...]. La multiplicidad de espejos es más aterradora aún porque cada nueva imagen nos pone un paso más cerca de su rostro” (Man 1986: 150-151).

¹⁵³ “Las obras de arte, sin embargo, no son simplemente el resultado de sumar fuentes e influencias: son totalidades en las que la materia prima que procede de otro lugar cesa de ser materia inerte y se asimila en el interior de una nueva estructura” (Wellek 1965: 81).

se agrega a ese Gran texto, solo puede comprenderse cabalmente en el contacto con sus predecesoras, a la vez que ella misma es indispensable para conferir sentido a la escritura posterior” (Huici 1993: 46). “Pierre Menard, autor del *Quijote*” es una metáfora de esa idea, de que “una literatura difiere de otra menos por el texto que por la manera de ser leída”. Como apunta Genette, la literatura supone “un esfuerzo por dotar a una estructura antigua de una función nueva”¹⁵⁴.

7. La fascinación de lo abominable

“Para los románticos, la belleza toma relieve precisamente por obra de aquellas cosas que parecen contradecirla: lo horrendo; cuanto más triste y dolorosa es, más la saborean” (Praz 1999: 68).

“Qué bonitos, qué románticos y clásicos son esos asesinatos, violaciones, vaciamientos de ojos que abundan en la prosa y la poesía; el ajo con chocolate, esto sí que es terrible, no los magníficos y atrayentes crímenes de Shakespeare” (Grombowicz 2003: 173).

Desde la antigüedad grecolatina, el terror y la piedad constituyen las dos emociones extremas del alma, las dos pasiones del drama, el resto es secundario. Esta sentencia puede servir como resumen de la visión poética que Schwob refleja en sus cuentos desde *Coeur double* y es fundamental en la composición del personaje, sujeto a los vaivenes que provoca esa tensión dramática¹⁵⁵. El predominio de esa ambivalencia constituye su rasgo más característico:

Il n'y avait pas de moralité dans l'art; il y avait à faire l'équilibre dans l'âme. Le cœur, sous l'empire d'une seule émotion, eût été trop peu artistique à leurs yeux [...]. Le spectacle que cherchait le Poète

¹⁵⁴ Los personajes de *HUI*, así como varios de los procedimientos compositivos utilizados por Borges, prefiguran a Pierre Menard: “«Un intertexto –continúa Genette– se puede leer por sí mismo, sin referencia al hipotexto. Pero si percibimos su presencia es posible también descubrir en él una dimensión nueva que nos obliga a ver en el texto una suerte de palimpsesto en que las varias escrituras se tocan e influyen mutuamente». El texto de Menard nos obliga a pensar en el texto de Cervantes, pero solamente en el contexto de Menard el texto de Cervantes adquiere una riqueza que no tuvo en su época [...]. Si pudiéramos ver la literatura, como en varios lugares sugirió Borges, como un texto único, y el *Quijote* como la encarnación de ese texto, la conclusión del narrador de Pierre Menard resume el fundamento y los alcances de la literatura intertextual: «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»” (Alazraki 1984: 300-301).

¹⁵⁵ “En su primer libro, *Corazón doble*, cuyos relatos atraviesan la Edad Media y los siglos XVI y XVII, Schwob echa mano del arcaísmo léxico y sintáctico, un rasgo que desaparecería en *Vies imaginaires*, donde la caracterización ya no es únicamente lingüística, sino que depende de la elección de los detalles y del acierto del autor con respecto a los rasgos más sobresalientes y definatorios del personaje” (Crusat 2015: 93).

n'était pas sur la scène, mais dans la salle. Il se préoccupait moins de l'émotion éprouvée par l'acteur que de ce que sa représentation soulevait dans le spectateur. Les personnages étaient vraiment de gigantesques marionnettes terrifiantes ou pitoyables. On ne raisonnait pas sur la description des causes, mais on percevait l'intensité des effets¹⁵⁶ (Schwob 2008: 80).

Se perseguían los efectos del drama, no sus causas, la fascinación que el espanto producía en el espectador, cómodamente alejado de los acontecimientos dramáticos pero incómodamente turbado en su interior. Se establecía una empatía entre la obra y el espectador, una íntima conexión entre la ficción dramática y la posibilidad de esta de expandirse al ámbito de lo real. La fatalidad apoderándose del exterior:

[...] les spectateurs n'éprouvaient que les deux sentiments extrêmes qui emplissent le coeur. L'égoïsme menacé leur donnait la terreur; la souffrance partagée leur donnait la pitié. L'égoïsme menacé leur donnait la terreur; la souffrance partagée leur donnait la pitié. Ce n'était pas la fatalité dans l'histoire d'OEdipe ou des Atrides qui occupait le Poète, mais l'impression de cette fatalité sur la foule¹⁵⁷ (Schwob 2008: 80).

Como señala el propio Schwob en su texto “Le terreur et la pitié”, cuando describe las claves de su poética con respecto a la dualidad del individuo y a la relación que se establece entre el sentido interno de una obra dramática y su recepción, el terror profundo que puede llegar a experimentar el ser humano radica en la convicción de que “les événements du monde extérieur peuvent être parallèles aux émotions du monde intérieur; nous avons pressenti que dans une seconde de vie intense nous revivons virtuellement et actuellement l'univers”¹⁵⁸ (Schwob 2008: 80). En las biografías imaginarias, la fascinación por el mal es indesligable de su *corpus* poético y establece una íntima relación entre lo ominoso que emerge en cada línea del relato y el lector. Abyección y estupefacción forman la simbiosis esencial en el efecto de la obra. Estupefacción inicial que se transforma en deslumbramiento cuando el lector desentraña

¹⁵⁶ “No había moralidad en el arte, había que mantener el equilibrio en el alma. A sus ojos el corazón bajo el imperio de una sola emoción hubiera sido demasiado poco artístico [...]. El espectáculo que buscaba el poeta no estaba en el escenario sino en la sala. Le preocupaba menos la emoción que el actor sentía que lo que su interpretación provocaba en el espectador. Realmente los personajes eran gigantescas marionetas terroríficas o dignas de lástima. No se razonaba sobre la descripción de las causas, pero se percibía la intensidad de los efectos” (Schwob 1996a: 18).

¹⁵⁷ “[...] los espectadores no experimentaban sino los dos sentimientos extremos que llenan el corazón. El egoísmo amenazado les producía el terror y el sufrimiento compartido les producía la piedad. Lo que interesaba al poeta no era la fatalidad de la historia de Edipo o de los atridas, sino la impresión de dicha fatalidad en la multitud” (Schwob 1996a: 18).

¹⁵⁸ “los acontecimientos del mundo exterior pueden ser paralelos a las emociones del mundo interior, lograr presentir que en un segundo de vida interior revivimos virtual y actualmente el universo” (Schwob 1996a: 17)

el significado que ocultan las palabras. Pascal Quinard rastrea esa fascinación por el espanto indagando en las etimologías:

[...] veneramos algo que ejerce en nosotros un atractivo que se transforma en aversión. En la palabra “venerar” encontramos a Venus. Encontramos también la palabra que usa Platón cuando se niega a distinguir la belleza del espanto. Nos aproximamos entonces al verbo francés *meduser* (dejar pasmado, estupefacto): aquello que nos impide huir de lo que tendríamos que huir y hace que “veneremos” nuestro propio miedo, obligándonos a preferir nuestro espanto antes que a nosotros mismos, aun a riesgo de morir (Quignard 2005: 73).

Parafraseando el título de Borges estos relatos integran un compendio de la infamia, una pequeña biblioteca que rastrea el mal como condición inherente al individuo y como elemento estético, “toutes les terreurs que l'homme a pu éprouver, la longue série des criminels les a reproduites d'âge en âge jusqu'à nos jours”¹⁵⁹ (Schwob 2008: 79). Schwob nos habla del terror como generador de la piedad compartida. Cuando el personaje se sumerge en esa espiral que provoca la violencia, ya no regresa a la superficie, entra en una dinámica irreversible y ajena a su voluntad inicial. La fascinación por el mal permanece en el ambiente aun después de concluida la trama. Todo el conjunto que conforman los relatos de *Vies imaginaires* están impregnados de esa sensación tenebrosa que acompaña a los personajes. Las escenas en la obra de Schwob, los detalles descritos con extrema delicadeza, la atmósfera irrespirable, adquieren un protagonismo tan relevante como el de los individuos.

7.1 “Cyril Tourneur, Poète tragique”

La abyección del enmascarado Hákim en el capítulo anterior nos sirve como puente de unión con la fascinación de lo abominable. De los retratos de Schwob es Cyril Tourneur el personaje más aterrador y sobrenatural de cuantos integran las *Vies imaginaires*. Hijo espurio de un dios desconocido y una prostituta, venerador de la sangre y el anticristo, siempre vestido de negro y adorador de la noche y de la sangre:

Cyril Tourneur naquit de l'union d'un dieu inconnu avec une prostituée. On trouve la preuve de son origine divine dans l'athéisme héroïque sous lequel il succombe. Sa mère lui transmet l'instinct de la révolution et de la luxure, la peur de la mort, le frémissement de la volupté et la haine des rois; il tint de son père l'amour de se couronner, l'orgueil de régner, et la joie de créer; tous deux lui donnèrent le goût de la nuit, de la lumière rouge et du sang [...]. On le représente vêtu d'une longue robe noire, portant sur la tête une glorieuse couronne à douze étoiles, le pied sur le globe céleste, élevant le globe

¹⁵⁹ “Todos los terrores que el hombre ha podido sufrir, la larga serie de los criminales los ha ido reproduciendo a través de los tiempos hasta nuestros días” (Schwob 1996a: 17).

terrestre dans sa main droite. Il parcourait les rues dans les nuits de peste et d'orage¹⁶⁰ (Schwob 1998: 141-143).

Schwob inscribe en el territorio de lo fantástico la biografía del dramaturgo inglés Cyril Tourneur (1575-1626) y traslada la sanguinaria sordidez de sus obras a su propia vida, añadiéndole elementos sobrenaturales. La condición execrable del personaje se dibuja desde el comienzo como una predestinación. Como señala Bruno Fabre (2010) la brusca solución de continuidad, de la que más tarde hablará Borges en uno de los prólogos a su *Historia universal de la infamia*, se produce aquí, por un lado, entre el nacimiento del protagonista y los treinta años de edad, y por otro, entre la violación de su hija y el fin de su vida: “Le fin de sa vie se perd dans un rayonnement obscur”¹⁶¹ (Schwob 1998: 144). Su abyección se muestra predeterminada por las fuerzas sobrenaturales que *iluminan* su nacimiento. El destino del poeta ya está fijado desde el comienzo. La fatalidad vislumbrada en el inicio de los relatos es una característica común a las biografías imaginarias: “La date de sa naissance est ignorée; mais il parut dans une journée noire, sous une année pestilentielle”¹⁶² (Schwob 1998: 141). Las causas que hacen de Tourneur un asesino en serie proceden de su deseo de venganza por el asesinato de una prostituta a la que toma por concubina, Rosamunda, que muere trágicamente envenenada por un príncipe que se había encaprichado de ella. Debido a la intromisión de la realeza Tourneur se transforma en ejecutor del mal absoluto. El horror se ubica entonces dentro del personaje, incrementándose la gradación criminal, de los reyes a los dioses. La demencia del personaje ya estaba latente desde el principio, pero es de nuevo la intromisión de un detalle exterior lo que provoca el desajuste. La interacción del personaje con el entorno se vuelve imposible. Los personajes que integran las vidas imaginarias son seres desubicados, inaceptables dentro de los parámetros sociales presupuestos. Ya no hay sorpresa en la vileza de las acciones, solo un continuo escalofrío y la resignación del desenlace. El personaje de Schwob es la

¹⁶⁰ “Cyril Tourneur fue el fruto de un dios desconocido con una prostituta. Encuéntrase la prueba de su origen en el ateísmo heroico que le hizo sucumbir. Su madre le transmitió el instinto de la rebeldía y de la lujuria, el miedo a la muerte, el estremecimiento de la voluptuosidad y el odio a los reyes; de su padre, le vino el amor a la corona, el orgullo de reinar y el júbilo de la creación; uno y otro le dieron la afición a la noche, a la luz roja y a la sangre [...]. Le representan vestido con una larga túnica negra, en la cabeza una corona resplandeciente con doce estrellas, un pie sobre el globo celeste y en la diestra, levantada hacia el cielo, el globo terrestre. Solía vagar por las calles en las noches de peste y de tormenta” (Schwob 1997: 212-213).

¹⁶¹ “El fin de su vida se pierde en un resplandor oscuro” (Schwob 1997: 215).

¹⁶² “Ignórase la data exacta de su nacimiento; pero es indudable [*sic*] que vino al mundo un día negro, en un año pestilencial” (Schwob 1997: 212).

proyección al papel del espanto que presidía las tragedias del poeta: “Quand Cyril Tourneur est assouvi sa haine des rois, il fut étreint par la haine des dieux. L’aiguillon divine qu’il avait en lui l’excita à créer. Il songea qu’il pourrait fonder une génération dans son propre sang, et se propager comme dieu sur terre”¹⁶³ (Schwob 1998: 144).

Según Bruno Fabre, Schwob borra una de las claves interpretativas al suprimir el segundo subtítulo que aparecía en la edición original, “Cyril Tourneur/ Poète tragique/ Violentement mise en scène à la manière de Cyril Tourneur”. Las dos obras del poeta que se mencionan en el relato, *The Revenger’s Tragedy* y *The Atheist’s Tragedy*, ofrecen el punto de partida para trazar el destino del protagonista. Los títulos encierran la clave. Schwob intenta trasladar el mismo tono de las obras del Tourneur dramaturgo a su propia ficción, donde el poeta se convierte en protagonista de un drama similar a los que él mismo escribió. Otro giro en la creación de una vida: el autor deviene personaje, como bien señala Bruno Fabre: “[...] le protagoniste de Schwob est un athée qui va incarner le rôle du vengeur. Cependant, la mise en récit rend cette identification plus complexe qu’il n’y paraît: c’est à partir du moment où le protagoniste se fait vengeur que Schwob s’inspire le plus du texte de *La Tragédie de l’Athée*”¹⁶⁴ (Fabre 2010: 198). La abyección de la obra de Tourneur es absorbida por el personaje de Schwob, el terror urdido por el poeta salpica su propia vida. Schwob introduce de nuevo un desdoblamiento escritor-personaje. Como Petronio, al que Schwob inserta en el *Satiricón*, situándolo dentro de la acción junto a su criado, haciéndolos partícipes de las vicisitudes que él mismo imaginara. De este modo tanto Petronio como Tourneur pasan a ser víctimas de las contingencias previamente imaginadas, máscaras de la trama, alejados de la comodidad del demiurgo que narra los hechos:

“Cyril Tourneur” témoigne de l’intérêt constant de Schwob pour le théâtre, aussi bien par le choix du protagoniste, auteur dramatique de la Renaissance anglaise, que par la dimension dramaturgique de cette vie, suggérée par le sous-titre de l’édition préoriginale. Schwob possédait dans sa bibliothèque les deux tragédies connues de Tourneur mais ce n’est pas le volume XII de la “*Mermaid Series*” qu’il a utilisé pour raconter l’existence fictionnelle de son protagoniste. En effet, l’écrivain n’a pas seulement exploité les deux pièces du dramaturge, *The Revenger’s Tragedy* et *The Atheist’s Tragedy*: il a puisé aussi dans un de ses poèmes satiriques *The Transformed Metamorphosis*, découvert

¹⁶³ “Cuando Cyril Tourneur hubo saciado su odio a los reyes, se sintió poseído del odio a los dioses. El aguijón divino que llevaba en sí le incitó a crear. Pensó que podría fundar un generación en su propia sangre, y propagarse como un dios sobre la tierra” (Schwob 1997: 214).

¹⁶⁴ “[...] el protagonista de Schwob es un ateo que encarna el rol de vengador. Sin embargo, la narración hace esta identificación más compleja de lo que parece: es a partir del momento en que el protagonista deviene vengador cuando Schwob más se inspira en *La tragedia del ateo*” (La traducción es mía).

seulement en 1872 et publié dans l'édition des œuvres de Tourneur par John Collins¹⁶⁵ (Fabre 2010: 197).

Como hemos escrito la composición que hace Schwob de Tourneur procede de los títulos de sus dos obras más conocidas, citadas explícitamente en el texto, la *Tragedia del vengador* y la *Tragedia del ateo*. Son las fuentes de las que emerge el relato, una vez más jugando con los límites entre lo ficticio y lo real. Ateísmo y venganza se mezclan en el alma del personaje y lo acompañan en su descenso a la esencia del terror. La noche iluminada por las antorchas y la presencia aterradora de la peste contribuyen a enrarecer la atmósfera. Como la niebla que diluía el drama en “MM. Burke et Hare, Assassins”, aquí es la negrura de la noche la que compone el lúgubre escenario. El crimen, la noche, la peste, el rojo y el negro, los cometas, el cementerio, la iluminación y la oscuridad en un permanente choque dialéctico, constituyen el universo imaginario de Marcel Schwob, son elementos recurrentes de su poética¹⁶⁶. El lector queda petrificado ante la hipnótica atracción del mal y deslumbrado por la imagen de la antorcha que funciona como aviso circunstancial y precede a la muerte de los reyes:

Ce fut alors que la vengeance dans l'âme de Cyril se mêla à l'orgueil. Nocturne, il parcourut le Mail, tout le long du cortège royal, secouant dans sa main une torche à crinière enflammée, afin d'éclairer le prince empoisonneur. La haine de toute autorité lui monta vers la bouche et aux mains. Il se fit épieur de grand-route, non pour voler, mais pour assassiner des rois Les princes qui disparurent en ces temps furent illuminés par la torche de Cyril Tourneur et tués par lui¹⁶⁷ (Schwob 1998: 143).

¹⁶⁵ “Cyril Tourneur testimonia el interés constante de Schwob por el teatro, tanto por la elección del protagonista, autor dramático del Renacimiento inglés, como por la dimensión dramática de su vida, sugerida por el subtítulo de la edición pre-original [Suprimiendo el segundo subtítulo de la «Vie de Cyril Tourneur/ Poète tragique/ Violentement mise en scène à la manière de Cyril Tourneur», Schwob nos priva de una de las claves de lectura de su texto]. Schwob tenía en su biblioteca las dos tragedias conocidas de Tourneur, pero no es el volumen XII de la *Mermaid Series* el que utiliza para narrar la ficción de su protagonista. De hecho, el escritor no solo utiliza las dos piezas del dramaturgo, *La tragedia del vengador* y *La tragedia del ateo*: se aprovecha también de uno de sus poemas satíricos, *La metamorfosis transformada*, descubierto en 1872 y publicado en la edición de las *Obras* de Tourneur por John Collins”. (La traducción es mía).

¹⁶⁶ La noche constituye el período de tiempo donde se desarrollan los momentos decisivos y de mayor carga dramática de la narración, tanto en *Vies imaginaires* como en *HUI*: “«Billy Harrigan» es igualmente una vida resumida en 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 *Vies imaginaires* en la medida en que los acontecimientos nocturnos se corresponden siempre con un biografema esencial de la existencia de los protagonistas de Schwob” (Fabre 2011: 84).

¹⁶⁷“Fue entonces cuando en el alma de Cyril Tourneur se mezcló el espíritu de venganza con la soberbia. Nocturno, recorrió todo el Mail, con el cortejo real, sacudiendo una antorcha de crines inflamadas, a fin de iluminar al príncipe emponzoñador. El odio a toda autoridad le crispó de allí en adelante los labios y las manos. Poniéndose en acecho en las encrucijadas, espío el paso de los viandantes, no para robar a los ricos, sino para matar a los reyes. Los príncipes que desaparecieron por aquel entonces, fueron iluminados por la antorcha de Cyril Tourneur, y matados por su mano” (Schwob 1997: 214).

Además de las mencionadas tragedias del propio Tourneur, Fabre señala otros hipotextos que revelan la heterogeneidad genérica que aglutina el relato. El tono realista y la incidencia en el detalle provienen de algunas referencias a *A Journal of the Plague Year* (*Diario del año de la peste*) de Daniel Defoe¹⁶⁸, y se utiliza como contraste de la atmósfera sobrenatural que envuelve la acción. “Les crypto-citations du roman de Defoe (longtemps considéré comme une chronique authentique) peuvent s’expliquer par l’intérêt du romancier pour le détail et par son goût pour la mystification, que Schwob partageait avec ce maître de la fiction” (Fabre 2010: 199)¹⁶⁹. Otras obras que nutren indirectamente el relato son: un texto apócrifo de blasfemias atribuido a Christopher Marlowe¹⁷⁰, una balada popular sobre Rosamonde y un poema de Swinburne titulado “A Ballad of François Villon”. Algunos críticos han señalado el parentesco entre el misterioso Cyril Tourneur y uno de los autores favoritos de Schwob, el poeta François Villon, al que Schwob dedica uno de los textos del volumen *Spicilége* y que quizás no llegara a formar parte de *Vies imaginaires* por su longitud. El texto sobre el poeta del siglo XV supera las cuarenta páginas, muy lejos de la brevedad de las biografías imaginarias. La errancia, característica fundamental en los personajes schwobianos, es una de las claves en la composición de la biografía del poeta, admirado por Schwob tanto por su vida marginal y aventurera como por su singular y transgresor uso del lenguaje poético. El estilo es la seña de identidad de las ficciones biográficas, su fundamental punto de encuentro, más allá de las afinidades temáticas. La preocupación

¹⁶⁸ “Además de Defoe, Stevenson y Wilde, Fabre señala a cuatro escritores contemporáneos de Schwob en cuyas obras pueden rastrearse formas y procedimientos empleados en *Vies imaginaires*. El primero de ellos es Gustav Flaubert, autor de una vida de san Julián, título al que Schwob consagró uno de sus ensayos de *Espicilegio* y cuya estilizada transformación en cuento literario ensalza frente al rígido modelo que puede leerse en el folklore y la tradición hagiográfica. La mezcla de erudición, tradición popular y creación personal se hallan en la base asimismo de distintas «vidas» en las que pueden identificarse temas y tópicos literarios procedentes del folklore medieval y de otras obras literarias y religiosas, como sucede en relación con el número tres en la ‘vida’ de Septima, la fórmula mágica que permite el acceso a la tumba en la ‘vida’ de Sufrah o el significado de los cometas en la ‘vida’ de Cyril Tourneur” (Crusat 2015: 191).

¹⁶⁹ “La citas criptográficas de la novela de Defoe (mucho tiempo considerada como una crónica auténtica) pueden explicarse por el interés del novelista por el detalle y por su gusto por la mistificación, actitudes que Schwob comparte con este maestro de la ficción” (La traducción es mía).

¹⁷⁰ “Es verdad que los dramas isabelinos abundan en horrores y aumentan las dosis de atrocidades de su modelo, el teatro de Séneca, pero, como índice de gusto, también un *Tito Andrónico**, por caricaturesco, inhumano y pueril que pueda parecernos, tiene su significado, pues posee fragmentos de ambientación [...] que demuestran una complacencia en lo horrendo en la que se detiene nuestra atención más que en las atrocidades sensacionales: el horror, por así decirlo, deja de ser épico y se hace elegíaco. Por otra parte, en Marlowe los espectáculos sangrientos no tienen un carácter horripilante, sino exaltador” (Praz 1999: 89-90). *Evidentemente, Praz se refiere a la tragedia de Shakespeare.

de Schwob por el lenguaje recorre toda su obra¹⁷¹. Un autor, Villon, como él mismo, periférico.

La vida de Tourneur es dibujada a partir de diversas y mínimas referencias, unas extraídas de la obra del propio personaje, otras ajenas e indirectas. Con esos mimbres dispares Schwob elabora un breve mosaico donde concentra los principales elementos de su poética mistificadora. Un fino ensamblaje que da lugar a una obra radicalmente nueva. En esa mezcla está su originalidad y su liberación de los referentes antes mencionados. Dramatizando los distintos hipotextos confecciona un misterioso personaje fascinado por el mal, síntesis de blasfemia de venganza:

Tantôt c'est un nom de personnage qui est introduit dans le récit (Rosamonde), tantôt la reformulation d'un vers (Swinburne), tantôt des notations tirées d'un document pseudo-authentique (le roman de Defoe), tantôt des phrases entières citées plus ou moins fidèlement (le libelle sur l'athéisme de Marlowe) Le hasard joue d'ailleurs un rôle dans cet assemblage inattendu: quoique sans rapport avec le protagoniste, tel détail, telle image, sont convoqués en raison de leur proximité dans une édition donné avec un texte relatif à Tourneur. On admettra que la part de références livresques est importante mais l'ensemble donne lieu à une histoire radicalement nouvelle, émancipée de ses sources et qui tire son originalité d'un mélange de tons et de la dramatisation des hypotextes. A cet égard, il est notable que plusieurs éléments empruntés par Schwob sont communs à plusieurs de ses sources (les torches, la comète, l'empoisonnement, l'athéisme) et que tous (l'empoisonnement, le crime, le cimetière, la nuit, les couleurs rouge et noire, les comètes, les torches, la peste) sont des constituants essentiels de son univers imaginaire, visibles dans bien d'autres de ses contes. Cette biographie fictionnelle "à la manière de Cyril Tourneur" constitue donc avant tout une œuvre "à la manière de marcel Schwob"¹⁷² (Fabre 2010: 201).

¹⁷¹ "Uno de los rasgos más individualizadores concebidos por Marcel Schwob es el lenguaje. A este respecto, Schwob profundizó en el estudio del argot propio de los *coquillards* –concebido para solo ser entendido por los miembros de la organización–, que equiparó, además, al empleado por Villon en sus baladas, lo cual probaba que el esquivo poeta del siglo XV había tenido contacto directo con la organización criminal de la *Coquille*. En congruencia con esto, el lenguaje no solo da cuenta del momento evolutivo en el que se encuentran las palabras, sino que también refleja la naturaleza del personaje, el íntimo vínculo entre las palabras y las cosas (contraseñas, secretos, enigmas) expresadas por marginados de la sociedad como los piratas, los asesinos y las prostitutas que desfilan por *Vies imaginaires*" (Crusat 2104: 92).

¹⁷² "Unas veces es el nombre de un personaje el que se introduce en el relato (Rosamunda), otras la reformulación de un verso (Swinburne), otras las anotaciones sacadas de un texto pseudo-científico (la novela de Defoe), otras veces frases enteras citadas más o menos fielmente (el libelo sobre el ateísmo de Marlowe). Además, el azar juega su papel en ese montaje inesperado: si bien sin relación con el protagonista, tal detalle, tal imagen, son celebrados en razón de su proximidad en una edición con un texto relativo a Tourneur. Admitiremos que la parte de las referencias a los libros es importante pero el conjunto da lugar a una historia radicalmente nueva, liberada de sus fuentes y que extrae su originalidad de una mezcla de tonos y de la dramatización de los hipotextos. A este respecto, es notable que varios de los elementos que Schwob toma prestados son comunes a varias de sus fuentes (las antorchas, el cometa, el envenenamiento, el ateísmo) y que todos (el envenenamiento, el crimen, el cementerio, la noche, el rojo y el negro, los cometas, las antorchas, la peste) son componentes esenciales de su universo imaginario, bien visibles en muchos de sus cuentos. Esta biografía ficcional «a la manera de Cyril Tourneur» consituye por lo tanto una obra «a la manera de Marcel Schwob»" (La traducción es mía).

Schwob se apropia *La Tragédie de l'Athée* multiplicando y amplificando los delitos del personaje creado por el dramaturgo. “Por” otro lado el tema de la venganza alude claramente a *La Tragédie du Vengeur*. Según Bruno Fabre el uso por parte de Schwob de la segunda de las obras mencionadas es mínimo, se limita a dos imágenes esparcidas, el cometa y la antorcha, que son las que contribuyen a la macabra puesta en escena. El resto se desarrolla a partir de una notable transformación: la joven en la tragedia de Tourneur se convierte aquí en una prostituta y la atmósfera abominable está más cerca de las imágenes del poema *The Transformed Metamorphosis*. Es quizás el relato más barroco en cuanto al tono de los que integran las *Vidas*. La noche es a un tiempo escenario y protagonista, y contribuye a alterar el sosiego mediante su interacción con la deslumbrante luminosidad de las antorchas. Un resplandor oscuro preside la narración: “[...] la phrase énigmatique «Ainsi entra Cyril Tourneur dans la vaste concavité de la nuit cimmérienne»¹⁷³ a pour effet d'épaissir l'obscurité thématique et sémantique du texte de Schwob et de lui donner un aspect hermétique, à l'instar du style de Tourneur lui-même”¹⁷⁴ (Fabre 2010: 198). La noche cimeria que envuelve el relato y que simboliza la antesala del infierno.

Estas características reseñadas no solo son comunes a los relatos de Schwob, planean sobre las nuevas concepciones decadentistas de finales del XIX. La fascinación por el mal y por la perversión ponía sus cartas sobre la mesa con la célebre novela *À rebours*, de Huysmans, “muy leída como decálogo de bizarrías y poco transitada como ensayo, siendo casi principalmente, sin embargo, un cuaderno de notas críticas, con un bosquejo narrativo mínimo y penetrantes páginas dedicadas a la experiencia estética, la naturaleza del arte moderno, el desmoronamiento de la civilización y el concepto de decadencia” (Iglesias 2007: 19). Debido al emergente desprecio por el positivismo imperante, por la política y la religión, surge en este periodo una voluntad de sacudir al público de su letargo y de afianzar al individuo por encima de los enajenantes preceptos sociales. Los personajes de las vidas imaginarias son anómicos, individualistas y transgresores, fruto de la atmósfera cambiante del panorama literario. La obra de estos autores posee un fuerte deseo de radicalización, plasmándose “en un uso muy singular

¹⁷³ “De este modo entró Cyril Tourneur en la vasta concavidad de la noche cimeria” (Schwob 1997: 214).

¹⁷⁴ “[...] la frase enigmática «De este modo Cyril Tourneur entró en la vasta cavidad de la noche cimeria» tiene el efecto de ensanchar la oscuridad temática y semántica del texto de Schwob y de darle un aspecto hermético, a semejanza del estilo de Tourneur” (La traducción es mía).

de la intervención polémica y en la semántica del concepto de mistificación”¹⁷⁵ (Iglesias 2007: 19).

Esta breve disquisición sobre el panorama literario del que Schwob es partícipe nos sirve para resaltar el carácter marcadamente decadente del relato que nos ocupa e insertarlo dentro de esa corriente subterránea que despreciaba al trasnochado naturalismo francés.

La descripción detallada del protagonista poseyendo a su hija en el cementerio encierra más sordidez que muchos relatos de horror gótico: “El incesto en el cementerio narrado en esta vida constituye un epítome de lo que Praz¹⁷⁶ considera el principal rasgo decadente de Schwob: la sexualidad mórbida, la cual se encuentra en numerosas «vidas» del volumen que incluyen episodios de necrofilia –la vida de Septima–, coprofilia –la de Crates– o sadismo –en la de los asesinos Burke & Hare–” (Crusat 2015: 205): “Il regarda sa fille, et la trouva vierge et désirable. Pour accomplir son dessein à la face du ciel, il ne trouva point d’endroit plus significatif qu’un cimetière [...]. Cyril Tourneur posséda sa fille sur le couvercle d’un charnier”¹⁷⁷ (Schwob 1998: 144).

La vida del sanguinario Tourneur se instala más que ninguna en el territorio de la pesadilla. La pesadilla¹⁷⁸ provoca el temor del espectador que contempla la escena. La

¹⁷⁵ Concepto que alumbra todas las biografías imaginarias y que viaja hasta el siglo XX para constituirse en una de las características compositivas más relevantes de *Une vie de Pierre Ménard*: “Mistificación, término que se define como «abuso de la credulidad ajena», revela en toda su dimensión el ejercicio decadente del credo estetizante, que no se limita a proclamar la libertad del arte frente a lo bueno y lo verdadero, sino que busca la comprensión estética –en este preciso sentido– de cualquier cuestión dada” (Iglesias 2007: 19).

¹⁷⁶ “Al hablar del drama inglés de la Restauración, un crítico nacional contemporáneo observa «que una cierta perversión del gusto nacional –reconocible desde los tiempos isabelinos– hacía que se deleitaran con toda clase de relaciones anormales». Cita los casos de la pasión de Polydore por Monimia en la *Huérfana* de Otway y sobre todo la presentación del incesto como noble exaltación erótica en el *Edipo* de Dryden y de Lee” (Praz 1999: 90). El tema del incesto aparece así circundado por un halo de romanticismo.

¹⁷⁷ “Miró a su hija, y la encontró virgen y deseable. Para realizar sus designios a la faz del cielo, no halló lugar más significativo que un cementerio [...]. Cyril Tourneur poseyó a su hija sobre la losa de una sepultura” (Schwob 1997: 214).

¹⁷⁸ Borges dedica una de las conferencias que integran *Siete noches* a los sueños y a la pesadilla. Es esclarecedora para el análisis de las pesadillas schwobianas la dimensión poética que le otorga al desarrollo etimológico del término (*cauchemar* en francés): “En griego la palabra es *efialtes*: Efialtes es el demonio que inspira la pesadilla. En latín tenemos el *incubus*. El íncubo es el demonio que oprime al durmiente y le inspira la pesadilla. En alemán tenemos una palabra muy curiosa: *Alp*, que vendría a significar el elfo y la opresión del elfo, la misma idea de un demonio que inspira la pesadilla [...]. Llegamos ahora a la palabra más sabia y ambigua, el nombre inglés de la pesadilla: *the nightmare*, que significa para nosotros «la yegua de la noche». Shakespeare la entendió así. Hay un verso suyo que dice, *Imet the night mare*, «me encontré con la yegua de la noche» [...]. Ahora bien, el hecho de concebir *nightmare* como «la yegua de la noche» (hay algo de terrible en lo de «yegua de la noche»), fue como un

imagen de Tourneur emboscado en los caminos reales como una instantánea del crimen, congelada como en una fotografía y desenfocada por la irrupción súbita del terror. Aunque lo importante en las pesadillas no son las imágenes propiamente, opina Borges, sino el escalofrío que provocan. La pesadilla es ante todo la sensación, explicable o inexplicable, del horror. La distorsión de la imagen es producto de la impresión que sobresalta a quien la observa, de las correspondencias que establece. “Lo importante, como Coleridge descubrió, es la impresión que producen los sueños” (Borges 1989: III, 226). El momento crucial queda suspendido en una pausa infinita, postergando eternamente el desenlace ya entrevisto. Se produce una irrupción repentina del instante fatal fruto de la fascinación y el espanto, como señala Pascal Quignard cuando se refiere a las imágenes que guardan los frescos de Pompeya: “se trata de hacer que coincidan el *mýthos* que cuenta el fresco y el *ēthos* del personaje central en el momento del *télos* o justo antes del *télos*” (Quignard 2014: 40). Como la imagen del balanceo de William Kid en la horca en el cuento de Borges, donde coinciden en un instante detenido el relato, es decir, los sucesivos episodios de la trama, y la infamia del personaje, su destino atroz ya entrevisto en el comienzo, congelando el final en el vaivén de la soga. El balanceo cadencioso produce una imagen suspendida que sintetiza simultáneamente el curso de la trama y la degradación del personaje. En los relatos de Schwob sobre Paolo Uccello, Burke et Hare y Cyril Tourneur apreciamos esta suspensión del instante. Ese momento aglutinador que encierra la atroz culminación ya prefigurada en el inicio es una característica fundamental de las infamias de Borges y de las vidas de Schwob, y está estrechamente ligado al elemento circunstancial. Esa pausa condensa toda la perturbación del relato y lo recubre de una especie de suspensión hipnótica. Y para Borges, “los sueños son una obra estética, quizás la expresión estética más antigua” (Borges 1989: III, 231).

El elemento perturbador en “Cyril Tourneur” es doble. Por un lado lo encontramos en la presencia de lo sobrenatural; por otro, en la sordidez decadente de la atmósfera. Schwob entiende la composición del relato como asimilación y síntesis del mundo interior y del mundo exterior. En todo relato hay un punto álgido que condensa los dos pilares en que se sustenta la narración, un momento narrativo en que se equilibran e interactúan el *ēthos* y el *páthos*:

don para Víctor Hugo. Hugo dominaba el inglés y escribió un libro demasiado olvidado sobre Shakespeare. En uno de sus poemas, que está en *Les contemplations*, creo, habla de *le cheval noir de la nuit*, «el caballo negro de la noche», la pesadilla” (Borges 1989: III, 224-225).

On peut appeler crise ou aventure le point extrême de l'émotion. Chaque fois que la double oscillation du monde extérieur et du monde intérieur amène une rencontre, il y a une "aventure" ou une "crise". Puis les deux vies reprennent leur indépendance, chacune fécondée par l'autre. Depuis la grande renaissance romantique, la littérature a parcouru tous les moments de la période de relâchement du cœur, toutes les émotions lentes et passives. A cela devaient aboutir les descriptions de la vie psychologique et de la vie physiologique déterminées. A cela aboutira le roman des masses, si on y fait disparaître l'individu. Mais la fin du siècle sera peut-être menée par la devise du Poète Walt Whitman : *Soi-Même et en Masse*. La littérature célébrera les émotions violentes et actives. L'homme libre ne sera pas asservi au déterminisme des phénomènes de l'âme et du corps. L'individu n'obéira pas au despotisme des masses, ou il les suivra volontairement. Il se laissera aller à l'imagination et à son goût de vivre¹⁷⁹ (Schwob 2008: 88).

En un ensayo sobre *El corazón de las tinieblas* Sergio Pitol enumera tres aspectos fundamentales de la poética conradiana extraídos de su correspondencia, donde revela "el carácter trágico del destino humano, añadiendo que toda victoria moral significa a la vez una derrota material" (Pitol 1999: 289), y que son claramente extrapolables a los mencionados por Schwob en relación a la crueldad y el terror como ejes principales de su literatura, como contexto en el que se desarrollan las tramas de las biografías imaginarias; y a su reivindicación del individuo por encima de toda agrupación social, de toda enajenación y de todo determinismo:

El crimen es una condición necesaria a la existencia de una sociedad organizada. La sociedad es esencialmente criminal... La madurez de una sociedad, su aseo moral, la eliminación del elemento criminal en su conformación, sólo puede ser obra del individuo. Por remota que parezca su realización, creo en la nación como un conjunto de personas y no de masas (Pitol 1999: 290-291).

En Tourneur la violencia es el reflejo de su angustia interior, y también el resultado de la interacción imposible entre el personaje y el entorno. Dos opciones entrevemos en estos relatos, en cuanto al enfrentamiento del personaje con el entorno, la violencia o la anacoresis, sumergirse en el vértigo del enfrentamiento, del inconformismo y la locura o apartarse del mundo. Billy Harrigan y Cyril Tourneur por un lado, Pierre Menard por el otro. Para los filósofos anacoretas el universo está dentro de uno, el cosmos es el ego.

¹⁷⁹ "Se puede llamar *crisis* o *aventura* al punto extremo de la emoción. Cada vez que la doble oscilación del mundo exterior y del mundo interior conduce a un encuentro, surge una «aventura» o una «crisis». Luego las dos vidas recuperan su independencia, cada una fundada por la otra. Desde el gran renacimiento romántico, la literatura ha recorrido todos los momentos del período de relajación del corazón, todas las emociones lentas y pasivas. En eso tenían que desembocar las descripciones de la vida psicológica y de la vida fisiológica determinadas. En eso desembocará la novela de masas si se hace desaparecer al individuo. Pero el fin de siglo seguramente lo guiará el lema del poeta Walt Whitman: *Uno Mismo* y *En Masa*. La literatura celebrará las emociones violentas y activas. El hombre libre no estará esclavizado por el determinismo de los fenómenos del alma y del cuerpo. El individuo no obedecerá al despotismo de las masas, o las seguirá voluntariamente. Se dejará llevar por la imaginación y por su deseo de vivir" (Schwob 1996a: 26).

7.2 “El atroz¹⁸⁰ redentor Lazarus Morell”

La presencia de lo abominable, del crimen, del sobresalto que provoca la pesadilla, adquiere nuevos matices en *HUI*, sobre todo por la burla presente en la composición de estos relatos, tendentes, como el propio Borges declara en uno de los prólogos, a la exageración y a las bruscas rupturas de continuidad del discurso narrativo. La estructura oximorónica se hace evidente desde los mismos títulos. Para el análisis de las características que hacen del crimen un elemento recurrente en todo el libro nos centraremos en el relato inaugural, “El atroz redentor Lazarus Morell”. Por ser el relato inicial se constituye en compendio y síntesis del resto de infames que completan la colección. Morell aúna sus peculiaridades con las características comunes al grupo. Establece también, para nosotros, un vínculo con la abyección de las vidas de Schwob y con los descentrados personajes de Wilcock. El anticlericalismo y la ironía que Lazarus Morell derrocha a lo largo de la narración tiene un antecedente claro en “Walter Kennedy, Pirate illetré” de Schwob. Un adelanto de la vacilación del personaje entre la ironía y la abyección lo encontramos en el comienzo de ese relato. Aunque en apariencia el humor en las *Vies* es menos manifiesto que en *HUI*, es palpable y significativo sobre todo en las vidas de los piratas (Fabre 2011):

Le capitaine Kennedy était irlandais et ne savait ni lire, ni écrire. Il parvint au grade de lieutenant, sous le grand Roberts, pour le talent qu’il avait dans la torture. Il possédait parfaitement l’art de tordre une mèche autour de front d’un prisonnier, jusqu’à lui faire sortir les yeux, ou de lui caresser la figure avec des feuilles de palmier enflammées. Sa réputation fut consacrée au jugement qui fut fait, à bord le *Corsaire*, de Darby Mullin, soupçonné de trahison. Les juges s’assirent contre l’habitacle du timonier, devant un grand bol de punch, avec des pipes et de tabac [...]. Alors Kennedy se leva, tira sa pipe de sa bouche et, cracha, et parla en ces termes: -Sacredieu! Messieurs et gentilshommes de fortune, le diable m’emporte si nous ne pendons pas Darby Mullin, mon vieux camarade. Darby est un bon garçon, sacredieu! jeanfoutre qui dirait le contraire, et nous sommes gentilshommes, diable! On a souqué ensemble, sacredieu! et je l’aime de ton mon cœur, foutre! Messieurs et gentilshommes de fortune, je le connais bien; c’est un vrai bougre; s’il vit, il ne se repentira jamais [...] ¹⁸¹ (Schwob 1998: 163).

¹⁸⁰ Este relato apareció por primera vez en el nº 1 de la *Revista Multicolor de los Sábados* del diario *Crítica* con el título de “El espantoso redentor Lázarus Morell”. Así aparece, con diferente adjetivo y el acento gráfico en el nombre propio la investigación y recopilación de Irma Zangara *Borges: Obras, reseñas y traducciones inéditas* (1999).

¹⁸¹ “El capitán Kennedy era irlandés y no sabía leer ni escribir. Llegó al grado de teniente, a las órdenes del gran Roberts, por su talento en la tortura. Poseía como nadie el arte de retorcer una cuerda en torno de la frente de un prisionero, hasta hacerle saltar los ojos, o de acariciarle delicadamente el rostro con unas hojas de palmera inflamadas. Su reputación quedó consagrada en el juicio que se celebrara, a bordo del *Corsario*, de Darby Mullin, acusado del crimen de traición. Los jueces se sentaron contra el habitáculo del timonel, ante un gran bol de ponche, con pipas y tabaco en abundancia [...]. Entonces Kennedy se puso en pie, retiró la pipa de su boca, escupió en tierra y habló en estos términos: -¿Por los clavos de Cristo! El diablo me lleve, señores y gentileshombres de fortuna, si no ahorcamos como cumple a mi viejo camarada Darby Mullin. ¡Bravo muchacho, a fè mía y un hidep... a quien se atreva a negarlo!

Toda la palabrería de Kennedy proviene del argot filibustero. Resuenan los ecos de Stevenson en el tono que emplea el personaje, repleto de giros, exclamaciones y aliteraciones comunes al nivel diastrático constituido por la jerga de los bucaneros. Morell recoge el testigo de ese lenguaje aparentemente afectado e irónico que disfraza la condición abominable del emisor y lo traslada a las orillas del Mississippi. Su tono es menos afectado que el del pirata. Ambos estilos enfatizan la ironía y disimulan la barbarie, uno mediante la exageración, el otro mediante el distanciamiento. Situaremos a Morell en el centro de ese universo infame que integran las tres obras. Su función es doble, como en el resto de personajes borgeanos: estos, desde una perspectiva ideológica, representan la función de destructores de la identidad. Desde un punto de vista exclusivamente formal, actúan como elementos discursivos cuya función está en continuo cuestionamiento debido a su tendencia a la disolución, a su volatilidad e inconsistencia (Valderrama Botana 2008). Tienen una función metaficcional, ayudan a reflexionar sobre el mismo proceso de escritura. Constituyen el pilar que sostiene la estructura del relato, edificación inestable por su tendencia a la falsificación. La mistificación no solo es la condición del personaje, sino que conforma la estructura misma del texto. Lo que es apariencia oculta un mensaje sutil y a menudo múltiple. Unas veces lo relevante aparece diluido bajo una fina capa de ironía, otras enredado en la dualidad oximorónica característica de su inestabilidad interna. Morell es “espantoso y redentor” a un tiempo, igual que el padre Bartolomé de las Casas es “redentor y espantoso”. La atrocidad del primero es visible, disimulada la del segundo, propone una redención cristiana de los indios a cambio de la abominación de los negros. La atroz petición del religioso, disfrazada de solemnidad, recuerda los delirios de los personajes wilcockianos, como veremos a continuación cuando nos refiramos al caso de Alfred Attendu.

Desde el inicio Borges nos coloca delante de un artificio, en este caso el infame Morell, para sugerirnos que debajo de todo solo se halla el vacío. “El atroz redentor Lazarus Morell” podría calificarse como un “ininterrumpido oxímoron picaresco” (Pollmann 1979). Esta figura literaria se encuentra presente hasta en el nombre del protagonista: es reseñable la conexión entre el bíblico y picaresco *Lazarus* y el común y moderno apellido *Morell*. Junto al también oximorónico despropósito de Las Casas, la

Juntos la hemos corrido y juntos repartimos más de un golpe, y no querría más a un hermano, ¡caracho! Pero yo conozco a Darby, y sé que no es un capón y que, mientras viva, maldito si habrá de arrepentirse [...].”(Schwob 1997: 224).

enumeración dispar a la que Borges aludía en el prólogo a la primera edición desata el ritmo vertiginoso y discontinuo desde el primer párrafo, en la parte titulada “La causa remota”. Morell es el resultado de una interminable y aparentemente inconexa sucesión de acontecimientos provocados por una petición para sustituir esclavos indios por negros. La cadencia del texto se construye así a saltos, circunstancia que realza el tono paródico del relato que a su vez atenúa su sordidez:

En 1517 el Padre Bartolomé de las Casas tuvo mucha lástima de los indios que se extenuaban en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas, y propuso al emperador Carlos V la importación de negros que se extenuaran en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas. A esa curiosa variación de un filántropo debemos infinitos hechos: los *blues* de Handy, el éxito logrado en París por el pintor doctor oriental don Pedro Figari, la buena prosa cimarrona del también oriental don Vicente Rossi, el tamaño mitológico de Abraham Lincoln, los quinientos mil muertos de la guerra de Secesión [...], la admisión del verbo *linchar* en la decimotercera edición del *Diccionario de la Academia* [...]. Además: la culpable y magnífica existencia del atroz redentor Lazarus Morell (Borges 1989: I, 295).

Nótese la repetición de la misma cláusula con la sutil alteración del modo del verbo, trasladado del indicativo al subjuntivo, primero con un tono claramente dramático, luego paródico. La posición de la segunda altera el significado del conjunto. Digamos que el significado es desplazado desde un primer sentido exclusivamente denotativo y dramático a un segundo connotativo y humorístico. La dislocación del sentido procede de la estructura sintáctica, y esta es una característica común y fundamental de las tres obras que estamos analizando: su estructura formal determina el mensaje. De nuevo nos acogemos a la máxima de que todo es estilo y forma.

Se establece una cadena infame entre el padre Las Casas y Lazarus Morell. El protagonista es el último eslabón de esa ominosa estirpe. Es el mismo Morell quien edifica sus propios preceptos morales para así manipular a la colectividad. Él mismo elabora la ética amoldable a su conducta. Es a un tiempo infame, impostor y visionario. En tanto que múltiple es un personaje descentrado y por tanto indeterminado, vivo, sin posibilidad de fijación. Y el escenario donde tendrán lugar las atrocidades perpetradas por Morell y alentadas por Las Casas será el Mississippi¹⁸². El lugar de encuentro, el

¹⁸² El lugar donde se desarrolla la acción contribuye a crear la atmósfera enrarecida que acoge los motivos criminales. Espacio e individuo interactúan incrementando la sensación de asistir a un espectáculo delictivo, a la subversión de unos personajes al margen de la ley. A este respecto, Manganelli habla de “acotaciones escenográficas fijas” cuando analiza la prosa de Stevenson. Añade: “Estos paisajes lúcidos y ficticios no tienen relación con el relato sino que señalan ciertos lugares prominentes. Son una decoración, una iluminación retórica, una gracia inútil y decisiva [...], se trata de una figura retórica, de una invención formal, y no de una descripción. *El señor de Ballantrae* es un ejercicio ascético negativo

punto de unión de la cadena. Si en “Cyril Tourneur” la noche se constituía en el territorio de la pesadilla, ahora es el caudaloso río donde navegan el espanto y la redención, “el digno teatro de ese incomparable canalla” (Borges 1989: I, 295). La noche y el silencio, el acecho y la emboscada, en el cuento de Schwob. El ruido y el chapoteo de las aguas del Mississippi, el vértigo torrencial del cuento de Borges. Ahora la pesadilla se halla supeditada a la luminosidad y al caudal narrativo. El río transporta el crimen y diluye las fronteras, inundando de vileza todo lo que encuentra a su paso. El Mississippi es la personificación fluida de la abyección de Morell, su medio de transporte, el vehículo febril de la infamia que además trasladará metafóricamente el mal de un relato a otro, dotándolo de la universalidad inscrita en el título, universalidad que en el idealismo ontológico de los primeros cuentos de Borges significa multiplicidad (Valderrama Botana 2008). Se constituye en un conector intratextual entre los diversos relatos. Además es el escenario de inmundicia donde se funden todos los rostros de la abyección, pasados, presentes y futuros. Porque, como escribe Borges en “La forma de la espada” (*Ficciones*), “cualquier hombre es todos los hombres” (Borges 1989: I, 494):

El Mississippi es río de pecho ancho; es un infinito y oscuro hermano del Paraná, del Uruguay, del Amazonas y del Orinoco. Es un río de aguas mulatas; más de cuatrocientos millones de toneladas de fango insultan anualmente el golfo de Méjico, descargadas por él. Tanta basura venerable y antigua ha construido un delta, donde los gigantescos cipreses de los pantanos crecen de los despojos de un continente en perpetua disolución, y donde los laberintos de barro, de pescados muertos y de juncos, dilatan las fronteras y la paz de su fétido imperio. Más arriba, a la altura del Arkansas y del Ohio, se alargan tierras bajas también. Las habita una estirpe amarillenta de hombres escuálidos, propensos a la fiebre, que miran con avidez las piedras y el hierro, porque entre ellos no hay otra cosa que arena y leña y agua turbia (Borges 1989: I, 295-296).

Se establece así una correspondencia extratextual entre el cuento de Borges y las *vies* de Schwob, en relación con la función de los escenarios dramáticos. Como ya vimos el diálogo no solo se produce entre el relato en cuestión y los demás que integran el volumen al que pertenece, en este caso *HUI*, no es solo intratextual, también comparte e intercambia detalles con sus predecesores, nutriéndose de ellos y alterándolos a un tiempo. Bajo la relevancia que adquieren los detalles estructurales y

[...]. También es la versión melodramática, la degradación fabulística del «iter» iluminador [...]. Stevenson ha celebrado, con furor lúcido, su devoción por la literatura como asociabilidad, como provocación, como mistificación. En el recorrido breve y perfecto de su cinismo de literato, todo horror y dolor, toda verdad y toda mentira, todo odio y toda muerte se hacen destino y estructura” (Manganelli 2015: 36).

compositivos a que nos referimos, las tres obras mantienen un diálogo sincrónico entre sí. El trasvase de convergencias y divergencias es recíproco y en las dos direcciones, de una obra a otra. *Vies imaginaires* es la primera cronológicamente y sienta las bases de lo que después los estudios literarios han dado en llamar biografías imaginarias o ficciones biográficas, pero tanto *La sinagoga degli iconoclasti* como *HUI* alteran y enriquecen la lectura de la obra inaugural, al tiempo que son fruto de una relectura de la poética que Marcel Schwob plasmó y anticipó en su obra. Por tanto esos dos escenarios en apariencia dispares, la noche de “Cyril Tourneur” y la luminosidad del Mississippi, se constituyen en diferentes pero complementarios ambientes para la pesadilla. El escenario y el sentido se infieren del estilo: “antes de que el «espantoso redentor» comience a actuar, el estilo evoca ya el tema de la espantosa redención a través de una poesía y éxtasis de la maldad” (Pollmann 1979: 461). Borges inicia con el relato inaugural de *HUI* una reelaboración de la poética schwobiana del terror y la piedad. En “El atroz redentor Lazarus Morell”, como en “Cyril Tourneur”, la fascinación por el mal se vislumbra ya en la estructura misma del relato. Se deja entrever desde las primeras líneas, incluso antes del comienzo de las acciones criminales. Se vislumbra en el carácter ambivalente de los negros, en su vacilación entre la esperanza y el miedo: “A un sedimento de esperanzas bestiales y miedo africanos habían agregado las palabras de Escritura” (Borges 1989: I, 296). Alejada de la sincrética superstición de los negros se encuentra “la canalla blanca” a la que pertenece Morell, “la sangre sin tizne, sin mezcla”. Esa ironía no solo vincula al pícaro Morell con el resto de personajes infames y con los personajes de Schwob, lo emparenta también con los iconoclastas de Wilcock¹⁸³, tanto en su condición anómica y periférica como en la utilización de determinados recursos estilísticos, entre ellos el humor y la parodia como paliativos del despropósito de sus intenciones y conductas. Si bien la poética de *HUI* y de *La sinagoga* es más áspera y quebradiza que la melancólica cadencia de la prosa de Schwob.

Lazarus Morell pertenece al lumpen de los suburbios. Posee, a pesar de su “niñez miserable”, esa “peculiar majestad que tienen los canallas encanecidos, los criminales venturosos e impunes” (Borges 1989: I, 297). Morell surge de la nada. Su pasado es

¹⁸³ Uno de los vínculos entre infames e iconoclastas estriba en el posible desconocimiento por parte del personaje de la repercusión moral de sus actos. Los personajes de Wilcock a veces parecen ingenuos, como enajenados por el propósito que los mueve. Como los de Borges, “nos tienen acostumbrados a un existir herético, consciente o no pero siempre irónico [...]” (Valderrama Botana 2008: 100).

confuso, si no una pura invención, un mero artificio. Es un personaje que proviene de la falsificación y que tiende al vacío. Como Tom Castro, al final se queda en mero simulacro. El fracaso de su empresa ya está grabado en la estructura. Su destino, como el del resto de los personajes infames, está supeditado a la forma, a su función textual. La pérdida se despoja así de su dramática fatalidad significativa para quedar como elemento constitutivo de la obra, como construcción y artefacto. Morell es nadie antes de la trama, un individuo inexistente, un fraude, un fantasma¹⁸⁴. “Los textos de Borges son concebidos desde una perspectiva nominalista, que significa el reconocimiento de la vacuidad de los términos, considerándolos simples formas” (Valderrama Botana 2008: 99).

La fatalidad irrumpe inevitablemente en las vidas de iconoclastas, infames e imaginarios porque no consiguen escapar de la inercia textual que los arrastra. No se plantean la retirada, son consecuentes con su función discursiva. Son pequeñas partículas presas del lugar y el momento, solo perdurables en la memoria textual, que es la memoria de la lectura. Puede aplicárseles la definición que hace Pascal Quignard de la filosofía de Epicuro: “El epicureísmo fue una doctrina del átomo espacial y del átomo temporal: solo hay simulacros e instantes (unos instantes de vida y un instante de muerte). La intensidad del instante es el único remedio. Es preciso combatir el terror a la muerte mediante el furor, instantáneo e imperturbable, de vivir” (Quignard 2014: 112).

Los intertítulos destacan la discontinuidad del relato y fijan las escenas: “La causa remota”, “El lugar”, “Los hombres”, “El hombre”, “El método”, “La libertad final”, “La catástrofe” y “La interrupción”. Como breves instantáneas que sintetizan en pocas escenas la vida de un hombre. Lo ominoso se esconde en los principios retóricos subyacentes. Borges parece descreer de la fidelidad fotográfica. La imagen que permanece es la que edifica el lector a partir de las insinuaciones y las pistas desplegadas en el texto, y esa imagen no necesariamente tiene que ser la misma para cada lector. La lectura es, por tanto, representación y fijación, además de múltiple.

¹⁸⁴ La diferencia entre la fantasmagoría de Morell, representación en este caso del resto de personajes que integran las biografías imaginarias, y la de Pierre Menard, radica en que la del primero, aunque sea también un mero simulacro, está definida. Sus rasgos, sus atributos, aunque fraudulentos o inventados, están detallados: “Sabemos, sin embargo, que no fue agraciado de joven y que los ojos demasiado cercanos y los labios lineales no predisponían en su favor” (Borges 1989: I, 297); mientras que la fantasmagoría de Menard carece de contornos. Menard es por esto mucho más inaprensible que Morell y los otros. Como veremos, esa condición *tangible* de la que carece el personaje de Borges es la que intenta dibujar Michel Lafon en *Une vie de Pierre Ménard*.

Testimonios falsos, incluso del propio protagonista, fingen una fidelidad histórica. Borges cede la palabra al personaje: “Abrí al azar la Biblia, di con un conveniente versículo de San Pablo y prediqué una hora y veinte minutos” (Borges 1989: I, 297). La práctica del personaje, trasunto de la manipulación textual, es ya en sí fraudulenta. Morell, tramposo, astuto y timador, no actúa por venganza como Tourneur, sino por mercantilismo. Espantoso redentor, utiliza la esperanza de los esclavos para beneficiarse con el engaño. “Incluso en esta cima (o abismo) de la infamia, esta aparece en la forma de una fiesta estilística y un éxtasis liberador” (Pollman 1979: 463). Existe además una interrelación autor-personaje. El propio autor practica el mismo juego que Morell. Ambos vacilan entre los límites de la realidad y la ficción la porque en última instancia esa distinción es irrelevante para constituir la autonomía y legitimidad del texto. Narrador y personaje son indignos de confianza. Personaje y lenguaje interactúan como reflejo inmanente de la poética del autor:

Borges sabía por qué “reproducía” la historia de este héroe y la colocaba al principio de su *Historia universal de la infamia*. Lazarus Morell es hasta cierto punto la cifra del autor y su estilo. Borges, al igual que este, hace juegos malabares con la palabra y, como él, busca una especie de espantosa redención: la de la inmersión en la nada (Pollmann 1979: 463).

Después de la introducción enumerando las causas remotas de la actividad criminal de Morell, de la descripción del escenario ominoso y del dibujo desenfocado del pasado del protagonista, entramos en el meollo de la acción, en la descripción de los pormenores de la carrera delinciente del personaje, destacando su originalidad, que no reside en el copioso número de fechorías perpetradas, sino en el peculiar proceder que le confiere un lugar privilegiado en la historia universal de la infamia. Su abyección se convierte en una puesta en abismo interminable, expandiendo hasta el infinito el mismo crimen y conectando esta particularidad con el vértigo sintáctico del relato:

Este método es único, no solamente por las circunstancias *sui generis* que lo determinaron, sino por la abyección que requiere, por su fatal manejo de la esperanza y por el desarrollo gradual, semejante a la atroz evolución de una pesadilla [...]. En cuanto a la cifra de hombres, Morell llegó a comandar unos mil, todos juramentados [...]. El riesgo recaía en los subalternos [...]. Eran con frecuencia mulatos. Su facinerosa misión era la siguiente: [...]. Elegían un negro desdichado y le proponían la libertad. Le decían que huyera de su patrón, para ser vendido por ellos una segunda vez, en una finca distante. Le darían entonces un porcentaje de su venta y lo ayudarían a otra evasión. Lo conducirán después a un Estado libre [...]. Lo vendían en otra plantación. Huía otra vez a los cañaverales o a las barrancas. Entonces los terribles bienhechores (de quienes empezaba ya a desconfiar) aducían gastos oscuros y decían que había que venderlo una última vez. A su regreso le darían el porcentaje de las dos ventas y la libertad. El hombre se dejaba vender, trabajaba un tiempo y desafiaba en la última

fuga el riesgo de los perros de presa y los azotes. Regresaba con sangre, con sudor, con desesperación y con sueño (Borges 1989: I, 297-298).

Después de un tiempo de prosperidad en el negocio, la irrupción de los abolicionistas y una delación por parte de uno de sus hombres complicaron el asunto y propiciaron la caída. Lazarus Morell se vuelve entonces aún más escurridizo, más fantasmagórico, escondido “fumando pensativos cigarrillos” y perpetrando un último plan digno de su talento: la sublevación total de los negros y el saqueo de Nueva Orleans. Borges alterna aquí la tercera persona con la primera, cediendo la palabra al protagonista para plasmar con la eficacia de la subjetividad la vileza del personaje:

[...] vi acercarse un jinete en un caballo oscuro de fina estampa. En cuanto lo avisté determiné quitarle el caballo. Me paré, le apunté con una hermosa pistola de rotación y le di la orden de apearse [...]. Le ordené que se desvistiera. Me dijo: “Ya que está resuelto a matarme, déjeme rezar antes de morir”. Le respondí que no tenía tiempo de oír sus oraciones. Cayó de rodillas y le descerrajé un balazo en la nuca. Le abrí de un tajo el vientre, le arranqué las vísceras y lo hundí en el riachuelo (Borges 1989: I, 300).

Borges utiliza este tipo de argucias estilísticas para ocultarse detrás del personaje e inmiscuirse solapadamente en las vidas que retrata, así como para acentuar las complejidades del intrincado juego que entabla con el lector. La irónica posibilidad de redención sugerida al comienzo es puesta en entredicho por la falta de afectación y de piedad en las palabras del protagonista. El adjetivo “hermosa” crea una disonancia chirriante en el empleo abrupto y lacónico de la primera persona y añade una brusca tensión a la escena. Es común la intromisión inesperada de un adjetivo de tales características para acelerar o aminorar el ritmo del discurso y actuar como elemento desestabilizador y como función fática reclamando la atención del lector. La literatura como arma arrojadiza. La violencia de las biografías imaginarias es expresada mediante la violencia del lenguaje. El procedimiento empleado por Morell sugiere en última instancia que crimen y redención son el reverso y el anverso de la misma moneda, como la petición del padre Las Casas. Es como si la expiación se encontrara en el mismo crimen. Por tanto, la fascinación por el mal se encuentra en esa fluctuación, en la posibilidad execrable que se esconde bajo la superficie. Borges parece querer transmitir el engaño de las apariencias. La redención del individuo está abocada a su desaparición. La muerte del personaje constituye el final de la errancia y la disolución del terror, la brusca interrupción de la trama. “Viaje, río y rumbo contribuyen con su clima temático”

(Pollmann 1979:464). La entrada en la ciudad sagrada (Natchez) opera en el personaje esa vacilación entre atrocidad y redención¹⁸⁵. Todo ello, por supuesto, aligerado por el distanciamiento humorístico. “Borges se ocupa de emitir señales de ironía para denotar ante el lector lo dudoso de este éxtasis para que aquel lo interprete como corresponde: estilo” (Pollmann 1979: 464). Borges hace que redención y espanto se contrarresten de la misma manera que lo hacían el terror y la piedad en los cuentos de Schwob. El estilo es por tanto paródico, opuesto a la imitación. Mediante este se resalta el poder de lo sugerido:

“El espantoso redentor” es hasta cierto punto una fábula poetológica; la narración trata en cierto modo el proceso mismo de escritura. Pero “El espantoso redentor” permite además deducir las causas que pueden haber inducido al autor a emplear un estilo enteramente opuesto a la imitación. La narración demuestra en una plástica visión que la palabra ordenada y reglamentada solo sirve para la esclavización y la perdición del ser humano. La oratoria es utilizada por Lazarus para engañar, el lenguaje judicial le sirve para legalizar sus crímenes, el lenguaje del contrato comercial enmascara el engaño, el de la moral cristiana impulsa a Las Casas a cambiar esclavos indígenas por negros [...]; Morell mismo ilustra ejemplarmente cómo se puede emplear utilitariamente la palabra (Pollmann 1979: 465).

El estilo de *HUI* convierte a los relatos en una caricatura de sí mismos a través del barroquismo (en el sentido de la tendencia a la exageración y a la exhibición) que el propio Borges señala en el prólogo a la edición de 1954. Los personajes oscilan entre el crimen y la pose lingüística, “explotan las herramientas del poder empleando palabras – discursos– según la propuesta de Michel Foucault, a pesar de que estén «al otro lado de la ley»” (Pérez Bernal 2016: 55). Además, la discontinuidad de la estructura manifiesta una ridiculización de la presupuesta coherencia histórica. Fragmentario, el estilo intenta difuminar el orden sucesivo habitual del lenguaje, refleja o intenta reflejar las incongruencias del individuo y su indeterminación, la desintegración del personaje en la forma. Comienza así la paulatina disolución de la identidad de los personajes que hallará su último estadio en Pierre Menard. En los textos de Borges, vemos “cómo se difumina hasta hacerse imperceptible al lector el concepto de personalidad individual tras el efecto final de sus cuentos” (Valderrama Botana 2008: 100). Tom Castro diluye su identidad a través de la impostura, Hákim de Merv a través de las máscaras, Lazarus Morell porque los datos que nos llegan de él son dudosos e inverificables. La vacilación del personaje entre la veracidad y el fraude aumenta el misterio. Morell, en las palabras

¹⁸⁵En *HUI* subyace una paradoja que Pollmann considera típicamente americana, lejos del racionalismo aristotélico europeo: “la unión de rechazo irónico y consagración mítica. El cosmopolita e intelectualista Borges ofrece aquí de manera inaudita un ejemplo de «civilización y barbarie»” (Pollmann 1979: 466).

de los otros, adopta la silueta de una sombra legendaria y desprende cierto fulgor místico:

Era un caballero antiguo del Sur, pese a la niñez miserable y la vida afrentosa. No desconocía las escrituras y predicaba con singular convicción. “Yo lo vi a Lazarus Morell en el púlpito, anota el dueño de una casa de juego en Baton Rouge, Luisiana, y escuché sus palabras edificantes y vi las lágrimas acudir a sus ojos. Yo sabía que era un adúltero, un ladrón de negros y un asesino en la faz del Señor, pero también mis ojos lloraron” (Borges 1989: I, 297).

La última sección se titula “La interrupción”, en clara referencia no solo a la conclusión del relato, sino también a la estructura quebradiza del cuento y a su forma discontinua. Para los personajes borgeanos la muerte es el detonante y la resolución de la intriga. Esa interrupción del relato por la muerte del protagonista en cuyo destino está inscrita la fatalidad es un rasgo común de las biografías imaginarias¹⁸⁶. Salvo excepciones en que el cese de la acción se produce por el retiro del personaje, como en el caso de la viuda Ching. Brusca suspensión de la trama que aúna épica e ironía en una escena vertiginosa que reúne ausencia y presencia, los posibles finales del héroe que no fueron y la paródica solución. Incluso en el instante previo a su desaparición, Morell continúa la disgregación de su identidad mediante la impostación del nombre. Debajo de la forma solo permanece el vacío:

Morell capitaneando puebladas negras que soñaban ahorcarlo, Morell ahorcado por ejércitos negros que soñaba capitanear –me duele confesar que la historia del Mississippi no aprovechó esas oportunidades suntuosas. Contrariamente a toda justicia poética (o simetría poética) tampoco el río de sus crímenes fue su tumba. El 2 de enero de 1835, Lazarus Morell falleció de una congestión pulmonar en el hospital de Natchez, donde se había hecho internar bajo el nombre de Silas Buckley. Un compañero de las sala común lo reconoció (Borges 1989: I, 300).

La vida de nuestros personajes es una fuga continua, un intento de “desligarse del simulacro” (Molloy 1977b: 381), de la petrificación del relato, de la metáfora, de la trama, de la imposición textual. Esa misma fuga es, como veremos, en la que Lafon coloca a Pierre Menard. Nombrar es detener con la palabra, agarrar el instante que queda suspendido en la narración, pero la acumulación de pseudónimos provoca que ese instante se disperse. Otra forma de suspensión es el silencio, la elipsis, la parte del

¹⁸⁶ “La frecuente identificación personaje-lector [...] y la reflexión a la que esto incita es la consecuencia a la que críticos como Juan Gustavo Cobo Borda se refieren cuando hablan del deseo borgesiano por *corromper* la realidad hasta el punto de *destruirla*, convirtiendo al individuo en una *sombra* [...]. Tal destrucción del individuo coloca a la muerte como final, a menudo revelador, constante en los relatos de personajes infames” (Valderrama Botana 2008: 100).

iceberg que el lector intuye porque le es sugerida, no mostrada. Los silencios en el relato preceden al espanto, forman parte del momento congelado antes del fin. “Platón decía que el espanto es el primer presente de la belleza. [...] el segundo es tal vez la hostilidad del lenguaje (convertirlo en silencio)” (Quignard 2005: 212). De silencios, de acumulación de alias que disgregan la identidad y de rupturas bruscas de la estructura sintáctica están edificados estos relatos, como las pinturas romanas. “Los frescos antiguos representan el relato en su totalidad y quedan suspendidos en el instante crucial, en el instante mortal que no desvelan. La pintura recita todo el ritual en «un» instante” (Quignard 2005: 211). Como la niebla que parece suspender en una ensoñación interminable los asesinatos de Burke y Hare. De nuevo resuenan los ecos de Stevenson en la composición de los personajes infames:

Ces espèces de silences du récit, qui sont peut-être ce qu'il y a de plus passionnant dans les fragments du *Satiricon*, Stevenson a su les employer avec une extraordinaire maîtrise. Ce qu'il ne nous dit pas de la vie d'Alan Breck, de Secundra Dass, d'Olalla, d'Attwater, nous attire plus que ce qu'il nous en dit. Il sait faire surgir les personnages des té-nèbres qu'il a créées autour d'eux¹⁸⁷ (Schwob 2008: 44).

Aunque Stevenson reniega del hechizo o artificio que supone el proceder engañoso de dibujar un rostro en beneficio de la trama o el incidente, esa recreación, la fijación de un gesto en la memoria del lector, la cara del espanto, el detalle, el *páthos* contenido en una mirada, actúa como énfasis, atrae la atención del lector al tiempo que condensa la esencia misma de la narración. Por eso, la imagen del bucanero ciego en *La isla del tesoro* se torna recurrente para Borges cuando rememora la prosa del escocés. La repetición de un gesto aparentemente trivial, “a la vez solemne y fatuo” (Manganelli 2014: 25), indica cuál es la dinámica relación que se establece entre el personaje y la trama, entre el personaje y su destino. Los personajes imaginarios deambulan entre los avatares de la casualidad. La estructura del relato y el destino del personaje se confunden y quedan definidos en ese “acto adolescente y maravillosamente temerario” (Manganelli 2014: 25). El personaje infame se ríe de su propia suerte, como cuando Morell abre la Biblia al azar y predica durante más de una hora sin premeditación. No hay significado ni orden en ese acto azaroso, solo provocación. Derrota y estilo son indisociables en los relatos de *HUI*, “una forma imprevisible, una estructura gratuita. La

¹⁸⁷ “Esas especies de silencios del relato, que seguramente son lo más apasionante del *Satiricón*, Stevenson supo utilizarlas con extraordinaria maestría. Lo que no nos dice de la vida de Alan Breck, de Secundra Dass, de Olalla, de Attwater, nos atrae más que lo que nos dice de ellos. Sabe hacer que los personajes surjan de las tinieblas que ha creado a su alrededor” (Schwob 1997: 68).

cualidad fatal del acontecimiento está precisamente en que no guarda relación alguna con aquello que le precede [...], es indicio de lo fatal” (Manganelli 2014: 26).

El personaje quiere huir de la petrificación arquetípica. Por eso, Lazaus Morell, como Tom Castro, acumula tantos nombres, todos falsos, sí, pero también representaciones de un intento de perdurar en la memoria, de individualizarse. Ahí radica el tema de la diferencia y la semejanza que plantea Schwob en su prólogo, del detalle circunstancial que inserta al personaje en el tiempo, lo aleja del estado platónico de mero simulacro para hacerlo humano y perecedero, individual y pasajero. Escribe Borges en “Historia de la eternidad”:

Presumo que la eterna Leonidad puede ser aprobada por mi lector, que sentirá un alivio majestuoso ante ese único León, multiplicado en los espejos del tiempo. Del concepto de eterna Humanidad no espero lo mismo: sé que nuestro yo lo rechaza y que prefiere derramarlo sin miedo sobre el yo de los otros [...]. Ignoro si mi lector precisa argumentos para descreer de la doctrina platónica. Puedo suministrarle muchos: uno, la incompatible agregación de voces genéricas y de voces abstractas que cohabitan *sans gêne* en la dotación del mundo arquetípico; otro, la reserva de inventor sobre el procedimiento que usan las cosas para participar de las formas universales; otro, la conjetura de que esos mismos arquetipos asépticos adolecen de mezcla y de variedad. No son irresolubles: son tan confusos como las criaturas del tiempo. Fabricados a imagen de las criaturas, repiten esas anomalías que quieren resolver (Borges 1989: I, 357).

Por eso los personajes son ambivalentes, presentan anomalías, son múltiples, impostores, infames, iconoclastas, constituyen una fauna tan diversa y tan dispersa como particularidades y manías puedan encontrarse en los seres humanos. Comparten, por otro lado, además de la inclinación ominosa que vemos en este capítulo, la condición genérica que se desprende de los títulos de estas obras, ese afán incorregible de sintetizar la realidad para asimilarla. Por eso se catalogan en iconoclastas, infames e imaginarios.

Borges hereda de Schwob y de Stevenson la fragmentación de la trama y la ambigüedad de los personajes. Las tramas de Stevenson son discontinuas, indican “dónde lo fatal derribará las pobres defensas de lo cotidiano” (Manganelli 2014: 27). Estilo y destino ensanchan y alteran lo rutinario, dislocan lo real mediante la irrupción del infortunio. Cohabitan dos universos en un mismo nivel, el cotidiano y el distorsionado, exagerado y fatal, que irrumpe bruscamente perturbando al primero. Es el estilo delictivo, irónico y excitante de “Burke et Hare”, que Borges recoge de Schwob, el que tiñe las tramas de *HUI*. Y tanto de Schwob como de Stevenson le llegan los ecos de la ambivalencia del personaje, su doble tendencia a la infamia y a la redención, ese

deslizarse con pasmosa facilidad de un extremo a otro del carácter y la emoción. La inocencia de los personajes de Stevenson es diabólica, y el diablo es un honesto narrador. Candor y provocación, dos caras de esa estructura dual común a las biografías imaginarias. Sus historias no solo tienen “sabor a mar y a niebla, sino que desprenden también un hilarante hedor infernal” (Manganelli 2015: 28). Como Lázarus Morell o Billy Harrigan, la grandeza del barón de Ballantrae está más allá del propio relato, más allá de su ensamblaje, tiene una vocación, una dirección, “a su voluntad matemática se suma un destino homicida [...], la inspiración moral y la materia sentimental se vuelven parte del artefacto, precisando su dirección” (Manganelli 2015: 29). El universo de estos relatos es autónomo y fantasmagórico.

7.3 “Alfred Attendu”

La infamia de las biografías imaginarias se construye mediante la tensión entre la abyección y el mito. El crimen, resultado de la infamia, adquiere la categoría de universal. Los relatos, siguiendo los parámetros estéticos de Marcel Schwob, aluden al equilibrio dialéctico entre el individuo y el cosmos y entre lo particular y lo general. El estilo sustenta la complicidad entre personaje y lector, quien contribuye activamente en el proceso creativo de las *vidas*.

Hemos visto el uso mordaz del lenguaje que emplean tanto Schwob como Borges en sus relatos. De los iconoclastas que integran *La sinagoga* es probablemente Alfred Attendu el que más elementos sórdidos acumula¹⁸⁸. El personaje dirige un sanatorio de retrasados mentales, en plena Segunda Guerra Mundial, donde experimenta las posibilidades de *regresión* de la inteligencia. El eufemismo de Attendu al referirse al “ospizio di cretini” (“hospicio de cretinos”) como “Sanatorio di Rieducazione” (“Sanatorio de Reeducción”) lo vincula con el método empleado por el Padre Bartolomé de las Casas en “El atroz redentor Lazarus Morell” cuando solicita negros para redimir a los indios del trabajo infernal en la minas de oro. Como si Attendu estuviera en connivencia extratextual con el fraile dominico y pretendiera sustituir cretinos por reeducandos. Utilizando un tono humorístico marcadamente negro y corrosivo, Wilcock deja entrever el reverso de la moneda, pone boca abajo la

¹⁸⁸ “A diferencia de *Crónicas de Bustos Domecq*, la ironía de *La sinagoga de los iconoclastas* no impide la inclusión de elementos sórdidos, especialmente abundantes en la «vida» de Alfred Attendu” (Crusat 2015: 344).

establecida perspectiva histórica para descentrar la realidad y así desvirtuarla, hacerla añicos mediante la parodia:

A Haut-les-Aigues, in un angolo del Giura vicino alla frontiera svizzera, il dottor Alfred Attendu dirigeva il suo panoramico Sanatorio di Rieducazione ossia ospizio di cretini. Gli anni tra il 1940 e il 1944 furono i suoi anni d'oro; in quel periodo compì indisturbato gli studi, esperimenti e osservazioni che poi raccolse nel suo testo, rimasto classico sull'argomento, *Il fastidio dell'intelligenza* (*L'embêtement de l'intelligence*, Bésançon, 1945)¹⁸⁹ (Wilcock 1972: 101).

De nuevo es el humor el que provoca la sorpresa alterando el mensaje, desplazándolo lateralmente al despojar al relato de la afectación dramática. Aislado de la guerra que asola a Europa, Attendu levanta su “Refugio de Deficientes” (“Refugio de Retrasados Mentales”) para, mediante experimentos que semejan en escala reducida las atrocidades perpetradas por los nazis, conducir a sus súbditos a la felicidad plena, esto es, a la completa idiotez. Deja entrever que la inteligencia es la culpable del proceder abominable del individuo. Sugiere una correspondencia entre la abyección que gobierna el mundo fuera de los muros y la del interior, aislada por los muros del sanatorio. Como el mapa de Inglaterra dentro de Inglaterra que contiene Inglaterra o como *Las mil y una noches* que contienen *Las mil y una noches*, el refugio creado por Attendu es un pequeño jardín que contiene el universo, que disimulado e ignorado más allá de sus límites se constituye en una miniatura que es reflejo de la vileza del exterior. Attendu, sin saberlo, extrapola las miserias del planeta a su recogido microcosmos y edifica así su propio reino abominable. El caos de afuera y la metódica aberración del sanatorio constituyen universos paralelos donde la segunda es un reflejo programado del primero. El microcosmos de los relatos de Wilcock está gobernado por la permanente presencia de la anomalía que no es más que la reverberación de las disonancias del mundo:

Isolato, dimenticato, autosufficiente, abbondantemente rifornito di rieducandi, misteriosamente risparmiato da qualsiasi invadenza teutonica, grazie anche allo stato disastroso dell'unica strada di accesso, ridotta in brandelli da un disguido bombardamentale (i tedeschi avevano creduto che la strada conducesse in Svizzera, per via di una freccia con la scritta “Rifugio di Deficienti”); insomma, re del suo piccolo regno di scemi, Attendu si permise per tutti quegli anni di ignorare ciò che i giornali pomposamente chiamavano il crollo di un mondo, ma che in realtà, visto dall'alto della

¹⁸⁹ “En Haut-les-Aigues, en un rincón del Jura próximo a la frontera suiza, el doctor Alfred Attendu dirigía su panorámico Sanatorio de Reeducación, o sea hospicio de cretinos. El período entre 1940 y 1944 fueron sus años de oro; en aquel tiempo llevó a cabo sin el menor estorbo los estudios, experimentos y observaciones que más adelante recogió en su texto, convertido en un clásico del tema, *El hastío de la inteligencia* (*L'embêtement de l'intelligence*, Besançon, 1945)” (Wilcock 1999a: 81):

Storia, o in ogni caso dall'alto del Giura, non fu che un doppio cambio di polizie con qualche incidente di assestamento¹⁹⁰ (Wilcock 1972: 101-102).

El absurdo es llevado al límite mediante la descripción de los distintos grados de retraso: “In quegli anni i minorati psichici venivano classificati secondo l'età mentale, desumibile da appositi test: età mentale tre anni o meno, idioti; da tre a sette anni, imbecilli; da otto a dodici anni, deficienti” (Wilcock 1972: 104)¹⁹¹. Como Felician Raegge que creía en la naturaleza invertible del tiempo y Aaron Rosenblum que pretendía desandar el camino de la historia para abolir todo el lastre legado por la modernidad y regresar a la edad oro que él fechaba en 1580, Attendu propone volver al paraíso de la idiotéz corrompido por la evolución de la inteligencia y por la intromisión de las pasiones. El camino que conduce a la felicidad es el contrario al que marcan los cánones, parecen pensar los personajes iconoclastas. Nadan a contracorriente, deliberadamente han invertido la flecha del tiempo denunciando la superchería de la Historia. Para ellos la evolución no es más que decadencia y caída. Como en el caso del zoólogo Niklaus Odelius, personaje del relato homónimo, profesor de zoología y padre de la “teoria della progressiva stoltificazione delle specie”¹⁹² (Wilcock 1972: 167), y adalid, como otros insignes iconoclastas, de la *inversión*. Ese empecinamiento en llevar la contraria provoca el estrepitoso fracaso de cada uno de los proyectos de estos personajes. Las concomitancias entre el zoólogo Odelius, enemigo del darwinismo, y el sueño involutivo de Attendu son reseñables:

Como molti altri studiosi del suo secolo, Odelius era giunto alla conclusione che il resoconto della creazione del mondo lasciatoci da Mosè fosse tutto da rivedere. Non già perché la storia della Genesi non sia stata ispirata da Dio stesso, bensì perché l'espressione scritta di tale ispirazione è stata affidata alla lingua ebraica. Orbene è caratteristico di questa scrittura il fatto di apparire rovesciata, o in ogni caso nella direzione che il mondo unanimemente considera rovesciata, cioè da destra a sinistra. Era un modo come un altro, tra i tanti escogitati da Dio, quell'eterno faceto, di far capire ai lettori che anche i fatti descritti andavano invertiti [...]. Uno studioso capace di affermare che dagli arabi discendono i camelli, si sarebbe forse potuto mantenere a galla nel Medioevo; ma ottant'anni fa,

¹⁹⁰ “Aislado, olvidado, autosuficiente, abundantemente provisto de reeducandos, misteriosamente incólume de cualquier invasión teutónica, gracias también al desastroso estado de la única carretera de acceso, destrozada por un bombardeo equivocado (los alemanes habían creído que la carretera llevaba a Suiza, por culpa de una flecha con la inscripción «Refugio de Retrasados Mentales»); en suma, rey de su pequeño reino de idiotas, Attendu se permitió a lo largo de todos aquellos años ignorar lo que la prensa denominaba pomposamente el hundimiento de un mundo, pero que en realidad, visto desde lo alto de la Historia, o en todo caso desde lo alto del Jura, no fue más que un doble cambio de policías con algún incidente de ajuste” (Wilcock 1999a: 81).

¹⁹¹ “En aquellos años los deficientes psíquicos eran clasificados según la edad mental, deducible de unos tests adecuados: edad mental tres años o menos, idiotas; de tres a siete años, imbeciles; de ocho a doce años, retrasados” (Wilcock 1999a: 84).

¹⁹² “[...] teoría de la progresiva estultificación de las especies” (Wilcock 1999a: 133).

come scienziato, la sua fama era condannata a rapida estinzione. La ciencia ufficiale è una roccaforte, nelle cui gallerie talvolta, forse sempre, la lotta divampa; ma le sue porte non si aprono al primo che bussa¹⁹³ (Wilcock 1972: 165, 167).

Por su parte Attendu sostiene que hay que liberar al individuo de la degeneración inherente al conocimiento para conducirlo de nuevo a su estadio natural incontaminado:

Nel suo libro, lo psichiatra francese describe o propone un Eden originale popolato da imbecilli: pigri, torpidi, dagli occhi porcini, guance gialle, labbra spesse, lingua sporgente, voce bassa e rauca, l'udito scarso, il sesso irrilevante. Con espressione classica, li chiama *les enfants de bon Dieu*. I loro discendenti, impropriamente chiamati uomini, sempre più tendono a allontanarsi dal modello platonico o imbecille primigenio, spinti verso i dementi dementi abissi del linguaggio, della morale, del lavoro e dell'arte¹⁹⁴ (Wilcock 1972: 102).

Una vez más Wilcock señala la dirección contraria a la corriente. Attendu, como Niklaus Odelius, consigue llevar su tesis al papel. Wilcock incluye los títulos de las obras imaginarias atribuidas a los protagonistas. Los relatos de *La sinagoga* entroncan así con las reseñas de libros ficticios que cultivaron autores como Stanislaw Lem en *Vacío perfecto* o el propio Borges en "Examen de la obra de Herbert Quain", entre otras:

Già dal titolo del libro di Attendu trapela la sua tesi, e cioè che in ogni sua funzione e attività non necessaria alla vita vegetativa, il cervello è una fonte di fastidi. Per secoli, l'opinione corrente ha ritenuto che l'idiozia sia nell'uomo un sintomo di degenerazione; Attendu ribalta il secolare pregiudizio e afferma che l'idiota altro non è che il prototipo umano primitivo, di cui siamo soltanto la versione corrotta, e perciò soggetta a disturbi, a passioni e a smanie contro natura, che al vero cretino, al puro, sono felicemente risparmiati¹⁹⁵ (Wilcock 1972: 102).

¹⁹³ "Como otros muchos estudiosos de su siglo, Odelius había llegado a la conclusión de que el relato de la creación del mundo que nos había dejado Moisés debía ser totalmente revisado. No ya porque la historia del Génesis no hubiera sido inspirada por el propio Dios, sino porque la expresión escrita de dicha inspiración había sido confiada a la lengua hebraica. Ahora bien, es característico de dicha escritura el hecho de aparecer invertida, o en cualquier caso en la dirección que el mundo unánimemente estima invertida, o sea derecha a izquierda. Era una manera como otra, entre las muchas imaginadas por Dios, aquel eterno burlón, de dar a entender a los lectores que también los hechos descritos estaban invertidos [...]. Un estudioso capaz de afirmar que los camellos descienden de los árabes, tal vez hubiera podido mantenerse a flote en la Edad Media; pero hace ochenta años, como científico, su fama estaba condenada a una rápida extinción. La ciencia oficial es una fortaleza, en cuyos túneles en ocasiones, tal vez siempre, reina una lucha encendida, pero sus puertas no se abren al primero que llama a ellas" (Wilcock 1999a: 131, 133).

¹⁹⁴ "En su libro, el psiquiatra francés describe o propone un original Edén poblado de imbeciles: perezosos, torpes, con los ojos porcinos, mejillas amarillentas, labios abultados, lengua salida, voz baja y ronca, oído débil, el sexo irrelevante. Con expresión clásica, les llamaba *les enfants du bon Dieu*. Sus descendientes, impropriamente llamados hombres, tienden a alejarse cada vez más del modelo platónico o imbecil primigenio, impulsados hacia los dementes abismos del lenguaje, de la moral, del trabajo y del arte" (Wilcock 1999a: 82).

¹⁹⁵ "Ya del título del libro de Attendu se desprende su tesis, es decir, que en cada una de sus funciones y actividades no necesarias para la vida vegetativa, el cerebro es una fuente de problemas. Durante siglos, la opinión habitual ha considerado que la idiotez es un síntoma de degeneración del hombre; Attendu le da la vuelta al prejuicio secular y afirma que el idiota no es más que el prototipo humano primitivo, del cual

Los detalles más sórdidos de “Cyril Tourneur” se encontraban en la posesión de la hija por su padre en el cementerio, en “El atroz redentor Lazarus Morell” en la descripción fría y pormenorizada del asesinato del jinete; en “Alfred Attendu” se acumulan en los execrables juegos en que se enfrascan los internos. Las descripciones de Wilcock, si bien redundan en los pormenores de esos actos, se caracterizan por la frialdad documental y por el distanciamiento del narrador con respecto a los hechos narrados, sin tomar partido, desde un tono siempre humorístico y corrosivo. Es el lenguaje del relato el que deja entrever el significado. El italiano de Wilcock es un italiano extranjero:

Tutti i convittori erano provvisti di randelli e periodicamente invitati dagli infermieri, con l'esempio, a prendere a randellate i loro compagni; questa terapia tendeva a eliminare dal loro vuoto mentale ogni residuo di aggressività sociale. Fanciulli e fanciulle venivano inoltre abituati a girare nudi, anche d'inverno, e pure con l'esempio indotti a giochi bestiali di vario tipo. Questo soprattutto nel settore dei deficienti, che partecipavano piuttosto volentieri a tali giochi con gli infermieri; perché negli imbecilli e meglio ancora negli idioti gli istinti si erano andati raffinando e regredendo alla purezza primitiva: il massimo che potevano fare era mangiarsi mutuamente le feci. Invece i deficienti, a modo loro, si davano con gusto a una sorta di allegra vita sessuale angelica¹⁹⁶ (Wilcock 1972: 105-106).

La última vuelta de tuerca la encontramos en el párrafo final, cuando el relato sugiere la invasión del mundo exterior por el mundo interior de Attendu, el mundo encerrado en el sanatorio que a base de perpetuarse tiende sus hilos hacia el exterior, como la mente ubicua de Valdés y Prom los tendía hacia los más alejados rincones del planeta, y como Cyril Tourneur, que anheló fundar una estirpe de su propia sangre y gobernar sobre la tierra. La ficción invadiendo lo real:

Nel corso dei vari processi che dovette subire il dottor Attendu dal 1946 in poi, venne fuori un altro particolare scientifico interessante: quasi tutti i deficienti di uno, due o tre anni che si trovavano nel Sanatorio, i cosiddetti “*p'tits anges*”, erano figli suoi, prodotti *in loco* a quanto pare mediante l'inseminazione artificiale; per le giovani mamme, ventitré, era stato costruito un comodo pollaio-maternità, col pavimento di cemento facilmente lavabile¹⁹⁷ (Wilcock 1972: 106).

sólo somos la versión corrompida, y por tanto sujeta a trastornos, a pasiones y a vicios contra natura, que no afectan, sin embargo, al auténtico cretino, al puro” (Wilcock 1999a: 82).

¹⁹⁶ “Todos los pupilos estaban provistos de bastones y eran periódicamente invitados por los enfermeros, con el ejemplo, a vapulear a sus compañeros; esta terapia tendía a eliminar de su vacío mental cualquier residuo de agresividad social. Niños y niñas eran invitados además a pasear desnudos, incluso en invierno, e inducidos, también con el ejemplo, a juegos bestiales de tipo vario. Eso sobre todo en el sector de los retrasados, que participaban más bien con placer en tales juegos con los enfermeros; porque en los imbeciles y más aún en los idiotas los instintos se habían ido refinando y regresando a la pureza primitiva: a lo máximo que podían llegar era a comerse mutuamente las heces. Los retrasados, en cambio, se entregaban con gusto a una especie de alegre vida sexual angélica” (Wilcock 1999a: 85).

¹⁹⁷ “En el transcurso de los diferentes procesos que tuvo que sufrir el doctor Attendu de 1946 en adelante, apareció otro detalle científico interesante: casi todos los retrasados de uno, dos o tres años que se

Desplazados son los personajes de Wilcock, como lo es su lengua y su propia persona¹⁹⁸. Alfred Attenu, como el resto de iconoclastas, inicia un alejamiento del centro hacia la periferia en busca de su propio lugar. En Wilcock, la correspondencia entre la marginalidad del sujeto textual y la del propio escritor es evidente desde su llegada a Italia y su cambio de lengua¹⁹⁹. En ese alejamiento de los cánones, los personajes ensayan un procedimiento liberador que, como parece preceptivo en las biografías imaginarias, termina en derrota, en la brusca interrupción del desarrollo narrativo por la intromisión de la fatalidad. El viaje que emprenden es hacia la heterodoxia, a medida que avanzan en sus propuestas más se separan de la norma, pero ese desplazamiento radical está condenado al vacío:

Todos los personajes-autores que componen esta extraña grey de hombres infames (iconoclastas porque proponen “contraimágenes” del universo consensuado por la Ciencia) conservan de la ortodoxia científica su momento de enunciado, su etapa de profunda intuición, pero no se pliegan a estadios posteriores del procedimiento científico clásico. Hacen de la ignición estética, de la revelación primera, todo el recorrido de la obra (Bottini II)

Los relatos acometen un alejamiento de cualquier centro nacional y literario y reivindican un sentido lateral y universal. Universal porque desdeñan lo local y lateral porque ubican su poética lejos de la ortodoxia dominante. Aquí errancia y anacoresis se dan la mano. Los personajes emprenden un incierto vagabundeo en busca de un lugar que no encuentran porque siempre se inmiscuye la fatalidad o el despropósito. Alfred

hallaban en el Sanatorio, los llamados «*p'tits anges*», eran hijos suyos, producidos *in loco* a través, según parece, de la inseminación artificial; para las jóvenes mamás, veintitrés, se había construido algo así como un gallinero-maternidad, con un suelo de cemento fácilmente lavable” (Wilcock 1999a: 85-86).

¹⁹⁸ “[...] su marco de referencia es la figura heroica del artista como exiliado. El escritor que abandona su tierra y desprecia todo lo que puede atentar contra la integridad de su arte. (La consigna de Dedalus: «Silencio, exilio y astucia»). Se trata de uno de los modelos morales de la cultura contemporánea, cercano siempre a otra figura ejemplar: la del exiliado político, el revolucionario perseguido, el hombre utópico que lucha contra el poder. Como se sabe, Joyce y Lenin andaban por las mismas calles de Zurich. El artista y el revolucionario se unen en su desprecio del mundo burgués y la imagen del poeta como conspirador que vive en territorio enemigo es el punto de partida de la vanguardia desde Baudelaire. La conciencia artística y la conciencia revolucionaria se identifican por su negatividad, por su rechazo del realismo y del sentido común liberal, por el carácter anticapitalista de su práctica” (Piglia 2001: 45-46).

¹⁹⁹ Cabe destacar, además, su labor como traductor, importantísima en la concepción estilística de su propia obra. En ese ejercicio se vislumbra gran parte de su poética. A Wilcock debemos el elegante adjetivo “imposible” en la traducción de *The Quiet American* de Graham Greene. “Su contribución como traductor no acaba con la prosa ajustada, de «concisión y sorpresa», que se identifica habitualmente con Borges –hipnótica, rica y sobria, precisa, económica– sino que apenas es punto de partida o catapulta a una experiencia mucho más radical: Wilcock muda de lengua literaria y escribe (traduce) desde la adopción logrando, así mismo, constituirse en un creador que actúa sobre los propios cimientos del lenguaje. Su trabajo literario es entonces el de un zahorí de afinada sensibilidad, detectando en las napas subterráneas todo lo que del trasunto escritural puede elevarse a la categoría de trazo, de huella, de auténtica y genuina literatura. Son responsabilidad suya algunas versiones que los italianos leyeron del teatro de Jean Genet, de la poesía de Samuel Beckett y de parte de la obra de J. L. Borges” (Bottini I)

Attendu requiere un espacio aislado donde llevar a cabo sus experimentos sin intromisiones legales o morales. Son, por tanto, fraguadores de utopías que acaban desmoronándose, exiliados²⁰⁰ y marginales:

Desplazamiento, torsión e inversión, extranjería, desdoblamiento, fantasmagoría y diseminación pueden considerarse, en este proceso emancipador, claves estratégicas y puntos neurálgicos de un dispositivo literario que ya no trabaja para contribuir a la conformación de una escritura nacional, de un registro narrativo que pertenece al orden de la comunidad, que perfila, controla y cimienta la metafísica funcional pero restrictiva del grupo, sino que presenta una oscilación violenta entre universalidad e individuo. El de la ley y el del orden fueron los esquemas, o espacios de homologación y encuentro, más profundamente minados en el dismantelamiento, tanto en su concepción divina (palabra descendida) como humana (ordenamiento “justo”), desde Heinrich von Kleist y Franz Kafka hasta el policial inglés y la novela negra. El individuo se desarrolla “*contra y a pesar de* la educación formal que recibe” [...] (Bottini I).

A modo de conclusión resaltaremos la condición ontológica del mal, perturbador del individuo como una pesadilla recurrente. Georges Bataille (1981) consideraba que el mal en la literatura posee un valor soberano. Hemos diseccionado tres relatos donde la sordidez es abundante y evidente, atenuada, eso sí, por el elegante empleo del humor y de la ironía, lo que confiere levedad a los textos, aligerados del peso dramático de la tragedia. Resaltamos asimismo la condición estética de los relatos, sus mecanismos internos de composición, su autonomía en cuanto artificios estilísticos, la búsqueda obsesiva y a menudo infructuosa de la realidad subyacente del lenguaje (durante toda su vida Wilcock fue un agudo y persistente lector de las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein²⁰¹), la concepción del lenguaje como impostación y falsificación, del personaje como trasunto del lenguaje, portador de máscaras que nos muestran una *realidad* manipulada por la intervención de intermediarios y por nuestra engañosa memoria, así como el vértigo de que una vez desgarrado el disfraz solo queda el vacío. De ahí la obsesión por desnudar el lenguaje en busca de algún signo remoto y primigenio, despojarlo de las desviaciones adquiridas a lo largo del tiempo y en consonancia con los múltiples contextos. Su adaptabilidad es también su mistificación,

²⁰⁰ Exiliados como el propio Wilcock: “Wilcock hubiese sido un perfecto compañero «extraterritorial» de Nabokov y Beckett en la trinidad de George Steiner («sus obras sugieren que la literatura contemporánea puede ser considerada una estrategia de exilio permanente»)” (Bottini I).

²⁰¹ Refiriéndose la preocupación de Wilcock por las relaciones entre realidad y lenguaje, Ernesto Bottini menciona la importancia de Wittgenstein y sus *Investigaciones filosóficas* en la concepción estética y epistemológica del escritor italo-argentino: “Ludwig Wittgenstein buscó con desesperación el prisma adecuado para observar la «realidad subyacente del lenguaje». Allí escribió: «La filosofía es una batalla contra el encantamiento que sobre nuestra inteligencia produce el lenguaje» y «El lenguaje disfraza al pensamiento». El proceso de extracción de máscaras no corresponde a la literatura, aunque componga su propio rostro con los pellejos de la indagación filosófica. Un lenguaje-disfraz hecho de múltiples retazos, su única existencia material” (Bottini I).

su condición fraudulenta. Nuestros autores persiguen esa universalidad integradora del lenguaje desprovista de las reduccionistas interferencias del folklore²⁰². La estructura de la ficción es la que encierra las claves interpretativas y la que esconde entre las líneas toda la tenebrosa abyección del ser humano. Estos relatos breves, concisos y fragmentarios son el reflejo de las pesadillas del tiempo.

¿Por qué la fascinación por el terror? El personaje malévolos es atractivo desde el distanciamiento que preserva al lector. Lo que los romanos llamaban *suavitas* les servía para atemperar la crueldad, para hacer al personaje cómplice y empático y para proyectar nuestros temores y nuestras simpatías. Asistimos al declive de Lazarus Morell con afecto y melancolía. La oscilación del carácter, ese vaivén temperamental que distingue a Jim Hawkins y a Long John Silver, cualidad de la prosa de Stevenson, nos provoca regocijo y comprensión. La ironía apacigua la crueldad y suaviza la abyección del atroz William Kid. Por eso los personajes infames son atractivos, carecen del remilgo puritano del *stablishment* y del correcto y amanerado comportamiento social. Se hallan al margen de la mediocridad. Los tres autores elaboran, a su manera, una poética de la infamia. Lucrecio, para referir la sabiduría epicúrea (la *eudaimonía*), describe la *suavitas* (la dulzura):

Suave es observar desde la orilla el naufragio de otro. *Suave* es contemplar desde lo alto del bosquecillo a los guerreros que se matan entre sí en la llanura. *Suave* es hundir el mundo en la muerte y contemplar la vida sustrayéndose a todos los vínculos y a todos los temores. Lucrecio agrega que la *suavitas* no es en modo alguno la *crudelitas*: la *crudelitas* consiste en la *voluptas* ante el sufrimiento de los hombres. La *suavitas* es el instante de muerte, pero el instante de muerte en que uno participa aunque no muera. La contemplación de la muerte cura a los hombres, decían los epicúreos [...] (Quignard 2014: 48-49).

Esa “suavidad” que provoca el alejamiento de los hechos narrados nos hace considerar estas vidas infames desde un punto de vista estético, que es la postura que adoptan los autores al sumergirse en los abismos del crimen. Iconoclastas, infames e

²⁰² Con respecto a las preocupaciones lingüísticas de Wilcock: “La tradición literaria en la que se inscribe su obra es la europea, y sobre el punto declaraba en una entrevista: «En un tiempo en toda Europa se hablaba latín, hoy se hablan dialectos del latín: la pasiflora en inglés se llama ‘passion-flower’, para mí las dos son la misma palabra. Por lo tanto la lengua tiene una importancia relativa; lo que importa es no caer en el folclore, que es intransferible [...]. Es como si a un jugador de ajedrez le dijeran: ‘Aquí se juega a nuestra manera, con un solo caballo y sin torres’. Beckett, tal vez no lo advierta, pero escribe casi en latín; su poema *Sans*, del 70, va más atrás en el tiempo, parece sumerio, más aún, pictográfico». El irlandés Samuel Beckett, sin embargo, ya perfilaba el horizonte de esa búsqueda sintética en el ensayo ‘Dante... Bruno. Vico... Joyce’, aparecido en 1929 con motivo de una reunión de estudios sobre ‘Ulises’, donde escribió: «La raíz de cualquier palabra puede ser rastreada hasta algún símbolo pre-lingüístico». «Desciendo de Flaubert –declaró Wilcock–, que es quien engendra a Joyce y a Kafka. Elegí escribir en italiano porque es la lengua que más se asemeja al latín»” (Bottini I).

imaginarios parecen conformar, parafraseando a De Quincey, una “Sociedad para la supresión de la virtud” donde el civismo deja lugar a la abyección y al desorden.

PARTE II

UNE VIE DE PIERRE MENARD.

HACIA LA DISOLUCIÓN DEL PERSONAJE

8. Un acercamiento a Pierre Menard²⁰³. Identidad, falsificación y parodia.

“La realidad es el cepillo de dientes que nos espera en casa, un cheque, el boleto del autobús... y la sepultura” (Orson Welles, *Fraude*)

“Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías [...]” (Borges 2005: 793). Pierre Menard, tanto el cuento como el personaje, que luego se verá envuelto en distintas variaciones y proyecciones, es un precursor de la modernidad literaria que anticipa recursos como el narrador indigno de confianza o la literatura de las restricciones del *OuLiPo*²⁰⁴ y se adelanta a los preceptos que más tarde constituirán el marco teórico de la teoría de la recepción. El personaje se despoja de sus señas autobiográficas, constituyéndose en un ser sin identidad, aun conservando las señas de impostura que lo emparentan con otras vidas imaginarias; un fantasma y una metáfora del propio lector. Se trataría, pues, de un símbolo que deviene paródico por desplazamiento del contexto; que se caracteriza por su descreimiento de la necesidad de escribir obras originales, de lo que paradójicamente surge su originalidad; por presentarse como un cuento que se burla de los excesos del ensayo erudito y que tiene la

²⁰³ Utilizaremos la forma del apellido en español, como lo escribe Borges, salvo en los textos citados del original francés de la novela de Lafon. Para aclarar esta vacilación fonológica y tipográfica nos remitimos al prólogo de Magdalena Cámpora en la compilación *Borges-Francia*: “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 que pasa a Funès y a Cervantès): *Borgès*” (Cámpora 2011: 13).

²⁰⁴ Acrónimo de “Ouvroir de littérature potentielle” (“Taller de literatura potencial”), el *OuLiPo* surgió como un grupo de experimentación literaria en 1960 bajo la tutela del escritor Raymond Queneau y el matemático François Le Lionnais. Posteriormente se unieron al grupo Georges Perec e Italo Calvino, entre otros. Mediante una serie de limitaciones o constricciones “liberadoras” (*contraintes*) autoimpuestas indagaron sobre las innumerables posibilidades del lenguaje como herramienta literaria. Heredero a su manera del Colegio de Patafísica de Alfred Jarry y del peculiar estilo compositivo de Raymond Roussel que el propio autor reveló en el breve ensayo *Comment j’ai écrit certains de mes livres* (*Cómo escribí algunos libros míos*), en referencia a sus dos obras más relevantes, *Locus solus* e *Impressions d’Afrique* (*Impresiones de África*), el proyecto *oulipiano*, en palabras de Marcel Benabou (uno de sus miembros más destacados), “marcó la ruptura con dos series de ilusiones: «las del surrealismo y las del compromiso de tipo sartreano». Si algo no cabe en *OuLiPo* es la noción de azar o de irracionalidad ni, mucho menos, la idea romántica de «inspiración»; si algo lo ha pintado bien en sus casi cincuenta años de existencia es su espíritu lúdico pero, al mismo tiempo, su rigor científico y experimental [...]. Dos tareas centrales ocupan desde siempre a los oulipianos, en sus periódicas reuniones: a) inventar estructuras o formas nuevas para que luego sean utilizadas por los escritores como les plazca; b) buscar en obras literarias del pasado huellas de formas que (como ocurre con los textos de Raymond Roussel) hayan anticipado en ciertos aspectos al *OuLiPo*. Estos últimos casos son vistos como «plagios por anticipación», concepto próximo al Borges que en 1951 sostenía que «cada escritor crea a sus precursores»” (Berti 2007. En línea)

curiosa consecuencia de difuminar los límites entre realidad y ficción, así como las fronteras genéricas, sin disimular su preferencia por la copia, la literatura, en detrimento del original, la “realidad”. Una teoría sobre el lenguaje y la traducción. Un texto que desde su aparición no ha parado de referirse a sí mismo y a los demás, un texto que contiene multitud de otros textos y que por encima de todo inició un interminable diálogo sobre el hecho literario que aún perdura:

[...] 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 [...]. 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” [...] (Lafon 2011a: 32).

El mismo Borges ya flirteaba con el engaño al considerar “Pierre Menard” su primera ficción²⁰⁵, excluyendo del género los relatos de *HUI* y “El acercamiento a Almotasim”, incluido en *Historia de la eternidad*, que, jugando con la permeabilidad genérica y con el concepto de la literatura como mistificación, presentaba como una reseña de Mir Bahadur Ali, un abogado de Bombay.

Intentar una aproximación simple y unilateral al relato de Borges corre el riesgo de limitarlo, de despojarlo de la complejidad que lo enriquece con cada lectura, como si cada acercamiento añadiera una nueva capa al envoltorio que lo ha ido recubriendo desde su aparición. Porque Menard y lectura conforman una simbiosis, una sinergia enriquecedora. Ensayaremos, de todos modos, un acercamiento. ¿Qué es “Pierre Menard, autor del Quijote”, un desatino, una indagación metafísica sobre el tiempo y el individuo, un anticipo de la teoría de la recepción, una burla²⁰⁶? Para Michel Lafon (2011), en principio (en la capa más visible de su compleja epidermis), no es más que un disparate, un juego como aquellos que Borges ideaba con su amigo Bioy en las

²⁰⁵ “Borges define a «Pierre Menard, autor del *Quijote*» como su primera ficción. Borges también miente. Pero siempre en la mentira hay una forma de verdad. Lo primero nunca es lo primero. En el origen no está necesariamente el origen” (Vecchio 2009: 4). “Pierre Menard, autor del *Quijote*” fue publicado en la revista *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo, en mayo de 1939, antes de ser incluido en *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), para más tarde, junto con *Artificios* (1944), pasar a formar parte del volumen *Ficciones* (1944).

²⁰⁶ “El *Quijote* escrito por Pierre Menard responde a la misma lógica que un sueño, un *Witz* o un lapsus. Más que de obra invisible, habría que hablar de obra inconsciente” (Vecchio 2009: 6).

barrancas de San Isidro²⁰⁷; solo en principio, porque Lafon piensa que Menard es irreductible, su grandeza está en su indeterminación y en su anticipación:

Consideremos el caso de “Pierre Menard, autor del *Quijote*”. Como para reaccionar contra el progresivo éxito internacional de este texto, o contra la voluntad de Borges de presentarlo como un hito en su obra, muchos exégetas intentaron relativizar su importancia, al inscribirlo en la continuidad de la producción borgeana desde los años veinte, o al recalcar en él una intención ante todo satírica (sátira de Valéry, de Groussac²⁰⁸...). Por aceptables que sean, esas reacciones no tienen que ocultar lo esencial: cuando en el último párrafo el narrador saca algunas lecciones de la admirable experiencia de su difunto amigo (el verdadero acto creador es el acto de lectura, todo texto se enriquece cuando está relacionado con otros autores, con otros textos...), está programando con varios decenios de antelación, toda nuestra modernidad literaria, en sus avances teóricos y en sus crisis creativas [...], “Pierre Menard” nos indica que, al obrar así, Borges se inscribe en una tradición, en una línea de modernos que, vía Pierre Menard, reúne *grosso modo* a Poe, Baudelaire, Mallarmé, Valéry y Borges (Lafon 1993: 76).

Para nosotros, Pierre Menard, el fantasma, el personaje del relato de Borges, es la bisagra de este trabajo, quien dibuja la línea que separa la errancia de la anacoresis. De varias maneras es el hilo conductor que engarza las biografías imaginarias que hemos visto en la primera parte con el personaje de Lafon, el otro Menard (¿o es el mismo?), el que continúa de algún modo la mascarada inicial. Si antes hemos analizado las características constitutivas de las biografías imaginarias, centrándonos en la figura de los personajes y señalando sus peculiaridades, los detalles circunstanciales que los fijan en la memoria y las generalidades que los agrupan, sus manías y su desviación del

²⁰⁷ No olvidemos las conexiones entre ese escritor imaginario, fruto del dúo Bioy-Borges, Honorio Bustos Domecq, y Menard. El mismo Lafon señala la intromisión en la sombra de Bioy y de Silvina Ocampo en la génesis del personaje-escritor de Nîmes, durante sus paseos por la barranca de San Isidro. Y la palabra jovial con la que Lafon define esa creación lateral, aparentemente liviana y apacible, que rodea las obras que nacen del juego, carentes en un principio de la severidad que luego le otorgan los críticos y las lecturas a posteriori, condicionadas por un bagaje cultural, es decir, un bagaje prejuicioso, del que la obra, en el momento de su gestación y urdimbre, carecía; esa palabra es *bêtise* (tontería, disparate, desatino).

²⁰⁸ En *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, uno de los personajes, Emilio Renzi, diserta sobre la “afectación” europea, sobre todo francesa, en la literatura argentina del XIX, y de ahí infiere, no sin ironía, las correspondencias entre Goussac y Menard, sugiriendo el posible homenaje paródico de Borges: “En realidad veía en Groussac al más representativo de esos intelectuales trasplantados, antes que nada porque había actuado en el momento preciso, justo cuando el europeísmo se constituye en elemento hegemónico [...]. 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 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, para decirlo con las palabras que le corresponden, dijo Renzi, 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 2013: 128).

canon, el desdoblamiento y la impostura, su pertenencia a un territorio marginal compartido, ahora nos encontramos con uno que difumina todo rastro de esas cualidades y que prefigura al Menard que concluye este trabajo (pero que no lo agota); anticipa al que recupera la individualidad de los primeros, aunque de manera menos tempestuosa, más atenuada. Estamos ante un personaje “descarado”, aglutinador de identidades, que es lo mismo que decir sin identidad²⁰⁹, que continúa el proceso de disolución iniciado en *HUI*. Lo que nos queda, al final, de los infames borgeanos son “caretas huecas y algún rasgo aislado” (Molloy 1999: 46). El doble y la máscara sudvierten la identidad. El *Quijote* de Menard es el doble del *Quijote* de Cervantes, pero aquí “doble” no significa copia, sino desvinculación y autonomía. Es también un impostor como Tom Castro. Mientras que este busca triunfar en el engaño actuando con naturalidad y acentuando las diferencias, Menard utiliza el método contrario, pretende reubicar la obra de su predecesor mediante el mimetismo absoluto con el original. Al ocupar Menard el lugar de Cervantes, al calzarse con idéntica horma que su antecesor, imposita las huellas del primero y las hace suyas, difuminando el original por completo. Es el método inverso al de la traducción:

Quando Borges nos propone imaginar un escritor francés contemporáneo escribiendo, según su propio entendimiento, algunas páginas que van a reproducir textualmente dos capítulos del *Quijote*, este absurdo memorable no es si no lo que se cumple en toda traducción. En una traducción, tenemos la misma obra en un doble idioma; en la ficción de Borges, tenemos dos obras con una misma identidad lingüística y, en esta identidad que no lo es, el fascinante espejismo de la duplicidad de los posibles. Ahora bien, cuando hay un duplicado perfecto, el original, y hasta el origen, se borran. De este modo, el mundo, si pudiera ser exactamente traducido y duplicado en un libro, perdería todo principio y todo fin y devendría ese volumen esférico, finito y sin límites, que todos los hombres escriben y en el que están escritos: esto no sería el mundo, sería, o será, el mundo pervertido en la suma infinita de sus posibilidades (Esta perversión es, tal vez, el prodigioso, el abominable Aleph). La literatura no es un sencillo engaño, es el peligroso poder de ir hacia lo que es por la infinita multiplicidad de lo imaginario [...]. Es lo más indefinido, esencia de lo imaginario, lo que impide a K. alcanzar jamás el Castillo, como le impide eternamente a Aquiles alcanzar a la tortuga, y quizá al hombre vivo alcanzarse a sí mismo en un punto que haría de su muerte algo perfectamente humano y, por consiguiente, invisible (Blanchot 1986: 213).

Todo es falso porque todo es estilo y forma. La honestidad de la literatura radica en su facultad ficcional y en su condición de artificio, y es más sincera y profunda cuanto

²⁰⁹ “Lo primero que se lee es la pérdida del relieve individual –tanto del personaje como del narrador– al mismo tiempo que pasa a primer plano la situación, limitada o ilimitada por los textos. *Si los textos ajenos funcionan como pre-texto, ello vuelve a ubicarnos en el ámbito de la identidad y de la autoría*. En sus momentos más melancólicos, Borges escribía: «La certidumbre que todo está escrito nos anula o nos afantasma»” (Cédola 2000: 210).

más elaborada es la mistificación que propone²¹⁰. Así lo define Giorgio Manganelli en su ensayo sobre Stevenson: “La formalidad de la trama se articula y ejemplifica en la formalidad de los personajes, a los que no pediremos coherencia ni presencia psicológica [...]. Los personajes actúan como puntos dinámicos [...].” (Manganelli 2014: 30). Menard es un personaje informe, o mejor dicho, un personaje con una conducta imprecisa, inacabada y esquiva. Para ubicarlo precisamos localizar su contexto, asimilarlo a través del entorno, como sucedía con las biografías imaginarias de la primera parte, donde los personajes interactuaban con la trama. William Kid es reconocible en sus actos, sin necesidad de mencionar su nombre, ubicado en un entorno que reconocemos a primera vista. Es indisociable tanto de su dandismo como de su envilecimiento, indesligable de la infamia que envuelve la atmósfera del relato. También es reconocible en la consecuencia, en la fatalidad, esto es, con una soga al cuello y con sus guantes de cabritilla. Refinamiento y abyección definen la escena que congela la imagen de William Kid. Schwob, como Borges, frecuenta las estructuras oximorónicas. Así son reconocibles Billy Harrigan o Monk Eastman, sin necesidad de discursos o introspecciones. Son tan fluidos y fragmentarios como la trama y el estilo, son personajes turbulentos. Sin embargo Menard es un fantasma detrás de una máscara difuminada²¹¹, un personaje sin contornos delimitados. No tiene márgenes de referencia porque es reflejo del mundo y al mismo tiempo transmite el reflejo del libro en el mundo. “El mundo y el libro se remiten eterna e infinitamente a sus imágenes reflejadas” (Blanchot 1986: 212). En principio era una farsa. El tiempo y la hermenéutica consideraron reducida esa interpretación. Menard es más complejo que una simple burla, un personaje detrás de un propósito, un nombre que es símbolo y metáfora de la multitud de rostros que poseen los lectores, una idea descabellada, un

²¹⁰ Hay que despojar al término “falsificación”, aplicado al espíritu y a la literatura, de su inmerecida carga peyorativa: “[...] si el libro es la posibilidad del mundo, debemos concluir que en el actúan no solamente el poder de acción, sino además ese gran poder de fingir, de falsificar, de engañar que proviene de toda obra de ficción, y esto de modo más evidente cuanto más oculto esté ese poder. *Ficciones, Artificios*, son tal vez los nombres más honrados que convienen a la literatura; y reprocharle a Borges de escribir relatos que se conforman demasiado a estos títulos es reprocharle un exceso de sinceridad sin el cual estamos obligados a tomar la mistificación, no sin torpeza, al pie de la letra (Schopenhauer, Valéry, se notará, son los astros que relucen en este cielo sin cielo) [...]. Borges comprende que la peligrosa dignidad de la literatura no reside en hacernos suponer que en el mundo hay un gran autor, absorto en mistificadores ensueños, sino en hacernos sentir la proximidad de un poder extraño, neutro e impersonal” (Blanchot 1986: 212-213).

²¹¹ A propósito de *The Master of Ballantrae* añade Manganelli: “Los personajes de Stevenson son inaccesibles. Lábilis y elusivos [...] las más bellas fábulas de Stevenson se quedan en la memoria como la huella hueca de su estructura, vaciada de todo acontecimiento” (Manganelli 2014: 27).

proyecto sin resolución, escribir el *Quijote*, un vehículo para elaborar una hipótesis, un artificio textual. El proyecto, por insospechado, por increíble, es más poderoso que su ejecución. Indefectiblemente sujeto a su entorno, a su cronotopo, contemporáneo de Bertrand Russell y de William James, su afán se torna exagerado y fuera de lugar, se queda en mera idea, no llega a realizarse. El *hic et nunc* en fuga perpetua.

Como el personaje de “El inmortal”, que de tanto ser todos acaba siendo nadie, la pérdida de la identidad también está asociada a los engañosos mecanismos de la memoria. El tiempo no se puede recordar, se puede pensar²¹². El tiempo modifica las percepciones. El pasado fluye y refluye constantemente en el presente cada vez con un rostro distinto, retroalimentándose, deformando por completo las huellas primigenias. “Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy” (Borges 1989: I, 541). La literatura varía las historias propias y ajenas, deforma los rostros sin concesiones a una supuesta “verdad histórica”, su fuerza está en su capacidad de mistificación. Porque Menard es absorción, asimilación y artificio. Se mimetiza con el lector, por eso va poco a poco diluyendo sus rasgos, para quedar como un espejo, o como los múltiples reflejos de ese espejo. Va desde fuera al interior del texto, confunde su identidad con la nuestra. Es lo contrario del Quijote y de los personajes de Kafka. Podemos emplear los adjetivos *quijotesco* o *kafkiano*. El primero para referirnos a una proyección del personaje hacia el exterior, conceptualizado en síntesis de una idiosincrasia determinada. El segundo para sumergirnos en una pesadilla interminable. Don Quijote sale del texto y se codifica para definir una cosmovisión, una actitud, un comportamiento. Los personajes de Kafka nos invitan a entrar, están atrapados en un círculo que no entienden, que se retroalimenta a sí mismo, sin rostros ni referentes²¹³. Menard, por su parte, conduce al lector a la esencia misma del relato, recorre el camino inverso, nos abstrae de lo cotidiano para acercarnos a su *Quijote*.

²¹² “[...] porque el tiempo no anima ya la memoria. La memoria –¡cosa extraña!– no registra la duración concreta, la duración en el sentido bergsonian. No se pueden revivir las duraciones abolidas. Solo es posible pensarlas, pensarlas sobre la línea de un tiempo abstracto privado de todo espesor” (Bachelard 1975: 39).

²¹³ “[...] lo kafkiano, por el contrario, nos conduce al interior, a las entrañas de la broma, a lo horrible de lo cómico. En el mundo de lo *kafkiano*, lo cómico no representa un contrapunto de lo trágico (lo tragicómico) como ocurre en Shakespeare; no está ahí para hacer lo trágico más soportable gracias a la ligereza del tono; no *acompaña* a lo trágico, no, *destruye antes de que nazca*, privando así a las víctimas del único consuelo que les cabría aún esperar: el que se encuentra en la grandeza (auténtica o supuesta) de la tragedia [...]. Parece más bien que lo *kafkiano* representa una posibilidad elemental del hombre y de su mundo, posibilidad históricamente no determinada, que acompaña al hombre casi eternamente” (Kundera 2006: 127 129).

A la reflexión sobre la identidad, el lenguaje y la lectura, hay que añadir la desviación lúdica que lo emparenta con los iconoclastas de Wilcock. A diferencia de que la comicidad en Wilcock es manifiesta y en Borges está escondida entre las líneas, soterrada y sutil. Mientras que Wilcock hiperboliza el absurdo y ridiculiza las situaciones, describiendo proyectos absolutamente descabellados, Borges disfraza la parodia mediante la aparente seriedad y afectación en el tono que emplea el narrador de la necrológica sobre Menard. Hay que despojar al relato de esa excesiva gravedad, y eso es lo que hace Borges exagerando precisamente esa circunstancia. La pulcritud del tono empleado por el narrador lo delata y nos lo muestra, en un primer momento, como un pedante o como un imbécil, y esto nos provoca risa y nos hace dudar de su veracidad. Sin embargo, al final del relato aparece sorprendentemente humano, hasta melancólico. Por tanto el narrador es un personaje fluctuante, contradictorio, indigno de confianza, que contribuye a acrecentar la sensación de falsificación que provoca el relato. Borges, empleando ardidés como esa posición ambivalente del autor de la necrológica, construye una burla similar a las que compuso *ex-aequo* con Bioy Casares en las *Crónicas de Bustos Domecq*. Domecq recoge los ecos del narrador sin nombre que reseña la vida y la obra de Menard²¹⁴. No importa si Menard es uno de los más grandes escritores de la historia o un loco con un propósito descabellado. Como ya hemos señalado, en principio tenemos la sensación de asistir a una farsa, a una broma del autor, oculta en la afectación del tono. Ese efecto paródico aumenta cuando sacamos la obra de su contexto y la revertimos en un contexto totalmente nuevo:

²¹⁴ Veamos las concomitancias entre Pierre Menard y César Paladión, el primer personaje reseñado en las *Crónicas*, así como las afinidades que mantienen en el carácter paródico, quizás más explícito aquí por el resquicio melancólico que subyace en “Pierre Menard”, circunstancia que atenúa, pero no anula, el tono humorístico. Una sutil diferencia entre los dos relatos estriba en la intromisión del narrador, más compleja y decisiva en el caso de Menard, donde oscila entre la estupidez y la iluminación. Comienza pareciendo un bobo y termina sinceramente asombrado. Consigue finalmente captar la genialidad que esconde Menard. Así, el relato bascula entre la parodia y la melancolía. Otra, en la prolija condición de Paladión, cuya producción es monumental, ante la minúscula y apenas perceptible obra de Menard. Mientras que el primero parece perseguir el ruido y la gloria, el segundo prefiere la modestia de una obra silenciosa. He aquí un ejemplo de la crónica “Homenaje a César Paladión”: “La metodología de Paladión ha sido objeto de tantas monografías críticas y tesis doctorales que resulta casi superfluo un nuevo resumen. Bástenos bosquejarla a grandes rasgos [...]. Antes y después de nuestro Paladión, la unidad literaria que los autores recogían del acervo común, era la palabra o, a lo sumo, la frase hecha [...]. En nuestra época, un copioso fragmento de la *Odisea* inaugura uno de los *Cantos* de Pound [...]. Paladión, en 1919, ya había ido más lejos. Anexó, por así decirlo, un *opus* completo, *Los parques abandonados*, de Herrera y Reissig [...]. Paladión le otorgó su nombre y lo pasó a la imprenta, sin quitar ni agregar una sola coma, norma a la que siempre fue fiel. Estamos así ante el acontecimiento literario más importante de nuestro siglo: *Los parques abandonados* de Paladión. Nada más remoto, ciertamente, del libro homónimo de Herrera, que no repetía un libro anterior” (Borges y Bioy 1985: 144-145).

La forma más rigurosa de parodia²¹⁵, o parodia mínima, consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva [...]. La parodia más elegante, por ser la más económica, no es, pues, otra cosa que una cita desviada de su sentido, o simplemente de su contexto y de su nivel de dignidad [...]. Pero la desviación es indispensable, aunque Michel Butor haya podido decir con razón, desde otra perspectiva, que toda cita es ya paródica, y aunque Borges haya demostrado en el ejemplo imaginario de Pierre Menard que la más literal de las reescrituras es ya una creación por desplazamiento del contexto (Genette 1989a: 27-28).

Si “Pierre Menard, autor del *Quijote*” ha estado y está sometido a los vaivenes de la crítica y del tiempo se debe, en gran medida, al elemento paródico, ese que hace vacilar al lector y lo coloca ante la posibilidad de sucumbir a un ardid. El absurdo de una empresa provocado por una re-contextualización exagerada conduce a una dislocación de la percepción, a la perplejidad o a la risa. Pero no es lo mismo si la alteración es consciente o fortuita. El resultado será irónico o ridículo, según la intención. Imaginemos una obra de arte extrapolada a otro contexto, extraída de su lugar habitual y conocido:

[...] si la sexta de Beethoven se compusiera hoy sería embarazoso; pero es claro que no lo sería, necesariamente, si se hiciera con una intención irónica por un compositor lo bastante consciente del pasado y del presente. Tendría entonces, potencialmente, para bien o para mal, el tipo de significación de aviso publicitario para sopas Campbell de Warhol, con la diferencia de que en el primer caso se ha producido una obra de arte en lugar de una obra de no-arte, y el comentario irónico, por tanto, estaría dirigido más directamente hacia el género y la historia del arte que hacia el estado de la cultura. Por supuesto, para otorgar validez intelectual a este punto no se necesita ni siquiera componer la Sexta Sinfonía, de la misma manera que Menard no necesitó en realidad re-crear el *Quijote*. Habría sido suficiente con que Menard se *atribuyera* la novela a sí mismo para tener una nueva obra de arte, desde un punto de vista intelectual (Barth 1986: 174-175).

Además de adelantarse a los preceptos que luego pondría de moda la teoría de la recepción, esto es, *grosso modo*, la relevancia del lector en la composición y transformación de una obra de arte²¹⁶, entendiéndolo que esta no acaba con la firma del autor, sino que renace en cada lectura y en el diálogo constante con otras obras, la

²¹⁵ Danilo Kiš reflexiona sobre las nuevas y las viejas formas en la literatura. Considera que el arte narrativo se divide en el que había antes de Borges y en el de después de Borges. Con respecto a la parodia como una forma de desviación cita al teórico Viktor Sklovski: “«La obra de arte se percibe sobre el trasfondo de otras obras artísticas y por asociación con ellas. La forma de la obra de arte se define por la relación con las obras que la han precedido... *No solo la parodia, sino también toda obra de arte en general se crea como paralelo y contraposición a un modelo. Una nueva forma de arte no aparece para expresar un contenido nuevo, sino para reemplazar una forma vieja, que ya ha perdido su valor artístico*» [...], este tipo de acercamiento a los fenómenos literarios es inmanente, por igual en el plano teórico y en la práctica literaria, al concepto de sensibilidad literaria en general [...]. Porque, ¿qué otra cosa es el talento sino precisamente esta desviación del canon, aquello que Christiansen denomina «sensación diferencial» o «sensación de las diferencias?»” (Kiš 2013: 53).

²¹⁶ Menard pretende escribir un libro ya escrito sin cometer una tautología, sin ser redundante, porque como señala Genette: “Todo objeto puede ser transformado, toda manera puede ser imitada, no hay, pues, arte que escape por naturaleza a estos dos modos de derivación que, en literatura, definen la hipertextualidad [...].” (Genette 1989: 478).

originalidad del relato estriba en la insalvable dificultad de llevar a término la empresa que Menard se propone, por exagerada, por redundante, y también, no sin ironía, en la crítica implícita a un vano y pretencioso afán, escribir obras originales²¹⁷:

Borges *no* se atribuye el *Quijote* a sí mismo, y mucho menos lo recompone como Pierre Menard; en su lugar, escribe una obra de literatura original y notable, cuyo tema implícito es la dificultad, tal vez la falta de necesidad, de escribir obras originales de literatura²¹⁸. Su victoria artística, si se quiere, reside en que confronta un callejón sin salida y lo emplea contra sí mismo para conseguir una obra nueva. Si esto corresponde a lo que hacen los místicos –“a cada momento saltando al infinito”, dice Kierkegaard, “y a cada momento cayendo inevitablemente de vuelta en lo finito”- es solamente un aspecto más de esa vieja analogía (Barth 1986: 175).

Como si de una técnica de las empleadas por los escritores *oulipianos* se tratara, Menard hace uso de una restricción²¹⁹, ignorar la posibilidad de lo nuevo si no es mediante la reformulación de la tradición, enfocada, eso sí, desde una perspectiva distinta; y, paradójicamente, esa limitación, ese acotamiento, es el que confiere originalidad y desvinculación a su obra. Esa es la transgresora *originalidad* que sugiere el relato de Borges. Esa limitación es el “callejón sin salida” del que habla Barth, ahí emerge su novedad. Georges Perec²²⁰ prescindió de la letra *e*²²¹, la vocal más común en francés, en su novela lipograma *La disparition*²²². Menard desecha todo signo que no

²¹⁷ “[...] la mayor originalidad o novedad de la ficción borgeana bien podría ser la reivindicación extremada de una *tradición*, el situarse *después* de todas las literaturas” (Lafon 1993 76).

²¹⁸ Para Lafon, la actitud de Borges es doble: “[...] cuando reconoce para sus ficciones una filiación, señala también algunas decisivas rupturas (de la misma manera que cuando señala la novedad de *La invención de Morel*, la inscribe al mismo tiempo en una filiación)” (Lafon 1993: 76).

²¹⁹ Bien podrían atribuirse a Pierre Menard las palabras de Georges Perec en relación con su *ars poetica*: “En una carta que escribió en respuesta a otra enviada por 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»” (Martín Ruiz 2011: 196-197).

²²⁰ Borges, en muchos aspectos, es un antecedente singular y apenas advertido por la crítica de las técnicas *oulipianas*. En una entrevista de 1965, a propósito de la composición de *Un hombre que duerme*, señala Georges Perec: “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” (Martín Ruiz 2011: 194).

²²¹ Es curiosa y admirable la traducción de esta obra al español, titulada aquí *El secuestro*. En nuestra lengua la letra más común es la “a”, por tanto aquí esa será la vocal omitida. El lipograma llevado hasta el límite.

²²² “La primera señal de Borges en *La Disparition* aparece ya en la primera sección. Se trata de la descripción que hace Anton Voyle 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

coincida exactamente (“palabra por palabra y línea por línea”) con cada uno de los que aparecen en el *Quijote* de Cervantes. Mientras que este construyó su obra espontáneamente, Menard estaba obligado a escoger una sola de las variantes, desde el olvido y la omisión. Es idéntica la posición de los elementos del discurso en una y otra obra, tanto en la espontánea como en la restringida²²³. Pero el milimétrico calco sintáctico no impide un distanciamiento semántico e interpretativo. Además, la absoluta coincidencia formal provoca la disolución del autor en el anonimato, relegado a un segundo plano en favor de la perdurabilidad del texto:

Los momentos de excepción en la literatura se producen cuando el autor, sea cual sea el curso que siga al iniciar una obra, logra sumergirse en las corrientes profundas del lenguaje, para, de esa manera, perder sus propias señas de identidad. E.M. Forster sugiere que en el fondo de toda gran creación late un anhelo de anonimato. En el mundo imaginario de Tlön, sueña Borges, “no existe el concepto de plagio; se ha establecido que todos los libros son obra de un solo autor que es intemporal y anónimo”. Cada poeta, concluye Octavio Paz, “es solo un latido en el río del lenguaje”. La obra literaria se revela genial cuando su autor acierta a encontrar esa corriente oscura que conlleva vestigios de todo lo enunciado desde que el idioma nace... (Pitol 2007: 184-185).

Mediante su revolucionaria concepción de la lectura como detenimiento y suspensión, como retroalimentación infinita del texto, y el uso de la cita, Menard ha conseguido dislocar el tiempo en que se inserta cualquier obra literaria. “Leer es buscar con la vista a través de los siglos la única flecha disparada desde el fondo de los tiempos” (Quignard 2006 42). La literatura como renacimiento, como metamorfosis constante, de escritor en escritor, como grito renovado:

Cosmos, punto primordial del que surgiría súbitamente un panorama total, hueco abismal de radio nulo [...]»” (Martín Ruiz 2011: 196). La figura del lector como insomne patológico fue desarrollada por Borges en “Funes el memorioso”. Necesitamos olvidar para poder dormir. Voyle, el protagonista de *La Disparition*, tampoco puede dormir. En la novela de Perec, el tema de la obsesiva recurrencia de la memoria es introducido acudiendo una vez más a Borges. Perec reescribe partes del cuento “El Zahir” en una de las secciones hacia mitad de la novela y detalla que quien ha visto una vez uno de esos *a priori* insignificantes objetos, jamás conocerá el olvido.

²²³ Habría que averiguar qué *Quijote* es el que escribe Menard. ¿A qué edición corresponden los capítulos que menciona Borges en su relato?: “¿Cuál es, de todas las ediciones del *Quijote*, la que Pierre Menard alcanzó a reescribir fragmentariamente, pero al pie de la letra, con todos sus puntos y comas, y en limpia y remozada ortografía que nada o muy poco tiene que ver con la manera movediza en que se fijaban los sonidos en tiempos de Cervantes? El exégeta –y probablemente Pierre Menard también– parecen ignorar que el citado capítulo noveno daba inicio, en el *Quijote* de 1605, a una segunda parte, razón por la cual podríamos deducir que el texto que Menard vislumbró no fue la edición príncipe preparada por Juan de la Cuesta en aquel año ni ninguna otra posterior derivada de esta [...]. Esta inquietud ecdótica se desvanecería, si le diéramos un giro metafísico. Menard –quien, o era un consumado esotérico o estaba tan loco como el propio don Quijote– probablemente lo que vislumbró fue el arquetipo ideal del texto del *Quijote* del cual se habrían derivado, con mayor o menor fortuna y fidelidad, no solo su versión fragmentaria, sino también la de Cervantes, la de Cide Hamete Benengeli y, probablemente, la apócrifa de Avellaneda...” (Vega 2016 En línea)

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. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales? (Borges 1989: I, 450).

Como Félicien Raegge, que “tuvo la intuición de la naturaleza invertible del tiempo”, Menard refuta su condición lineal, habitando como personaje el tiempo suspendido de la memoria lectora. Los personajes están definidos en el tiempo en el momento en que el autor los introduce en el texto. Dejan de estarlo en cada lectura, en cada lectura se revitalizan. Menard es intemporal porque es producto de lecturas, de contextos de lectura:

El tiempo de las obras no es el tiempo definido de la escritura, no es el tiempo indefinido de la lectura y de la memoria. El sentido de los libros está delante de ellos y no detrás, está en nosotros: un libro no es un sentido dado de una vez para siempre, una revelación que nos toca sufrir, es una reserva de formas que esperan sus sentidos, es la “inminencia de una revelación que no se produce...” y que cada uno debe producir por sí mismo. Si Borges repite, o dice a su manera, que la poesía está hecha por todos, no por uno, Pierre Menard es autor del *Quijote* por la razón suficiente de que todo lector²²⁴ (todo verdadero lector) lo es. Todos los autores son un solo autor porque todos los libros son un solo libro, de aquí que un solo libro sea todos los libros [...]. La biblioteca de Babel es perfecta *ab aeterno*; el hombre, dice Borges, es un bibliotecario imperfecto; a veces, ante la imposibilidad de encontrar el libro que busca, escribe otro: el mismo, o casi. La literatura es esa tarea imperceptible, infinita (Genette 1986: 210).

Borges nos coloca delante de un fantasma en una ficción disfrazada de ensayo. Lo ficcional se esconde detrás de la reseña literaria de un autor fallecido, de una necrológica hecha por un narrador que dice ser amigo del difunto y que pretende reivindicar su obra y así hacerle justicia, corrigiendo los equívocos que, mediante omisiones y añadidos desafortunados, esta ha sufrido por la intromisión de terceros:

En nuestra opinión, se trata cabalmente de una *ficción*. En todo caso, de una ficción cuya sustancia o tema narrativo es el ensayo (más precisamente, la ‘nota’ bibliográfica, el comentario crítico o erudito) o que adopta (paródicamente) la forma del ensayo. Pero el relato es plenamente un cuento, una ficción: la fantasía, el humor, la ironía resultan evidentes. Es un cuento intelectual que juega con los hábitos y remeda los vicios del ensayo, la crítica y la erudición (Tacca 1998: 728).

El narrador sin nombre que rememora la figura de Menard al tiempo que denuncia una adulteración de su obra por un diario tendencioso que tiene el propósito de

²²⁴ “El verdadero héroe de la Biblioteca de Babel no es la Biblioteca misma, sino su Lector, nuevo Don Quijote, dinámico, aventurero, incansablemente inventivo, alquímicamente inventivo, capaz de dominar los molinos de viento que giran a su alrededor” (Eco 2002: 126).

mancillar su memoria es un artificio que pretende provocar en el lector un distanciamiento del plano ficcional. Ante la denuncia del personaje-narrador²²⁵, el lector toma conciencia de la confabulación perpetrada contra Menard. ¿Simulación o realidad? ¿Quién se esconde detrás de este ardid, de este narrador desconocido? Lafon recuerda, en uno de sus ensayos sobre el relato, la importancia de su primera irrupción. Pierre Menard aparece por primera vez en la revista *Sur*. En ningún momento se indica el género al que pertenece, no se especifica si es una ficción o una necrológica. Hay una dedicatoria a Silvina Ocampo al comienzo y al final encontramos la firma “Jorge Luis Borges”. Los lectores de la época se tragaron la superchería, creyeron que Borges era efectivamente quien escribía la necrológica de un escritor de carne y hueso, aunque hasta entonces desapercibido:

Es sorprendente el eco que este breve relato, de tono deliberadamente gris y prosaico, ha tenido en escritores, pensadores y críticos del mundo entero. Fama y difusión correlativas a la de la obra total de Borges en la literatura universal. La repercusión de este relato se verifica en los ámbitos del cuento, la crítica, el pensamiento, la lingüística, la historia. Esa trascendencia no se ha debido, sin embargo, como en el caso de otros célebres cuentos o relatos universales, a la implicación moral o sentimental de un tema, un héroe o una intriga (pensemos, por ejemplo, en la universalidad de otros cuentos famosos) sino a la peculiar sustancia y circunstancia del relato [...]. Al hablar de su extensa repercusión, no nos referimos tanto a los estudios particulares de que ha sido objeto en la copiosa bibliografía crítica, como a la alusión, mención o cita en textos o discursos que a él recurren, desde su propio interés y perspectiva. La singular materia del relato, la extravagante fábula tan rica de implicaciones y posibles derivaciones, explica que haya servido como ilustración de teorías, métodos, hipótesis o conjeturas lingüísticas o literarias. Para Genette, por ejemplo, *Pierre Ménard* se vincula con la *parodia* y la *intertextualidad*, para Blanchot con el misterio de la *traducción*, para Monegal con la *vanidad de la crítica*, para Eco con la *semiología* y la *estética de la recepción*, para Sábato con la *vigencia del pasado*, para Schaeffer con la *teoría de los géneros literarios*, para Lem con la *ciencia ficción* (Tacca 1998: 725).

Muchos han indagado y rebuscado qué personaje de carne y hueso se esconde tras el reflejo de ese fantasma²²⁶, pero ese no es asunto de este trabajo. Aquí nos interesan los personajes en su condición textual, en las interrelaciones que establecen dentro de la

²²⁵ “[...] no ha de ser Borges quien reproduzca (mucho menos produzca) las críticas reticentes o devaluadoras de Pierre Menard, sino un comentarista (y amigo) de este: mediación, pues, de segundo grado. Este comentarista intenta reproducir lo más objetivamente posible el pensamiento e interpretación de Pierre Menard, sin suscribir o adherir a sus juicios de valor –los cuales van a contrapelo de la estimación y exégesis tradicional–. Por eso es que trata de ser fiel, reproduciendo entre comillas sus afirmaciones, o trasponiéndolas literalmente” (Tacca, 2000: 503).

²²⁶ “[...] ¿existió o no Pierre Menard? Diego Vecchio, en un ensayo sobre la novela de Lafon y el estatuto de la falsificación en la literatura, hace el recuento de los Pierre Menard que aparecen en el catálogo de la Biblioteca Nacional [...]. Una segunda perspectiva nos dice que Pierre Menard existió, pero no se llamaba Pierre Menard [...]: para Emilio Carilla se trata de Unamuno, para Rafael Gutiérrez Girardot, Pierre Menard es una deformación de Paul Mallarmé, es decir una doble parodia de los escritores simbolistas [...]” (Bogoya 2015: 195).

ficción, sin distinciones ni separaciones entre esta y el mundo de afuera²²⁷. Ese intento de aprehensión del personaje, de delimitación de sus posibles correlatos en la realidad, ¿no es una reducción? El vértigo que produce la fantasmagoría de Menard lo emparenta más con nosotros, los lectores, y lo aleja, paradójicamente, de cualquier modelo tangible de la "realidad" de afuera del libro. Nos convierte a nosotros mismos en personajes de otra ficción, nos sumerge en la obra que tenemos entre las manos y difumina los límites de la realidad o, mejor dicho, introduce esos límites dentro de la ficción. El referente de Menard bien puede estar oculto en el otro Menard, el de Lafon, en una especie de plagio por anticipación, o agazapado detrás de la sombra de los "imaginarios" de Schwob, o no tiene referente porque forma parte de una idea asombrosa de concebir la literatura. Menard aturde al lector porque borra los límites entre lo falso y lo verdadero, anula esa distinción por irrelevante, hace sospechar sobre la preponderancia de la copia frente al original. En la literatura de Borges la realidad es siempre un producto de la imaginación²²⁸, no existe nada que no haya sido soñado antes:

Pierre Menard no hace más que radicalizar el género de la biografía de un autor imaginario que falsifica o tergiversa una historia ajena. Pero hay una diferencia fundamental entre Pierre Menard y las ficciones que lo precedieron y lo sucedieron. Como ocurre en las buenas falsificaciones que intentan ocultar su carácter de falsificación, "El acercamiento de Almotásim" es una ficción que disimula la ficción (a tal punto que Borges se jacta de que algunos lectores intentaron conseguir el libro), mientras que "Pierre Menard" es una ficción que exhibe abiertamente desde el título su carácter ficticio: Pierre Menard escribe un libro que ya fue escrito y que para colmo de males es un clásico de la literatura española. Hasta los que nunca leyeron el Quijote saben perfectamente que Pierre Menard no fue el autor del Quijote [...]. El *Quijote* de Pierre Menard no es plagio ni cita, tampoco copia ni reproducción de un texto precedente sino algo mucho más radical y a la vez extraño: la producción de un texto que ya fue escrito, como si este texto no hubiera sido escrito (Vecchio 2009: 5-6).

²²⁷ Esa confusión voluntaria de lo imaginario y lo real, la supresión de las fronteras que los separan, la menciona Stanislaw Lem en uno de sus libros, quizás el más emparentado con la obra de Borges, *Vacío perfecto*, compendio de reseñas y comentarios de libros inexistentes, de los que el lector, si no es avisado, tiene la sensación de que "realmente" están ocupando estantes en las librerías: "La crítica de libros inexistentes no es una invención de Lem. Encontramos intentos parecidos no solo en un escritor contemporáneo como J.L. Borges (por ejemplo, «Examen de la obra de Herbert Quain», en el tomo *Ficciones*), sino en otros mucho más antiguos, y ni siquiera Rabelais fue el primero en poner en práctica esa idea" (Lem 2008: 15). Véase como Lem introduce al propio Lem en el texto como otro autor imaginario en un prólogo también imaginario.

²²⁸ La imaginación suspende la sucesión temporal. Libera al espíritu de la dependencia de lo real. Es un acto de creación en sí misma, desprovisto de todo lastre del exterior: "La imaginación, en sus acciones vivas, nos desprende a la vez del pasado y de la realidad. Se abre en el porvenir. A la *función de lo real*, instruida por el pasado, tal como la desprende la psicología clásica, hay que unir una función de lo *irreal* igualmente positiva [...]. Y en la poesía, el compromiso del ser es tal, que ya no es el simple sujeto del verbo adaptarse. Las condiciones reales ya no son determinantes. Con la poesía, la imaginación se sitúa en el margen donde precisamente la función de lo irreal viene a seducir o a inquietar –siempre a despertar– al ser dormido en su automatismo" (Bachelard 1975: 26-27).

Es en 1941, en el volumen *El jardín de senderos que se bifurcan*, donde Borges añade al final “Nîmes, 1939”, y más tarde, en 1944, con la inclusión del relato en *Ficciones*, cuando el texto bascula hacia su condición ficcional. La pérdida de “realidad” de Menard enriquece la narración. Al desprenderse de un posible referente exterior al texto, el fantasma Menard se complica y deviene forma y estructura; y requiere que el lector cómplice se sumerja en esa estructura y que participe de su condición polisémica. La “verdad” de Menard, como la del *Quijote*, radica en su coherencia interna²²⁹. Los dos son pasajeros. El *Quijote* de Cervantes murió con los lectores de Cervantes. Nosotros leemos otro *Quijote*, que trascendió aquel libro del siglo XVII y transmutó en otros libros. Así el relato establece un diálogo con otras ficciones y consigo mismo, ya que Menard es sujeto y objeto al mismo tiempo. Es entonces cuando se hace imperecedero en tanto sujeto textual autónomo. Al formar parte del volumen de ficciones, la ambigüedad que comenzó con el engaño de la necrológica se diluye, pero, paradójicamente, cuando delimita con claridad su estatus de invención²³⁰, adquiere la profundidad y relevancia que tantas interpretaciones y análisis ha deparado desde entonces. Lafon atribuye la genialidad del relato a la sutil evolución del misterioso personaje narrador. La evocación de Menard provoca una transformación en el autor de la necrológica. La parodia inicial se transforma en melancolía. Mediante la literatura el narrador se habilita:

La mise en recueil, une fois de plus, désambiguïse le statut d'un texte borgésien. Mais ce faisant –et c'est peut-être ceci qui est le plus remarquable–, elle n'appauvrit en rien la nouvelle: ce que le personnage de Ménard perd en réalité, le narrateur le gagne en complexité. Tant que le texte passe pour une diction, un essai, une authentique nécrologie consacrée par Borges à un ami méconnu, on comprend mal que Borges commence par faire l'âne, avant d'être visité par le génie. Une fois avéré que le texte est une fiction, une fois qu'il n'y a plus d'identification ou de confusion primaire entre le narrateur (l'auteur anonyme de la nécrologie) et l'auteur (Borges, l'auteur de la nouvelle), c'est la psychologie de cet “intéressant homme de lettres” qu'est le nécrologue qui nous interpelle et nous dérouté (quant au “tour de force ” de Ménard, il me semble qu'il reste tout aussi fascinant, qu'il soit rapporté dans une fiction ou dans une diction). La psychologie de ce narrateur-auteur qui, s'il est capable d'énoncer avec fulgurance, en fin de texte, les conséquences prodigieuses, pour la postérité, de l'aventure intellectuelle de son ami, sait aussi exhiber, à l'ouverture, une bêtise crasse (à moins que Ménard ne soit, comme Simon Kautzsch, un escroc “international”, et que notre mystérieux témoin ne se caractérise alors, de bout en bout, par un constant aveuglement, une égale bêtise: mais je

²²⁹ “Cervantes habría sido el primer «hombre de lettres», el gran precursor. La neutralidad de Borges, las múltiples perspectivas de sus ficciones y su concepción de la literatura como juego junto con su lugar de enunciación desde los límites, ubica su universo poético en la ambivalencia” (Cédola 2000: 208).

²³⁰ A propósito de la obra de Sergio Pitol, escribe Masoliver Ródenas: “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 naturalidad, 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” (Pitol 2007: 9-10).

refuse cette lecture, j'y reviendrai, je préfère croire à l'édification progressive du nécrologue sous l'inspiration posthume de son ami admiré et authentiquement admirable)²³¹ (Lafon 2011b: 333).

El estilo contribuye en gran medida a potenciar el efecto que suscita el relato entre los lectores. Si bien las biografías imaginarias que hemos tratado en los capítulos precedentes están escritas en su mayor parte en tercera persona, aquí esta se alterna con la primera, localizada en la voz del narrador, como más tarde hace Michel Lafon con el personaje de Legrand en *Une vie de Pierre Ménard*²³². Ese narrador, que refiere los logros y propósitos del pasado de Menard, se inmiscuye en la trama, anulando el distanciamiento y despertando así un atisbo de incredulidad en el lector: “Me consta que es muy fácil recusar mi pobre autoridad” (Borges 1989: I, 444). A diferencia de las biografías de *HUI*, escritas en tercera persona y en las que toda tergiversación se hace desde fuera de la narración (salvo en contadas ocasiones en que el personaje protagonista toma la palabra, acentuando así la subjetividad y el dramatismo, como en el caso del espatoso redentor Lazarus Morell, cuyo discurso funciona como potenciador de su abyección), aquí el narrador deviene personaje a través de sus opiniones, no exentas de cierta gravedad y afectación:

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 [...]. Los amigos auténticos de Menard han visto con alarma ese catálogo y aun con cierta tristeza. Diríase que ayer nos reunimos ante el mármol final y ante los cipreses infaustos y ya el Error trata de empañar su Memoria... Decididamente una breve rectificación es inevitable (Borges 1989: I, 444).

²³¹ “La inclusión en una colección, una vez más, desambigua el estatuto de un texto borgeano. Pero al hacerlo –y esto es quizá lo más destacable– no empobrece en absoluto el relato: lo que el personaje Menard pierde de realidad, lo gana el narrador en complejidad. Tanto, que el texto pasa por una dicción, un ensayo, una auténtica necrológica consagrada por Borges a un amigo desconocido –no se alcanza a comprender que Borges comience por hacer el tonto antes de ser visitado por el genio. Una vez comprobado que el texto es una ficción, una vez que no hay más identificación o confusión primera entre el narrador (el autor anónimo de la necrológica) y el autor (Borges, el autor del relato), es la psicología de ese interesante «hombre de letras» que es el *necrólogo* quien nos interpela y nos desconcierta (en cuanto al “tour de force” de Menard, me parece que es también fascinante que sea devuelto a una ficción o a una dicción). La psicología de ese narrador-autor que, si es capaz de indicar con fulgor, al final del texto, las consecuencias prodigiosas para la posteridad de la aventura intelectual de su amigo, lo es también de exhibir, al comienzo, una enorme necesidad (a menos que Menard sea, como Simon Kautzsch, un estafador «internacional», y que nuestro misterioso testigo se caracterice entonces, por una constante ceguera, una regular estupidez: pero yo rechazo esta lectura, volveré sobre ello, prefiero creer en la edificación progresiva del necrólogo bajo la inspiración póstuma de su amigo admirado y auténticamente admirable” (La traducción es mía).

²³² La novel de Lafon fue publicada por la editorial Gallimard en 2008 y posteriormente traducida al español por César Aira y publicada por Lumen en 2010. Más tarde la reeditó Días Contados (2014), también con la traducción de César Aira, e incluyendo además los textos de Alberto Manguel, “Menard inventa a Borges”, y el propio cuento de Borges “Pierre Menard, autor del *Quijote*”.

“Empañar la memoria”. ¿Quién es Pierre Menard, el escritor reinventado por Madame Henri Bachelier a partir de sus propias omisiones y añadidos o el que nos propone el narrador, al fin y al cabo un tercero y por tanto otro tergiversador? Hemos pasado de los héroes y antihéroes carnales de *HUI* a ese personaje fantasma, inasible y huidizo, que es el poeta simbolista de Nîmes. Menard es tan amplio porque se presta a cualquier tipo de desviación, se amolda a múltiples perspectivas. ¿Cómo fijar algo que está en permanente transformación? Si Menard es lo dinámico, la continua metamorfosis de la literatura, amalgama de las posibles perspectivas de las lecturas posibles, ¿cómo abordar su estudio?, ¿cómo fijar el objeto para analizarlo? El *hic et nunc* y Menard resultan incompatibles. Uno de esos intentos de fijación es la obra de Lafon, desviación poética del personaje. Menard, con el tiempo, se ha convertido en un personaje arquetípico, como Bartleby o don Quijote. Es también el espejo reflejado en el espejo, es un trasunto del lector, una perpetuación de lo efímero y lo pasajero. Parodia del texto que transforma y que reside en la propia transformación y en la ironía de escribir ese texto en un contexto desplazado, absurdo en cuanto a su concepción por el distanciamiento del enfoque, que no en cuanto a su recepción, que es una de sus vindicaciones, ya que esta es precisamente la que lo habilita. Aparentemente, la intención de Menard es tan descabellada como la de los iconoclastas de Wilcock. Por eso nos sorprende su trascendencia.

Asistimos a una reseña de un hecho ya acontecido aunque cercano al ahora del relato, a una ficción camuflada de necrológica, escrita en un lenguaje serio (que por otra parte es el mejor disfraz de la ironía), de la que la única certeza posible acerca de su verosimilitud es la información que nos llega de segunda mano a través de ese narrador cercano a Menard pero totalmente extraño al lector. Su anonimato lo aleja aún más y provoca ciertos celos sobre su legitimidad. Como señala Paul Ricoeur, un hecho así no puede ser verificado *in situ*, “no es observable, sino memorable” (Ricoeur 1996: 864). Es imposible establecer un juicio concluyente sobre la fiabilidad o desconfianza del narrador. El único dato que tenemos de ese oscuro intermediario es su estilo, que bien puede ser un ardid retórico donde se oculta el autor. Este establece con el lector un tácito pacto de confianza que Borges lleva hasta sus últimas consecuencias en un juego paródico donde todo es susceptible de fraude. De ahí también su riqueza, de la ambigüedad. Por eso dudamos acerca de la condición de Menard, ¿realidad o ilusión? Todo esto forma parte de una estrategia de persuasión:

[...] el ocultamiento del autor es una técnica retórica como cualquier otra; forma parte de la panoplia de disfraces y de máscaras de los que se sirve el autor real para transformarse en autor implicado. Lo mismo puede decirse del derecho que el autor se atribuye de escribir el interior de las almas, el cual, en la vida que llamamos real, a duras penas es inferido [...]. El grado de confianza de que es digno el autor es una de las cláusulas de este pacto de lectura. En cuanto a la responsabilidad del lector, es otra cláusula del mismo pacto. En efecto, en la medida en que la creación de un narrador dramatizado, digno o no de confianza, permite hacer variar la distancia entre el autor implicado y sus personajes, un grado de complejidad se crea inmediatamente en el lector, complejidad que es la fuente de su libertad frente a la autoridad que la ficción recibe de su autor (Ricoeur 1996: 869, 872).

El narrador indigno de confianza deja al lector en la incertidumbre, es decir, lo hace partícipe de la ficción, ya que la duda supone un posicionamiento y, por tanto, lo habilita en el proceso creativo, lo hace cómplice de la mascarada, desligándolo de cualquier forma de pasividad. No podemos asomarnos al alma de Menard porque no se nos muestra, tan solo podemos inferirla, y a duras penas, debido a su condición “fantasmagórica”. No sabemos si es una falsificación, una burla de Borges o la biografía de un insensato. Diego Vecchio resalta su condición fraudulenta basándose, como en la tesis de Poe, en la exageración de la evidencia:

[...] el Pierre Menard de Borges es un falsificador atípico. A diferencia de Miguel de Luna y Alonso del Castillo (e incluso de Cide Hamete Benengeli, el mentiroso), en lugar de disimular y ocultar, exhibe sin escrúpulos la superchería, forma mucho más eficaz y temible de falsificación, dado que se produce una confusión vertiginosa entre lo verdadero y lo falso, o si se prefiere entre la copia y el original, haciendo de la copia algo mucho más auténtico que el original” (Vecchio 2009: 6).

El cuento de Borges está urdido con un estilo sobrio y dinámico, sin adornos gratuitos. La ironía se presenta camuflada por la nitidez y el distanciamiento lingüístico. El tono paródico sugiere una posible falsificación. Borges presenta la ficción disfrazando su carácter ficticio²³³, ocultando su condición imaginaria en su simulación de verdad. Como carecemos de un referente exterior al texto, esto es, exterior a la ficción, Menard es para nosotros una sombra sin cuerpo que no guarda ninguna representación (o la representación se difumina porque pertenece al anonimato). Encerrado en su condición textual, es un personaje autónomo que vislumbramos a través del narrador intermediario. Debido a su multiplicidad, puede resultar irreconocible al contener tantos rostros a la vez:

Pierre Menard est tout à la fois une nécrologie, un tombeau, un faire-part de naissance cervantine, un exercice d’admiration, une biographie (une “biographie littéraire” ou une “biographie synthétique”, dirait Borges), une vie imaginaire, une fable littéraire, l’éloge d’un écrivain invisible, un roman

²³³ “[...] el símbolo lingüístico o la palabra literaria, como comprendiera Friedrich Nietzsche, nunca puede, ni en realidad debe, ajustarse a lo «real» [...]” (Hermosilla Sánchez 2000: 9).

psicológica (categoría “costumbres provinciales”), un tratado de poética, un catálogo razonado, el «diagrama» de una «historia mental», un manifiesto intelectual (algo así como el *Monsieur Teste* de Borges [...]), un relato fantástico, una tragedia, una farsa, una «figura» de Genette (o su plagio por anticipación), un «descubrimiento ficticio» de Milner, una obra perdida en los confines de la biblioteca de Babel o el resumen de esa obra, el embrión de un libro virtual (que la NRF debería editar), el revés de un drama amoroso, el comienzo de una investigación policial, etc. Sin contar que este relato inaugura la serie de ficciones borgeanas, arrastrando en su estela a todas aquellas que surgirán en los meses y los años venideros. Y que Menard –ese Hipogrifo, esa Quimera– está más vivo, insistimos, es más real que muchos personajes novelescos –comenzando, por supuesto, por los más realistas” (La traducción e mía).

Plantear su condición de verdad o falsificación es empresa fútil porque esa fluctuación forma parte de su idiosincrasia. Las biografías imaginarias borran los límites entre lo falso y lo verdadero, entre la ficción y la realidad. Pertenecen al ámbito de los “mundos posibles”²³⁵. Los cuentos de Borges tienen la concisión y la perfección de un gran poema. Constituyen un universo cerrado que atrapa al lector y que sin embargo está abierto a resonancias ilimitadas. Han ampliado los paisajes de nuestra imaginación y los límites de nuestra memoria. Borges creó a “Pierre Menard” desde la perspectiva de los sueños, desde la lógica onírica que se pregunta si nuestros sueños no son soñados por otros, incluso si nosotros mismos no somos más que el difuso contorno del sueño de otros. Esa originalidad es la que hace a Menard tan real como nosotros, o si queremos, tan onírico.

²³⁴ “Pierre Menard es todo a la vez, una necrológica, una tumba, una noticia del nacimiento cervantino, un ejercicio de admiración, una biografía (una «biografía literaria» o una «biografía sintética», diría Borges), una vida imaginaria, una fábula literaria, el elogio de un escritor invisible, una novela psicológica (categoría «costumbres provinciales»), un tratado de poética, un catálogo razonado, el «diagrama» de una «historia mental», un manifiesto intelectual (algo así como el *Monsieur Teste* de Borges [...]), un relato fantástico, una tragedia, una farsa, una «figura» de Genette (o su plagio por anticipación), un «descubrimiento ficticio» de Milner, una obra perdida en los confines de la biblioteca de Babel o el resumen de esa obra, el embrión de un libro virtual (que la NRF debería editar), el revés de un drama amoroso, el comienzo de una investigación policial, etc. Sin contar que este relato inaugura la serie de ficciones borgeanas, arrastrando en su estela a todas aquellas que surgirán en los meses y los años venideros. Y que Menard –ese Hipogrifo, esa Quimera– está más vivo, insistimos, es más real que muchos personajes novelescos –comenzando, por supuesto, por los más realistas” (La traducción e mía).

²³⁵ “Los mundos ficcionales son conjuntos de estados posibles sin existencia real. A los mundos ficcionales y a sus componentes, los particulares ficcionales, se les concede una condición ontológica definida, la condición de posibles sin existencia real” (Doležel 1999: 35).

9. Cuando Pierre Menard inventó a Borges

“En relisant une ultime fois ces pages avant de les abandonner (ou de les livrer, ce qui revient sans doute au même), je me rends compte que la vie - que cette vive en tout cas- n'est rien d'autre, tout bien pesé, qu'une étrange et souvent douloureuse suite de premières et dernières fois”²³⁶

Maurice Legrand, Montpellier, 24 août 1957 (Lafon 2008: 16).

“[...] ma vie aura été une vie bizarre passée à garder un secret puis à l'oublier, à inventer un écrivain puis à l'admirer...”²³⁷ (Lafon 2008: 167).

Toda búsqueda, todo ensayo biográfico, es, en última instancia, una introspección, una reflexión sobre uno mismo. Tras la publicación de “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, con el tiempo emblema y síntesis de la poética borgeana, la crítica literaria comenzó a reconsiderar, desde un nuevo enfoque, conceptos como lectura, reescritura, originalidad y autoría: “nos referimos a la concepción del arte, detectada en la obra de Borges por la crítica francesa y más tarde corroborada por la estética de la recepción, que enfatiza el papel del receptor en la configuración de la obra artística” (Dapia 1993: 376). Atendemos así a la influencia que proyecta una obra en el pasado, a una nueva perspectiva y, paradójicamente, es en esa mirada que modifica un texto ya escrito donde radica su novedad y su ruptura, una forma nueva de aprehensión, una multiplicación recursiva, un nuevo reflejo en el espejo²³⁸. El propósito de Menard refleja el sueño de Borges, el anhelo de la literatura por liberarse de las restricciones del tiempo, la percepción y reelaboración del pasado, no desde un presente estático y uniforme, sino desde el futuro siempre cambiante que poblarán lectores todavía indefinidos; la conjunción autor-lector en una sola unidad y por tanto la consideración de la obra literaria como una entidad viva y en continuo devenir:

[...] la comunión entre el lector y el escritor es el reflejo de una comunión anterior entre el escritor, que escribiendo, repite a otro escritor. [...] el lector no solo inventa el texto que está leyendo, sino

²³⁶ “Releyendo por última vez estas páginas antes de abandonarlas (o de entregarlas, lo que sin duda equivale a lo mismo), advierto que la vida –que esta vida, en todo caso– no es otra cosa, al fin y al cabo, que una serie extraña y a menudo dolorosa de primeras y últimas veces.”

Maurice Legrand, Montpellier, 24 de agosto de 1957 (Lafon 2010: 15-16).

²³⁷ “[...] mi vida habrá sido una vida extraña pasada guardando un secreto, luego olvidándolo, inventando un escritor, luego admirándolo...” (Lafon 2010: 171).

²³⁸ “Las imágenes reflejadas son en verdad duplicaciones de la realidad, pero cambian la naturaleza temporal de esa realidad en forma insidiosa, aun cuando –podría decirse especialmente– la imitación esté completamente lograda (como en el *Quijote* de Ménard)” (Man 1986: 149).

que simultáneamente entra en contacto con otra tradición, como si leer a un autor fuera leer al mismo tiempo a sus precursores (Bogoya 2008: 29).

Leemos a Schwob a través de Borges. Wilcock se desvía de la poética preexistente en los anteriores mediante la exageración y el humor. La épica que rodea a Billy el niño o al capitán Kid, aunque impregnada de ironía en Schwob y en Borges, adquiere en Wilcock la condición de disparate. La melancolía convive con el humor, ambas atenúan la condición existencial inherente a estas vidas imaginarias: la presencia ineluctable y fantasmagórica de la fatalidad, la imposibilidad de regresión. Característica esta inherente a las biografías imaginarias porque forma parte indisociable de su estilo.

De Menard y su *Quijote* podemos decir lo mismo que dice Borges de Kafka y Browning en su célebre texto sobre los precursores del escritor checo. Browning prefigura a Kafka, pero la lectura de Kafka altera y matiza la lectura de Browning. El propio Browning no leía su obra como la leemos nosotros, condicionados por la intermediación de Kafka. En dicho ensayo Borges menciona a Zenón, a Han Yu, prosista chino del siglo IX y a Kierkegaard como precursores de Kafka:

Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de estos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. El poema *Fears and Scruples* de Robert Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema. Browning no lo leía como ahora lo leemos nosotros. En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro (Borges 1989: II, 89-90).

Borges nos presenta a un personaje nebuloso cuyo “complejo y fútil” propósito es escribir el *Quijote* palabra por palabra, sin consultar un segundo la obra maestra de su precursor, leída en su juventud lejana y convenientemente olvidada²³⁹, lo que supone que una obra literaria mantendrá su apariencia visible, su estructura verbal, pero será infinitamente alterada en su esencia interior por las infinitas lecturas que soportará a lo largo del tiempo. Esa estructura visible es la codificación en signos de aquello que permanece escondido. No existirá así desdoblamiento entre escritor y lector, sino que

²³⁹ “Al principio, tenemos una representación que es expulsada de la conciencia, es decir, olvidada bajo los efectos de la represión: el nombre de un pintor que no puede ser recordado, un libro leído que se transforma en un libro no escrito, el original que deja de ser original, el uno que ya no es uno. No por ello, la representación deja de existir. Siempre hay un retorno de lo reprimido. Pero lo que retorna no es la representación original sino una representación sustitutiva, tergiversada y en algunos casos falseada bajo los efectos de la condensación y desplazamiento” (Vecchio 2009: 7).

cada relectura otorgará una nueva dimensión a la obra, por lo que lector y escritor conformarán un ente indivisible pero también infinitamente mutable:

La obra de Herbert Quain emana de otros textos que, como una galería de espejos, se reflejan infinitamente y que crean la ilusión de textos autónomos que nuestra vanidad cree haber inventado. Si no hay texto que no sea un eco de otro, ¿por qué producir simulacros?, ¿por qué reproducir en vano las entidades? Bastará con leer el mismo texto desde un contexto nuevo, bastará con aceptar que siempre hay una forma nueva de leer el mismo texto y que un libro es capaz de inagotables huellas en la imaginación del lector. Es lo que hace Pierre Menard con el texto de Cervantes. El manuscrito de Cartaphilus, el tomo XI de la *Primera Enciclopedia de Tlön*, la novela de Bahadur Alí, la obra de Herbert Quain, presentan textos que son el reflejo asordado, aberrado, invertido o simulado de otros textos, a manera de objeto/imagen reflejada. Pierre Menard se propone probar la futilidad de tal desdoblamiento. El mismo texto producirá en cada lector una imagen diferente (Alazraki 1977: 84).

Un texto es una prolongación inagotable de otros textos y una renovación continua de esos textos y de sí mismo. También es una proyección ulterior de esos textos anteriores modificados por su intermediación y por ello una estructura abierta a múltiples recepciones. El *Quijote* escrito por Cervantes en el siglo XVII ha de diferir irremediablemente del *Quijote* de Menard porque el segundo, a partir de su irrupción, afectará la recepción, o recepciones, del primero, alterándolo sucesiva y sustancialmente en cada nueva situación de lectura. Al mismo tiempo el *Quijote* de Menard se verá igualmente perturbado por futuras intromisiones, desviaciones, inversiones o subversiones que volverán a repercutir de nuevo en la recepción del *Quijote* de Cervantes. Un texto como el *Quijote*, por su capacidad de extrapolación a diferentes contextos, será indefinidamente retroalimentado y estará siempre predispuesto a inagotables interpretaciones:

Es una revelación cotejar el don Quijote de Menard con el de Cervantes. Este, por ejemplo escribió (Don Quijote, primera parte, noveno capítulo):

...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir.

Redactada en el siglo XVII, redactada por el “ingenio lego” de Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:

...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir.

La historia, madre de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica²⁴⁰,

²⁴⁰ “Otro rasgo a rescatar de la citación es su ambigüedad histórica. Si bien la citación intenta abolir el tiempo, es posible que no lo consiga y que por el contrario afirme la imposibilidad de recuperar el sentido inicial [...]. El mejor ejemplo lo expone el narrador de «Pierre Menard, autor del *Quijote*», quien al

para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. Las cláusulas finales *–ejemplo y aviso de presente, advertencia de lo porvenir–* son descaradamente pragmáticas²⁴¹ (Borges 1989: I, 449).

La literatura implica un desdoblamiento, una búsqueda del estado inconsciente en que el autor se despoja de su identidad para sumergirse en las entrañas del lenguaje. Pero es imposible liberarse de los límites del tiempo. Por eso Menard excluye la intención de contextualizarse, porque conoce la futilidad de desprenderse de su anclaje cronológico. Seguir siendo Menard, contemporáneo de William James, y ensayar el *Quijote* desde ahí. Esa restricción es la que le otorga, paradójicamente, plena libertad creadora.

Hemos de añadir a esto el componente paródico que contiene el relato, ya que Borges, en última instancia, parece querer transmitirnos la imposibilidad de un orden universal, o, mejor dicho, la imposibilidad clasificatoria del lenguaje. El método de Menard, como el de Aaron Rosenblum, el personaje de Wilcock, es, en principio, deliberadamente anacrónico. Ambos pretenden una contextualización que implica suprimir cualquier atisbo de contemporaneidad antes de adquirir las costumbres pretendidas: “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” (Borges 1989: I, 447); en definitiva, contextualizarse. Finalmente, Menard descarta este método por considerarlo demasiado fácil: “Ser en el siglo XX un novelista popular del siglo XVII le pareció una disminución. Ser de alguna

contrastar unas líneas del Quijote del siglo XVII y las mismas líneas del Quijote en el siglo XX, señala que unas son «un mero elogio retórico de la historia», y las otras una idea asombrosa. Por supuesto, «Pierre Menard» es una utopía o acaso una caricatura del escritor que lleva hasta el límite su filiación con los fantasmas literarios del pasado. Dejando de lado una interpretación de «Pierre Menard», podemos decir que este fragmento en el que se contrastan dos líneas del Quijote de Cervantes y del Quijote de Pierre Menard, pone en evidencia el carácter histórico de la literatura dado por la diferencia de sentidos que una misma frase puede tener: repetimos, en un siglo, un simple «elogio retórico», y en otro, una idea asombrosa. Esta metamorfosis de la cita muestra que ella no solo recupera el pasado literario, sino que está hecha, como los hombres, de tiempo” (Bogoya 2008: 34-35).

²⁴¹ Stanislaw Lem hace mención del peligroso intento de reducir “Pierre Menard, autor del *Quijote*” a una simple chanza, lo mismo que sucede si lo analizamos desde una perspectiva severa y pretenciosa. Menard no es únicamente ni una cosa ni otra. Sin olvidar que el propio comentario de Lem forma parte de un relato de su *Vacío perfecto* y por tanto de una ficción, además de la fina ironía que inunda la obra del polaco, en especial este compendio de prólogos sobre libros imaginarios: “Aquí hay algo más que una broma literaria o una burla; las reflexiones de Borges son estrictamente justas y la verdad en ellas contenida no sufre el menor menoscabo a causa del absurdo del concepto mismo (¡escribir el Quijote de nuevo!). En efecto, el sentido de las frases se lee en función del concepto de la *época*; lo que significaba una retórica inocente en el s. XVII, adquiere un sentido cínico en el nuestro. Las frases no tienen un sentido *in se*, y no fue Borges quien lo decidió así para gastar una broma; el momento histórico modela los significados lingüísticos: he aquí una realidad inapelable. Así pues, todo lo que la literatura nos cuenta ha de resultar en una mentira, ya que no constituye una verdad literal” (Lem 2008: 108).

manera Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo –por consiguiente menos interesante– que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote a través de las experiencias de Pierre Menard” (Borges 1989: I, 447). Menard no puede ignorar su propio punto de vista, inmerso en su contemporaneidad, la de William James y Bertrand Russell. Asume la existencia de diversas interpretaciones para una misma obra literaria, dependiendo de la perspectiva. Por eso “Pierre Menard” es una burla sobre los excesos de la erudición, de la fijación de la obra y su sobreinterpretación. Borges, inventor de Menard, reinventor este del *Quijote*, descrea de toda posibilidad de interpretación, ya que como señala Silvia Dapia:

Del mismo modo, Pierre Menard, estudioso de Leibniz, Wilkins y Lull, creyó que se podía describir el sentido de una obra literaria buscando “la intención del autor” o bien, luego, a través del mundo del lector, sin darse cuenta de que el sentido de una obra literaria no existe, así como el catálogo que contiene el orden del mundo permanece inaccesible al hombre (Dapia 1993: 380).

Hay encerrado aquí un intento de rebeldía contra la linealidad del lenguaje, una refutación del inevitable discurrir de las palabras en el tiempo. Borges pretende romper la naturaleza temporal del lenguaje y reivindicar su condición atemporal o cíclica. “Mi empresa no es difícil, esencialmente [...]. Me bastaría ser inmortal para llevarla a cabo” (Borges 1989: I, 447).

Sesenta y nueve años después aparece en Francia *Une vie de Pierre Ménard* (2008), de Michel Lafon, novelista, ensayista y estudioso de la obra del argentino. Complementando ironía y homenaje, el texto de Lafon relega a Borges al lugar que Menard ocupara en su relato, transforma al hombre en personaje, otorgando mayor verosimilitud a la *vida* de Menard mediante la confusión incesante entre realidad y ficción. De la mano de un narrador de dudosa confianza sitúa a Borges en los recovecos de una ficción disfrazada esta vez de biografía, no de necrológica. De ese modo la sombra proyectada inicialmente por Borges cobrará autonomía propia, invirtiendo los papeles del juego, proyectando ella también su propia sombra, el mismo Borges. ¿Acaso no son los personajes plenamente autónomos y mutables?, ¿no están condicionados por las contingencias y los vaivenes del carácter? Lafon alarga y revierte el milagro textual del autor argentino.

El acercamiento de Lafon al universo borgeano es, en primera instancia, académico. Llama la atención la escasa repercusión de la obra del escritor argentino entre la élite universitaria francesa en aquellos años en que Lafon la estudiaba con fervor. La noción

de reescritura y la empatía entre autor y lector ya asoman en esas primeras aproximaciones. Surge una incipiente atracción entre el misterioso Menard y el futuro autor de *Une vie de Pierre Ménard*. Podemos advertir cómo se va gestando la idea que décadas después desembocará en la novela que nos ocupa, pero que, al mismo tiempo, Lafon ha ido desarrollando paulatinamente en su aproximación ensayística a la obra del autor argentino:

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 constituer 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 (Lafon 2011a: 32).

“Lectores inteligentes”, ahí tenemos una de las claves. Relacionar, establecer analogías, tender puentes entre las obras, conexiones ocultas, invisibles, que emergen a la superficie a través de la lectura. Menard no lee el *Quijote*, lo escribe, gramaticalmente calcado pero pragmáticamente disímil. Una burla de Borges, sí, pero una burla que mediante la inercia adquirida se torna autosuficiente y elabora, a posteriori, una poética que emparenta el cuento de Borges con el resto de las obras analizadas en esta tesis y, por supuesto, con tantas otras no incluidas en este trabajo, además de constituir una de las síntesis de su concepción de la literatura.

Menard adquiere en la novela el impulso vital que en el relato se escondía detrás de una voluntaria invisibilidad. La discreción con la que Borges disfrazaba su parodia se torna ahora vívida y telúrica. Lafon muestra a Menard como un latido, lo despoja de su máscara apagada y fantasmagórica y le regala una juventud, es decir, un pasado, una memoria. Y ese hálito le es insuflado mediante la lectura. Como el propio Lafon declara en su ensayo “«Menard (acaso sin quererlo)» Écrire, traduire, *ménardiser*”: “Ce personnage de fantaisie dont je devins l’auteur au temps d’une jeunesse à demi littéraire, à demi sauvage ou... intérieure, a vécu, semble-t-il, depuis cette époque effacée, d’une certaine vie, –que ses réticences plus que ses aveux ont induit quelques lecteurs à lui prêter”²⁴² (Lafon 2011b: 333).

²⁴² “Este personaje de fantasía del que me convertí en autor en el tiempo de una juventud medio literaria, medio salvaje o... interior, ha gozado, parece ser, después de esta época discreta, de una cierta vida, –que sus reticencias más que sus confesiones han inducido a algunos lectores a prestarle” (La traducción es mía).

Si en el relato de Borges el narrador presenta a Menard como “nuestro amigo”, en la obra de Lafon es un tal Maurice Legrand²⁴³ quien rememora la figura de Menard, su amigo, y quien le restituye la “realidad” escamoteada por la ficción, quien le confiere una infancia, unos recuerdos, una existencia²⁴⁴. Legrand es el biógrafo de Menard en la novela, así como lo era el narrador innominado en el relato de Borges. Y toda biografía, sugiere Lafon, es a la vez una autobiografía, una introspección y una proyección de los propios recuerdos. La novela comienza con un prefacio en el que se alude a la fama que el bonaerense confirió a Menard a través de su relato:

Jorge Luis Borges a tué Pierre Ménard en même temps qu’il donné le jour: voilà, peu ou prou, ce que chante la légende. On ne connaît en effet de Ménard que ce qu’en a écrit Borges, en mai 1939, dans la revue argentine *Sur*, sous le titre “Pierre Ménard, auteur du *Quichotte*”. En douze pages, de l’enterrement du Nîmois au catalogue détaillé de ses publications puis à sa foudroyante réécriture de Cervantès, tout est dit, pour l’éternité...²⁴⁵ (Lafon 2008: 11).

En el prefacio Legrand habla de la ficción de Borges, de la inclusión del relato “Pierre Menard, autor del *Quijote*” en *El jardín de senderos que se bifurcan*, hecho que confirma, de una vez por todas, su condición ficcional: “«Pierre Ménard, auteur du *Quichotte*» est une nouvelle –la troisième de ce recueil–, autrement dit: une pure construction de l’esprit, un beau mensonge”²⁴⁶ (Lafon 2008: 13). Al incluirlo en su libro de ficciones Borges lo transmutó en un fantasma, en una proyección del intelecto del escritor. Legrand desmiente la condición ficticia de Menard y acusa la intención del argentino de superchería disfrazada, ya que los literatos suelen manipular la narración para que lo falso sea creíble, no para disfrazar la verdad de ficción.

²⁴³ “Pierre Menard no escribió el *Quijote*, ni siquiera ese *Quijote* miniaturizado del que nos habla Borges. Lo que aparecía con tanta evidencia como una ficción no era finalmente una ficción sino una historia real, que Borges disfrazó de ficción. Pierre Menard no fue un personaje. Pierre Menard existió y yo tuve el privilegio de formar parte del círculo de sus íntimos: esto es lo que afirma Maurice Legrand, el narrador de *Une vie de Pierre Ménard*, quien da a conocer la vida de su amigo y maestro en una biografía fragmentaria, atomizada, inacabada, inconclusa, que a la manera de los biografemas barthesianos festeja ya no el retorno amistoso del autor, sino el del personaje, o mejor aún del autor-personaje. Nietzscheano, Maurice Legrand no hace más que exacerbar, en esta insigne historia de falsificaciones, la ficción como la más alta potencia de lo falso” (Vecchio 2009: 7).

²⁴⁴ “La novela no examina la realidad, sino la existencia. Y la existencia no es lo que ya ha ocurrido, la existencia es el campo de las posibilidades humanas” (Kundera 2006: 59).

²⁴⁵ “Jorge Luis Borges mat  a Pierre Menard al tiempo que le daba vida: he ahí, más o menos, lo que canta la leyenda. De Menard, en efecto, no se sabe sino lo que escribió Borges, en mayo de 1939, en la revista *Sur*, bajo el título «Pierre Menard, autor del Quijote». En doce páginas, del entierro del nimense al catálogo detallado de sus publicaciones, y de ahí a la fulgurante reescritura de Cervantes, todo queda dicho, para la eternidad...” (Lafon 2010: 11).

²⁴⁶ “«Pierre Menard, autor del *Quijote*» es un cuento, el tercero de ese volumen; dicho de otro modo: una pura construcción mental, una bella mentira” (Lafon 2010: 13).

El énfasis de Legrand ante la falacia de Borges incrementa aún más el diálogo entre el relato y la novela. Según Legrand, mediante esta artimaña Borges acentúa la farsa y relega a Menard a una perpetua irrealidad:

[...] cette fiction n'est pas –pour l'essentiel– une fiction, cette nécrologie est bien –à sa manière– une nécrologie, Pierre Ménard n'est pas une simple construction d'encre et de papier, il a existé, oui, je l'affirme, je le crie aux incrédules (ou aux trop crédules): *Pierre Ménard a existé, et j'ai eu le privilège d'être de ses proches!* [...] J'entreprends donc aujourd'hui de dénoncer un durable et douloureux malentendu (quelque chose comme une supercherie à l'envers, tant il est vrai que la pente naturelle des littérateurs est de déguiser le faux en vraisemblable, non le vrai en fiction); et surtout d'évoquer un peu plus en détail et, si j'ose dire, avec un peu plus de justesse et de justice, le maître trop tôt en allé²⁴⁷ (Lafon 2008: 13-14).

De tan secreta la obra invisible de Menard (los tres capítulos del *Quijote*) es la que se muestra más relevante para el lector, la esencia vital del personaje de Borges, la que atrae toda la atención. Es la obra visible, irrelevante y secundaria, la que se olvida tras cada lectura.

Hemos de hacer aquí un breve paréntesis, una desviación del asunto concreto para establecer algunas claves generales. La invisibilidad de la que hablamos puede entenderse como una proyección de la afición del autor por esconder su identidad, por vivir una vida ajena, por el refugio en el libro y la aversión por la inmediatez de lo cotidiano. Virgilio Piñera lo destaca en un artículo publicado en la revista *Orígenes* en 1947 y titulado “Nota sobre la literatura argentina de hoy” en el que reflexiona sobre el tantalismo como seña de identidad de la literatura rioplatense de la primera mitad del siglo XX, focalizado en tres autores de “enérgica naturaleza tantálica”: Macedonio Fernández²⁴⁸, Oliverio Girondo y Jorge Luis Borges. En los prolegómenos del ensayo

²⁴⁷ “Esa ficción no es –en lo esencial– una ficción, esa necrológica es –a su modo– una necrológica, Pierre Menard no es una mera construcción de tinta y de papel sino que ha existido, sí, lo afirmo, se lo grito a los incrédulos (o a los demasiado crédulos): *¡Pierre Menard existió, y yo tuve el privilegio de contarme entre sus íntimos!* [...]. Emprendo entonces, hoy, la tarea de denunciar un doble y durable malentendido (algo así como una superchería al revés, a tal punto es cierto que la inclinación natural de los literatos es disfrazar lo falso de verdadero, no lo verdadero de ficción); y sobre todo la de evocar con un poco más de detalle y, me atrevería a decir, con un poco más de justicia, al maestro prematuramente desaparecido” (Lafon 2010: 13-14).

²⁴⁸ Para Borges Macedonio Fernández siempre fue el más claro ejemplo de autor sin obra. Un filósofo de lo cotidiano, un poeta, un agitador de las tertulias bonaerenses. Un ideólogo genial cuya obra, como la de Menard, fue más proyección que ejecución. Parte de la crítica lo ha señalado como uno de los posibles referentes de Menard. En la novela de Lafon hay un pequeño homenaje a su figura por parte del narrador: “*Impensseur*: Ménard traduit le mot littéralement de Borges («*impensador*»), qui l'emprunte à son maître et ami Macedonio Fernández, dont je sais seulement (je tiens la formule de Ménard, me confiant la généalogie de cet emprunt) que Borges le déclare «le plus grand, le plus discret et le plus guitariste du monde» (*Note de Legrand*)” (Lafon 2008: 126) (“*Impensador*. Menard toma la palabra de Borges, que la toma a su vez de su maestro y amigo Macedonio Fernández, de quien solo sé (por Menard, al confiarme la genealogía del préstamo) que Borges lo declara

Piñera resalta el excesivo apego del escritor americano por la técnica y su falta de espiritualidad, apartado de la realidad y refugiado en esa ornamentación preservadora del desorden circundante. Creador de otros mundos y mitologías que subviertan o silencien el orden de lo real:

Es el caso de lo que sucede para América en general: se viven otras vidas que las propias, el hombre se inserta en otra realidad o realidades, se prefigura antes de figurarse, hace de su vida un “personaje” y no una persona. El peor enemigo que hasta ahora tiene el americano es la segunda naturaleza que él se crea [...]. Por eso decíamos más arriba que la literatura argentina es de carácter tantálico y que segrega tantalismo: el escritor persiste atado a una segunda naturaleza –ornamentación, fórmula formal– y el verdadero mundo de la realidad cada vez más se le escapa o al menos, desdibuja (Piñera 2015: 166).

Pero también hemos de señalar que ese gusto por el anonimato y por la parte oculta del iceberg, por lo que esconde la obra literaria bajo su superficie y por la relevancia de la elipsis y de la sugerencia, constituye uno de los fundamentos esenciales de la poética borgeana. El ensayo de Piñera concluye:

¿No es, acaso, lo que Borges deja oculto en su obra, tan valioso por lo menos como lo que en ella expresa? ¿No es lo que queda oculto aquello que debería aparecer como expreso? ¿Y por qué Borges no se aventura a entregar a sus lectores esos “ocultos”? Es que tal cosa equivaldría al cese automático de su tantalismo. Esperemos, pues, sus decisiones (Piñera 2015: 170).

Para Piñera hay un tema inherente a la problemática americana que la condiciona y al mismo tiempo abastece y define su literatura, un tema del que Menard es un ejemplo, o mejor una proyección que pretende ser universal, despojada de localismos, el tema de las suplantaciones, del escamoteo. Lo relevante no es lo que se muestra, sino lo que se oculta.

Con Lafon ocurre lo contrario. La aparente irrelevancia de la obra visible ha ido cubriéndola de un halo distinto, de tan evidente. Como los carteles luminosos de “La carta robada” de Poe. Tanta visibilidad ha terminado por ocultarla. Esta es una de las claves de *Una vida de Pierre Menard*:

[...] a la inversa de lo que leímos desde siempre en el cuento de Borges (a la inversa de lo que dice el propio narrador), la obra *visible* de Pierre Menard es (ha venido a ser, con el tiempo) el *Quijote* (los tres capítulos de la primera parte del *Quijote*), y la obra *invisible* (la heroica, la impar), el catálogo de 19 piezas que constituye la primera parte de la ficción. De esta obra invisible, que cada relectura vuelve a descubrir y a olvidar –de ahí su invisibilidad–, nació, de algún modo, *Une vie de Pierre Ménard* (Lafon 2009: 11).

«el filósofo más grande, más discreto y más guitarrista del mundo» (*Nota de Legrand*)” (Lafon 2010: 130).

El propio Lafon asegura que, como Menard, se trabaja mejor sin referencias visibles. Lafon se propone escribir desde el olvido y la omisión deliberada: “[...] nunca tuve un ejemplar de *Ficciones* en mi mesa cuando escribía la novela. Nunca trabajé a partir del cuento, intentando justificar *a posteriori* en el desarrollo del cuento alguna rareza, alguna iluminación, algún sendero del cuento. Nunca me pregunté cómo se las había arreglado Menard para *producir* el *Quijote* [...]” (Lafon 2009: 14).

Es precisamente la obra visible la que convierte al Menard de Lafon en un referente de carne y hueso. La parte mundana y tangible de su obra nos muestra a un personaje cercano, vital y contradictorio, relegando al Menard *fantasmagórico* a un plano exclusivamente intelectual. Es el personaje que escapa de la abstracción y adquiere un rostro, sale de la mera idea para mostrarnos sus ambiciones y sus temores, aunque su meta sea, en última instancia, el silencio y la desaparición. “Pierre Menard se encuentra ante nosotros, momentáneamente sustancial y plausible, mediante el catálogo inventado de su «obra visible»” (Steiner 1986: 242).

La estructura de la novela es fragmentaria, discontinua, caleidoscópica, urdida a partir de retazos y de diversos puntos de vista: la rememoración de Legrand, la advertencia del editor, las notas del propio Menard sobre el jardín, la correspondencia cruzada entre los distintos personajes, etc. Esta estrategia narrativa, hecha de varios planos superpuestos, de saltos, y filtrada por la inferencia del lector, por su subjetividad, contribuye a incrementar la vacilación entre lo ficticio y lo real y a suprimir las barreras entre los géneros:

Enseguida, la novela alterna diversos materiales: las notas de Maurice Legrand que reúnen pasajes sobre la vida de su amigo escritor, recuerdos de su formación, sus lecturas, su correspondencia; fragmentos y notas preparatorias de un texto de Menard titulado “El jardín de Plantas de Montpellier”; una serie de fragmentos provenientes de un autor anónimo *-Mémoire pour servir à l'histoire du Congrès-*; un texto de Borges donde recuerda su amistad con Menard; y un *post-scriptum*, especie de reverso intelectual de la novela. Todo el conjunto está acompañado por notas explicativas del editor y del propio Legrand. Dicha maquinaria de la discontinuidad, con su aparato de notas y su constante indagación detectivesca en la pesquisa de fragmentos, se acerca a la imagen que podemos tener de la mesa de un escritor que trabaja transgrediendo los límites genéricos (Bogoya 2015: 198).

Por su dinamismo el estilo entrecortado y fragmentario provoca sobresaltos en la lectura. En los relatos la continua alteración del ritmo produce, curiosamente, inmovilidad y fascinación. Ritmo hipnagógico que sitúa al lenguaje a medio camino entre el sueño y la vigilia:

Escribir de acuerdo con lo fragmentario destruye de forma invisible la superficie y la profundidad, lo real y lo posible, el arriba y el abajo, lo manifiesto y lo oculto. No hay, entonces, un discurso oculto que un discurso evidente preservaría, ni siquiera una pluralidad abierta de significaciones a la espera de la lectura interpretativa. Escribir al nivel del susurro incesante es exponerse a la decisión de una carencia que no se marca más que con un exceso sin lugar que resulta imposible situar, imposible distribuir en el espacio de los pensamientos, de los discursos y de los libros. Responder a dicha exigencia de escritura no es sólo oponer una carencia a una carencia o jugar con el vacío a fin de lograr algún efecto privativo, tampoco es sólo mantener o indicar un espacio en blanco entre dos o más afirmaciones-enunciaciones, ¿pero, entonces? Quizás es, ante todo, conducir un espacio de lenguaje al límite a partir del cual retorna la irregularidad de otro espacio hablante, no hablante, que lo borra o lo interrumpe y al que sólo nos podemos aproximar gracias a su alteridad marcada con el efecto de borrarse (Blanchot, 1994: 81).

¿Qué emparenta, en cuanto al estilo, a géneros tan dispares como el relato corto, en el que se incluyen las tres obras analizadas en la primera parte, y la novela de Lafon? La respuesta está en la estructura y en el tono, indesligables del contenido²⁴⁹. Las vidas de los personajes imaginarios son fragmentarias como la forma que las refleja. Cinematográficas, superpuestas, quebradizas. La estructura de *Una vida de Pierre Menard* es totalmente discontinua como los vaivenes de la trama. *Una vida de Pierre Menard* es en gran medida una indagación detectivesca, un puzle *oulipiano* que el lector va ensamblado a partir de las indicaciones (no sabemos si engañosas) del inefable Legrand.

Menard nace en Nîmes en 1869. Después de abandonar los estudios de medicina se dedica por completo a la literatura, que lo refugia al tiempo que lo hace invisible. Legrand narra su primer encuentro con el escritor en el *Jardin des Plantes* de Montpellier, en 1919, donde, a los pies de una tumba, hablaron de literatura y Menard le mencionó por primera vez a su “joven amigo Paul Valéry”, y ese lugar, desde ese momento inicial de la narración, se convierte en el jardín recurrente de los recuerdos y de las conspiraciones. Legrand rememora con una profunda nostalgia la juventud irrecuperable y su amistad con el “secreto” escritor. El jardín, elemento borgeano por excelencia, como la biblioteca, es el lugar donde el tiempo se detiene, una metáfora de la memoria: “y desde ese entonces ese territorio se ha vuelto propio de ellos, para citas inmutables”²⁵⁰. Es también el *aleph* donde conviven todos los libros. Los libros que

²⁴⁹ “Al final de su *Teoría de la prosa*, Viktor Sklovski afirma que el contenido de una obra literaria lo constituye única y exclusivamente su estructura, es decir, su forma: *El contenido (el alma en este caso) de una obra literaria es igual a la suma de sus procedimientos estilísticos*. En otra parte del mismo libro anota: *Una obra de arte tiene por alma una estructura, es decir una relación geométrica de masas verbales*” (Pitol 1999 137).

²⁵⁰ Legrand recuerda en ese instante los versos de Valéry: “Osera-t-il, le Temps, de mes diverses tombes, / Ressusciter un soir favori des colombes?” (Lafon 2008: 22).

dialogan entre sí en el tiempo indefinido de la lectura. No solo leemos el objeto que tenemos delante de los ojos, sino que miramos más allá, vislumbramos lo que ese libro oculta bajo el tejido, que está urdido por múltiples conexiones y diálogos con otros libros²⁵¹ que se nos revelan de manera simultánea. Menard nos vincula con Borges, con Cervantes, con Shakespeare. Se convierte así en el portador de la memoria de los otros, que es la nuestra. Piglia asocia esa memoria de terceros con el acto de leer:

La lectura es el arte de construir una memoria personal a partir de experiencias y recuerdos ajenos. Las escenas de los libros leídos vuelven como recuerdos privados [...]. Son acontecimientos entreverados en el fluir de la vida, experiencias inolvidables que vuelven a la memoria como una música. La tradición literaria tiene la estructura de un sueño en el que se reciben los recuerdos de un poeta muerto. Podemos imaginar a alguien que en el futuro (en una pieza de hotel, en Londres) comienza imprevistamente a ser visitado por los recuerdos de un oscuro escritor sudamericano al que apenas conoce. Entonces ve la imagen de un patio de mosaicos y un aljibe en una casa de dos pisos en la esquina de Guatemala y Serrano; ve la figura frágil de Macedonio Fernández en la penumbra de un cuarto vacío [...]; ve en un hotel abandonado un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin; ve un tranvía que cruza las calles quietas de la ciudad de Buenos Aires y en él ve a un hombre que, con el libro arrimado a sus ojos de miope, lee por primera vez la *Comedia* de Dante [...]; ve la llave herrumbrada que abre la puerta de una vasta biblioteca de la calle México; ve una pesa de bronce y un lirón y un reloj de arena y ve el manuscrito perdido en un libro de Conrad y ve el bello rostro inaccesible de Matilde Urbach que sonríe en la luminosa claridad de un atardecer de verano. Tal vez en el porvenir alguien, una mujer que aún no ha nacido, sueñe que recibe la memoria de Borges como Borges soñó que recibía la memoria de Shakespeare²⁵² (Piglia 2014: 53-54).

Las diferentes ramificaciones, condicionadas por las complejas e imprecisas variantes del recuerdo, conducen por caminos infinitamente diferentes, tantos como lectores. El mismo acontecimiento es recobrado de distinta manera por cada individuo. “Detrás de cualquier serie de acontecimientos yace una infinitud de posibles ocurrencias. La causalidad da paso a la casualidad” (Inclendon 1977: 669).

Si hay un *topos* central en la novela de Lafon, ese es el Jardín, representación y condensación del universo, refugio de sociedades secretas, un universo subterráneo y paralelo al universo cotidiano. Borges opina que no podemos saber qué cosa es el universo, solo podemos hablar de representaciones, sin conocer la conexión íntima entre la representación y aquello que representa. Al inscribir la naturaleza en el libro, al codificarla, la estamos inventando. Como en los encuentros circulares, como en las

“¿Osará acaso, el Tiempo, de mis diversas tumbas,/ resucitar una tarde favorecida de palomas” (Lafon 2010: 22).

²⁵¹ Esos libros que son el pasaporte para acceder a otros libros. “Borges superó la intertextualidad para anticipar la era de la hipertextualidad, en la que no solo un libro habla de otro, sino que desde el interior de un libro se puede penetrar en otro” (Eco 2002: 126).

²⁵² “La figura de la memoria ajena es para Borges el núcleo que permite entrar en el enigma de la identidad y de la cultura propia, de la repetición y de la herencia” (Piglia 1977).

escenas repetidas, es ahí, en el *Jardin des Plantes*, donde por primera vez asoma la sombra del personaje Borges.

Menard es el astro principal alrededor del que giran los personajes secundarios, escritores que Lafon saca de la realidad para insertarlos en el texto: Valéry, Gide, Unamuno, Antonio Machado, Borges... Todos recordados por el narrador, Maurice Legrand, personaje sutil e imperceptible que se mueve entre ellos sin hacer ruido, vínculo entre la ficción y la realidad. La importancia de este personaje-narrador es quizás la más relevante del libro. La búsqueda de Legrand no consiste solamente en diseccionar la biografía de Menard, en ser su confidente, es también un intento de recuperar la juventud perdida, su propia memoria, siempre haciendo constantes referencias a los libros que poblaron aquel tiempo y aquel jardín de Montpellier. Detallando la escasísima obra publicada por Menard, Legrand alude a la “bibliografía sesgada” de Borges sobre el francés y describe, en un juego de ardid y correspondencias, los métodos empleados por el argentino:

Bibliographie biaisée: je m'explique. Une des ruses employées par Borges pour dérouter le lecteur et déguiser son hommage en autre chose, et Ménard en tout autre qu'un vivant -j'y reviendrai- consiste à tricher sur les dates. Il joue, manifestement, à faire paraître le premier texte de Ménard en 1889, année de sa propre naissance, comme un clin d'œil que les critiques jugeront forcément autobiographique, du moins je le suppose. “Ménard, c'est moi”, en quelque sorte. Et tout ce genre de choses un peu usées, qui font le mythe de l'écrivain et poussent le mondain, et d'abord l'ami ainsi travesti, vers une inexorable irréalité... (Note de Legrand)²⁵³ (Lafon 2008: 29).

El Borges autor que se burla de Menard y establece un juego de equívocos con el lector se transforma aquí en personaje parodiado. Legrand encuentra un cuaderno de los años 20 donde el francés prefigura un poema de Borges, lo mismo que en varios momentos del libro se le atribuye la autoría de poemas luego “utilizados” por su amigo Valéry:

Moi qui ai été tant d'hommes, je n'ai jamais été celui dans les bras de quis'évanouissait Éléonore M.

²⁵³ “*Bibliografía sesgada: me explico. Una de las tretas empleadas por Borges para desorientar al lector y disfrazar su homenaje de otra cosa, y a Menard de algo distinto de un ser viviente –volveré al tema– consiste en hacer trampa con las fechas. Evidentemente juega a fechar el primer texto de Menard en 1899, año de su propio nacimiento, como un guiño que los críticos juzgarán por fuerza autobiográfico, al menos lo supongo. «Menard, c'est moi», de algún modo, y toda esa clase de cosas un poco gastadas, que hacen el mito del escritor y precipitan al mundo, empezando por el amigo así disfrazado, hacia una inexorable realidad... (Nota de Legrand)” (Lafon 2010: 29).*

Moi qui ai été si peu d’hommes, j’ai été celui qui n’a pas su la retenir²⁵⁴ (Lafon 2008: 32).

Menard es tanto una proyección del propio Borges como un velado homenaje a los escritores más queridos del argentino y que, por avatares del destino, permanecieron en un segundo plano hasta que fueron rehabilitados por el bonaerense, estableciendo así una influencia recíproca en las dos direcciones. Ejemplo de esto es la conexión que podemos encontrar entre Menard y Schwob, ambos escritores invisibles, casi desconocidos. Si Borges inmortaliza al primero en su ficción, “inventándolo”, al segundo, personaje real, lo convierte en un mito de “pequeñas sociedades secretas” mediante su profunda admiración y la declaración, a posteriori, de la profunda influencia que el autor de las *Vies imaginaires* ejerció en la composición de *Historia universal de la infamia*. Lafon, al incluir a Borges en la ficción, homenajea indirectamente a Schwob.

Borges-Menard, Lafon-Legrand, Menard-Schwob... Establecemos varios binomios conforme nos adentramos en la biografía del autor francés y así vamos desmadejando el vasto y complejo entramado de la literatura al que los historiadores no han cesado de atribuir infinidad de nombres. Esta confusión o mezcla de identidades conduce al autor a reflexionar en boca de Menard sobre la autoría y el plagio. Dice Menard: “Le plus probable est que mes meilleurs textes sont signés d’autres noms –que je les aie écrits, ou «inspirés». (Tant de grandeur dans tant d’ombre! Mais sans cette ombre, où serait la grandeur?)”²⁵⁵ (Lafon 2008: 95).

Más adelante Legrand continúa ironizando sobre esas acotaciones que provocan el conflicto autoría/plagio. Se establece entre Menard y Borges una relación especular, de influencias recíprocas. El fantasma proyectado por Borges le devuelve su propio reflejo:

Suprême ironie de l’histoire: tous ces attermoissements pour que celui-ci en fasse, dans son “Ménard”, l’usage immortel que l’on sait (comparant les “mêmes” phrases de Cervantès et de Ménard, et jugeant

²⁵⁴ “Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca aquel en cuyo abrazo desfallecía Éléonore M. / Yo, que tan pocos hombres he sido, fui el que no supo retenerla” (Lafon 2010: 32). Con ironía para nada disimulada, Lafon parodia un conocido poema de Borges, ya citado en este trabajo, mostrando así a Menard como alter ego de Borges o, si queremos seguir el juego, a Borges como doble o reencarnación de Menard: “Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca / aquel en cuyo amor desfallecía Matilde Urbach”. Legrand señala explícitamente que Borges retoma el poema de Menard para componer un díptico que además titula en francés, “Le regret d’Héraclite”, como homenaje a su inspirador.

²⁵⁵ “Lo más probable es que mis mejores textos estén firmados por otros nombres –ya sea que los haya escrito, o «inspirado». (¡Tanta grandeza en tanta sombra! Pero sin esa sombra, ¿dónde estaría la grandeza?)” (Lafon 2010: 97).

celles de son contemporain si supérieures, tellement moins attendues et plus rebondissantes que celles du divin classique: Ménard auteur de Borges auteur de Ménard auteur du *Quichotte...*²⁵⁶ (Lafon 2008: 161).

Borges inventa un personaje que empieza queriendo ser Cervantes, queriendo contextualizarse con el siglo XVII, pero que termina desechando su idea inicial y apostando por el método contrario, seguir siendo Menard, lector del Quijote, y lector significa participar en la construcción de la obra. Por tanto, Cervantes se convierte en otro personaje, reelaborado, reinterpretado por Menard. Lafon devuelve paródicamente el guiño; ahora es Menard quien reinventa a Borges y quien se erige en precursor de su obra.

Si Menard es lector de Cervantes, Borges lector de Cervantes y lector de Menard, Lafon lector de Borges, de Menard, de Cervantes, ¿qué papel jugamos nosotros, lectores de Cervantes, lectores de Borges, lectores de Menard, lectores de Lafon?, ¿de qué texto formamos parte? En *Las mil y una noches* el rey oye de boca de Sherezade su propia historia, oye el principio de la historia que abarca a todas las demás y también a sí misma. La historia se vuelve infinita y circular, y también el personaje de Sherezade. Lo mismo ocurre con Shakespeare y con Cervantes. En el ensayo titulado “Magias parciales del Quijote” concluye Borges a este respecto:

¿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. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben (Borges 1989: II, 47).

Borges se convierte en la novela de Lafon en personaje especular de su propia creación. Se introduce en el texto, deviniendo así en cada lector futuro, en el diálogo que la obra mantendrá con esos lectores y las infinitas imágenes que ese diálogo proyectará. “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 Ménard estéticamente más complejo que el de

²⁵⁶ “Suprema ironía de la historia: todos estos rodeos, todas estas renunciaciones para que el argentino haga de ellas, en su «Menard» el uso inmortal que conocemos (comparando las «mismas» frases de Cervantes y de Menard, y juzgando las de su contemporáneo tan superiores, a tal punto menos esperadas y más sugerentes que las del divino clásico: Menard autor de Borges autor de Menard autor del Quijote...)” (Lafon 2010: 165).

Cervantes” (Man 1986: 148). Antes, en el cuento de Borges, el narrador incluye unas palabras del propio Menard:

Pensar, analizar, inventar (me escribió también) no son actos anómalos, son la normal respiración de la inteligencia. Glorificar el ocasional cumplimento de esa función, atesorar antiguos y ajenos pensamientos, recordar con incrédulo estupor que el *doctor universalis* pensó, es confesar nuestra languidez o nuestra barbarie. Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será (Borges 1989: I, 450).

Como Bartleby, Menard, personaje doble en tanto que primero lector y luego autor, se niega finalmente a escribir y se transforma paulatinamente en un personaje invisible, negándose a la acción y al reconocimiento. Curiosamente fue su descabellado propósito, producir los dos o tres capítulos del Quijote que constituyen su obra “subterránea”, los que lo condujeron a la más absoluta disolución: “Plus que tout autre trait, c’est évidemment celui-ci, si visiblement invraisemblable, qui l’a condamné, aux yeux de tous, à une surnoise mais implacable irréalité...”²⁵⁷ (Lafon 2008: 12-13).

Ese proyecto a priori tan absurdo lo vincula con las obsesiones de los personajes wilcockianos. Los proyectos de Menard y de Aaron Rosenblum (por citar un ejemplo de la sinagoga wilcockiana) son igual de risibles porque los dos son absurdos. La diferencia radica en que la comicidad de Wilcock es explícita y la de Borges es sugerida. Aaron Rosenblum pretende contextualizarse con el siglo XVI, mientras que Menard opta por el camino contrario, aparentemente igual de delirante, mantener su historicidad, seguir siendo un hombre de su tiempo. Esto implica que si Menard no se contextualiza y pretende escribir el *Quijote* “tal cual”, es la obra la que se amoldará, en su esencia interior, al momento de Menard, la que por arte de magia, por la intervención del demiurgo Menard, se hará contemporánea de William James y de Bertrand Russell, porque el tiempo indefinido de la lectura consigue el milagro de que todas las obras sean simultáneas e interactúen entre ellas. Tanto Rosenblum como Menard son caricaturescos, pero el segundo encierra una cierta y misteriosa ambigüedad: vacila entre la genialidad, la burla y el artificio literario.

Del mismo modo que Cervantes atribuye la creación del *Quijote* a un equipo de autores ficticios que le transmiten la historia al narrador, Borges, a través de un narrador desconocido que escribe una necrológica, parte de un personaje *real* para luego

²⁵⁷ “Más que cualquier otro rasgo, es este, tan visiblemente inverosímil, el que lo ha condenado, a ojos de todos, a una solapada pero implacable irrealidad...” (Lafon 2010: 12).

convertirlo en personaje de ficción (al incluir la supuesta necrológica como un relato más de *El jardín de senderos que se bifurcan*) y así irrealizarlo. Años después, Lafon intenta devolver a Menard la *realidad escamoteada*, restituir mediante la narración de Legrand sus señas de identidad, las de un hombre peculiar, tímido y oculto tras sus libros, y *regalar* a Borges la sombra apenas perceptible del personaje que su irónico ingenio proyectó en ese otro fantasma, alter ego de Benengeli, que fue Pierre Menard. Si en *HUI*, Borges parte de personajes reales para, tergiversando sus biografías, insertarlos en la irrealidad de la ficción, esto es, textualizarlos, en “Pierre Menard, autor del *Quijote*” recorre el camino contrario, inventa un personaje real a partir de uno ficticio, aunque finalmente y, sobre todo debido a la inverosimilitud de la empresa, escribir el *Quijote*, Menard termina diluyéndose en la ficción de la que salió y convirtiéndose en un personaje subterráneo y recurrente. Con su novela, Lafon retroalimenta el ciclo y perpetúa tanto a Menard, como a Cervantes, como a Borges, como a Homero. El mismo Borges, ayudándose de su invención, como Sherezade, ya se perpetuó a sí mismo:

Il ya, dans la transparence de Ménard, comme dans l'évaporation de tant de ses textes, je le devine, un projet concerté. Et la “nécrologie”, tout compte fait, était le plus bel hommage que pouvait lui rendre Borges: le niant comme humain, le tuant une deuxième fois, il l'éternise en personnage. Et ce personnage n'est pas secondaire: “Pierre Ménard, auteur du *Quichotte*” est au fond la meilleure preuve que Borges eut besoin de Ménard pour inventer le genre que son ami lui faisait miroiter avec clairvoyance, ce genre auquel il l'incitait de toutes ses forces, auquel il le voulait pour sa postérité – j'ai nommé la fiction– *bref que Borges eut besoin de Ménard pour devenir Borges...*²⁵⁸ (Lafon 2008: 176).

El Menard de Lafon constituye un paso más en la continua e inagotable reelaboración de esas pocas metáforas que ya señalara Borges. Como apunta Jaime Alazraki: “Pierre Menard, autor del Quijote, es una exacerbación de ese proceso en que escribir literatura es una forma de reescribir esas pocas metáforas ya advertidas para siempre” (Alazraki 1997: 82-83). Esas metáforas, en definitiva, que se retroalimentan perpetuamente, adoptando en cada reversión un nuevo aspecto en contacto siempre con

²⁵⁸ “En la transparencia de Menard hay, como en la evaporación de tantos de sus textos, lo adivino, un proyecto concertado. Y la «necrológica», pensando bien la cosa, era el mejor homenaje que podía rendirle Borges: negándolo como humano, matándolo por segunda vez, lo eterniza como personaje. Y este personaje no es secundario: «Pierre Menard, autor del Quijote» es en el fondo la mejor prueba de que Borges necesitó a Menard para inventar el género que su amigo le prometía con clarividencia, ese género al que lo incitaba con todas sus fuerzas, al que lo consagraba para su posteridad –estoy hablando, por supuesto, de la ficción–, en una palabra: *que Borges necesitó a Menard para volverse Borges*” (Lafon 2010: 180-181).

sus aspectos anteriores. Es el lenguaje referido siempre al lenguaje. El referente es la propia literatura, que acota, cierra y expande al mismo tiempo, los límites que le confiere su propia condición. Lo único sustancial y perdurable de un discurso es la facultad que este posee para hablar de sí mismo, su capacidad de introspección, su autonomía²⁵⁹. El propósito último de la idea borgeana es probar que un mismo texto producirá en cada lector una imagen diferente. “Ser lector del *Quijote* equivale a reescribirlo, y Menard es autor del *Quijote*, aunque su texto y el de Cervantes sean «verbalmente idénticos»” (Alazraki 1997: 85). No existe desdoblamiento escritor/lector, ambos son el comienzo y el fin del discurso literario, su elaboración y su descodificación, un continuo reflejo distorsionado por una infinidad de miradas. El punto de vista crea el objeto.

La vigencia de Menard está en la alargada sombra que proyecta, en las múltiples perspectivas que se nos ofrecen para encararlo. Su rostro se confunde, como el rostro de Carpaccio entre la multitud de rostros que integran sus pinturas, con otros rostros, con otros libros. Borges lo utilizó para elaborar una poética; Lafon, en cambio, intentó llegar a Menard desde los pequeños detalles que pueblan lo cotidiano:

La vida de Menard –su entera dedicación a la literatura y a sus amigos escritores, su reingenuidad y su letra de insecto, sus fobias un poco ridículas pero tan enternecedoras, su resignación a los textos secretos y a los libros inéditos, sus notas anónimas para la *NRF*, su pasión por el Mediterráneo, por la historia romana y las monedas antiguas, por el piano y los pianistas, por el pintor montpellieriano Frédéric Bazille y sus cielos eternamente azules, por los paseos a través de la *garrigue* y a lo largo de la vía Domicia, por los días de sol y las tardes de sombra, su identificación con el fundador histórico del Jardín, su teoría de los tres jardines y su teoría de la traducción, su veneración absoluta por el entomólogo Jean-Henri Fabre²⁶⁰, su nostalgia de los veranos de infancia en el Grau-d’Agde, de las

²⁵⁹ Dice Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*: “[...] saber consiste en referir el lenguaje al lenguaje; en restituir la gran planicie uniforme de las palabras y de las cosas. Hacer hablar a todo. Es decir, hacer nacer por encima de todas las marcas el discurso segundo del comentario. Lo propio del saber no es ni ver ni demostrar, sino interpretar. Comentarios de la Escritura, comentarios de los antiguos, comentarios de lo que relatan los viajeros, comentarios de leyendas y de fábulas: a ninguno de estos discursos se pide interpretar su derecho a enunciar una verdad; lo único que se requiere de él es la posibilidad de hablar sobre él. El lenguaje lleva en sí mismo su principio interior de proliferación” (Foucault 1968: 48).

²⁶⁰ La pasión de Menard por la entomología y por la figura de Jean-Henri Fabre aparece varias veces en *Une vie de Pierre Ménard* y además adquiere un papel silencioso pero destacado, sugiriendo más de una conexión, entre otras una estrecha relación entre las caligrafías de Borges y Menard y la afición de este último por ese diminuto y a la vez misterioso microcosmos que constituyen la vida y costumbres de los insectos. En uno de los libros de la colección *Biblioteca personal Jorge Luis Borges*, en concreto en *La inteligencia de las flores*, de Maurice Maeterlinck, aparece un breve texto titulado “El Homero de los insectos”, donde el autor belga elogia y desarrolla las ideas del excelso entomólogo. El comienzo puede leerse como una suerte de correspondencia secreta entre la figura de Fabre y la de Menard: “J. H. Fabre es autor de una decena de volúmenes compactos, en los cuales, bajo el título de *Recuerdos entomológicos*, ha consignado los resultados de cincuenta años de observaciones, estudios y experiencias sobre los insectos que más conocidos y familiares nos parecen: diversas especies de avispas y abejas silvestres,

tres jóvenes desaparecidas y de tantos amigos muertos e *inolvidados (inoublíés)*–, esta vida entrevista o adivinada, me fue aportando sin que yo los buscara elementos (anécdotas, pensamientos, frases, biografemas, palabras) que a veces, sólo a veces, iban a dar en el cuento de Borges. “Pierre Menard, autor del *Quijote*” no es la fuente de mi novela, sino, en algunos casos bastante involuntarios, que parecieron luchar hasta imponerse, uno de sus posibles horizontes (Lafon 2009: 14).

10. Maurice Legrand. La literatura como mistificación

“La mayor parte de las veces solo lo que es falso en sí mismo tiene un cierto espíritu. Es como si así los hombres quisieran expresar su aversión por la realidad, que está absolutamente privada de fantasía” (Alexander Lernet-Holenia, en Perutz 2016: 285).

10.1 El narrador indigno de confianza. Algunos precursores de Maurice Legrand

Como sabemos en *Une vie de Pierre Ménard* es un personaje narrador, discípulo y amigo de Menard quien da a conocer la biografía fragmentaria del personaje escritor protagonista del relato. Maurice Legrand pertenece a la escurridiza estirpe de los narradores indignos de confianza²⁶¹. Nada sabemos de su pasado ni están claras sus intenciones. Entronca por su condición de nexo entre la trama y su recepción con personajes como Mackellar, el narrador de *The Master of Ballantrae (El barón de Ballantrae)*, de Stevenson; Marlow, el narrador de *The Heart of Darkness (El corazón de las tinieblas)*, de Joseph Conrad; el narrador sin nombre de *The Aspern Papers (Los papeles de Aspern)*, de Henry James; o, más cercano al tema que nos ocupa por su directa relación con el *Quijote*, Cide Hamete Benengeli. Es un intermediario entre la ficción y el lector, un artificio literario, un vínculo entre la rutina y lo excepcional, entre lo cotidiano y lo perturbador. Como Mackellar “debe seguir representando las dimensiones, los temores y las esperanzas de lo cotidiano incluso cuando lo cotidiano ha sido totalmente destruido” (Managanelli 2014: 33). Es un narrador que disfraza una ficción de biografía y del que sospechamos su condición ficticia y fraudulenta, camuflado tras su propio discurso fragmentario. Como el negro Bogle en “El impostor

algunos mosquitos, moscas, escarabajos y orugas; en una palabra, todas esas pequeñas vidas vagas, inconscientes, rudimentarias y casi anónimas que nos rodean por todas partes y a las cuales dirigimos una mirada distraída, que ya piensa en otra cosa, cuando abrimos nuestra ventana para recoger las primeras horas de la primavera, o cuando en los jardines y en las praderas, vamos a bañarnos en los días azules del estío” (Maeterlinck 1988: 88).

²⁶¹ “A diferencia del narrador digno de confianza, que garantiza a su lector que él no emprende el viaje de la lectura con vanas esperanzas y con falsos temores concernientes no solo a los hechos referidos, sino también a las valoraciones explícitas o implícitas de los personajes, el narrador indigno de confianza altera esas expectativas, dejando al lector en la incertidumbre, a punto de saber dónde quiere llegar finalmente” (Ricoeur 1986: 783).

inverosímil Tom Castro”, como Burke en “MM. Burke et Hare, Assassins” o como Pons en “Klaus Nachtkecht”, por citar un relato de cada uno de los autores tratados en la primera parte, Legrand es el personaje en la sombra que ilumina y tergiversa, simultáneamente, la ficción. La diferencia fundamental entre uno y otros radica en que, en la novela de Lafon es el propio Legrand quien habla en primera persona y quien intercala otras voces en el relato, una de ellas la del personaje biografiado, mientras que en los tres relatos mencionados es un narrador extradiegético quien maneja los hilos de la narración. Legrand es vacilante como el estilo que emplea en sus rememoraciones, hecho a partir de retazos y de notas dispersas. Nos habla de un pasado impreciso, a veces de memoria, una memoria titubeante, como él mismo manifiesta en varias ocasiones, otras veces utilizando la correspondencia²⁶² que mantuvo con Menard o la que este intercambió con sus ilustres contemporáneos. Al fin y al cabo lo que nos deja Legrand no son más que palabras, suyas y de otros, tamizadas por su ambigüedad. “Las palabras son símbolos que postulan una memoria compartida” (Borges 1989: II, 31).

Otro de los personajes con quien Legrand mantiene afinidades es el narrador de *Los papeles de Aspern* de Henry James. James lo dibuja como un personaje interesado y egoísta, pero que, a diferencia de Legrand, manifiesta abiertamente sus intenciones, ya que en el primer capítulo declara que para lograr su objetivo las únicas armas que posee son la mentira y la hipocresía. Los dos son intermediarios entre el personaje ausente que rememoran y el lector. Uno quiere apoderarse de la correspondencia amorosa de Aspern, quizás porque lo que realmente busca es adueñarse del talento y la gloria del poeta, tal vez porque solo persigue el valor comercial de esos documentos. Legrand es más misterioso, tanto como Menard, no sabemos muy bien lo que quiere, su discurso fluctúa entre el homenaje y la ambigüedad. Termina recubierto de la misma bruma que

²⁶² Para Legrand, la correspondencia de Menard juega un papel fundamental en su obra, aunque a priori parezca irrelevante y pase desapercibida. Paradójicamente sus cartas constituyen el vínculo del personaje con el mundo, con el otro, y ese intercambio epistolar lo aparta de la soledad necesaria para llevar a cabo sus proyectos literarios: “Le Ménard épistolier n’est pas le moindre ces écrits souterrains, réservés à quelques interlocuteurs attentifs et choisis (j’ose du moins l’espérer, puisque je suis du petit nombre – pardon pour cette piètre vanité!), sont peut-être le plus fort de son œuvre. Ménard en est conscient, et en manifeste parfois une certaine inquiétude, qui peut tourner à l’angoisse. «Les lettres échangées sont à la fois un délice et un piège: elles réconfortent, elles rallument de loin en loin l’affection, nous attendrissent de concert, mais elles mangent la vie et elles mangent l’œuvre. L’œuvre surtout»” (Lafon 2008: 66-67) “El Menard epistolar no es el menor, esos escritos subterráneos, reservados a algunos interlocutores atentos y elegidos (al menos así me atrevo a suponerlo, puesto que pertenezco a ese pequeño número – ¡perdón por esta triste vanidad!), son quizá lo mejor de su obra. Menard es consciente de ello, y manifiesta al respecto, a veces, cierta inquietud, que puede virar a la angustia. «Las cartas intercambiadas son a la vez una delicia y una trampa: reconfortan, mantienen encendido el afecto, nos enternecen a dúo, pero comen la vida y comen la obra. La obra, sobre todo»” (Lafon 2010: 68).

diluye al escritor de Nîmes, confundiéndose ambos y compartiendo las mismas obsesiones. Su visibilidad los relega paradójicamente a un segundo plano. Pero en otro nivel, en un nivel textual, subterráneo, dan la impresión de protagonismo. Quizás lo que pretendan, como el Tom Castro de *HUI*, sea suplantar a esos fantasmas que recuerdo a recuerdo van componiendo en su interior una nueva identidad. Por eso, en última instancia se muestran como parodias de los dos personajes ausentes, los que va configurando Legrand a partir de sus notas, o sea, Menard y él mismo. Y esa impostura se construye mediante el lenguaje, que es el vehículo de la mistificación y del abuso de la credulidad ajena. Un lenguaje, en el caso de *Une vie de Pierre Ménard*, que fluctúa entre la melancolía y la ironía. El propio Menard, en un texto dirigido a Legrand, se burla de su propio mito y de la inocencia del espectador, de cuán fácil es crear de la nada un fantasma, atribuirle un pasado y unas vivencias e injertarlo en la realidad. El personaje hace un guiño a su propia impostura: “Je me demande, mon jeune ami, si ce qu’il faut admirer, chez vos concitoyens, c’est leur naïveté ou leur imagination; leur aptitude à accepter un mensonge ou à en faire un mythe”²⁶³ (Lafon 2008: 74).

El narrador-personaje de James y Maurice Legrand funcionan como figuras retóricas. Son tanto un desplazamiento metonímico del autor, como un ardid textual, como una distracción para confundir al lector, como un artefacto compositivo. Las palabras de Pitol sobre la obra de Henry James nos pueden servir para acercarnos al personaje Maurice Legrand:

En *Los papeles de Aspern*, James utiliza un narrador cuyo nombre (tanto el auténtico como el falso) jamás llega a conocer el lector. Se trata de alguien en cuya palabra puede uno a la vez tener y no tener confianza. Saltan constantemente a la vista sus trucos y mentiras. A veces ni siquiera él mismo parece ser consciente de ello [...]. En ese periodo en que James parece decidido a desmitificar instituciones, hábitos y creencias, la acidez con que trata al personaje está apenas mitigada por un humor subterráneo que se pasea a lo largo del relato. El narrador está seguro de amar la poesía, de estar entregado en cuerpo y alma a la revalorización de su gran poeta, pero su estatura es mínima, sus valores morales son menos que raquíticos; en cierta manera se ha convertido en una imagen paródica del poeta (Pitol 2007: 546-547).

La misma admiración que siente el narrador de James por Aspern es la que profesa Legrand por su amigo. Por eso terminan confundiéndose narrador y biografiado, porque lo que sabemos de Menard es lo que refleja la imagen imprecisa de Legrand. El Menard de Lafon es “visualizado” por el lector a través de una lente graduada según los ojos de

²⁶³ “Me pregunto, mi joven amigo, si lo que hay que admirar, en sus conciudadanos, es su ingenuidad o su imaginación; su aptitud a aceptar una mentira o a hacer de ella un mito” (Lafon 2010: 76).

Legrand. Los contornos del personaje biografiado terminan mezclándose con los del narrador. Legrand va acumulando diferentes máscaras para modelar la figura de su amigo y las caretas, de tanto llevarlas, borran el rostro que ocultan. La máscara deja de ser engaño cuando se adhiere a la piel. Entonces, la copia es más *real* que el original, suplantado por una nueva forma. Ese nuevo rostro que nos vamos figurando poco a poco a partir de los recuerdos de Legrand, a veces desenfocado, a veces nítido, es también fruto de su propia voluntad, quien, de tanto insistir, de tanto recomponer, imaginar y tergiversar, acaba creando en sí mismo un personaje, un mito, difuminando la identidad que comenzó el proceso, la del relato urdido por Borges, transformándola y transformándose de manera irreversible. Digamos que el Menard de Lafon es la reinención de una invención. Como un palimpsesto donde las huellas de una escritura previa se han deformado irremisiblemente por la acumulación de escrituras posteriores. El fingimiento y la impostura dejan entonces de ser simulacros para apropiarse de los contornos de la realidad y sustituirla por la proyección del sujeto narrador. Los recuerdos de Legrand transforman el objeto narrado. La ficción va tomando consistencia hasta invadir lo cotidiano²⁶⁴ y hacerse familiar. ¿Acaso Tom Castro no cree ser Tichborne? Y la madre de Tichborne, ¿no ve lo que su voluntad quiere ver y no lo que el sentido común se esfuerza en vano en mostrarle? En un caso, el de la madre, la mimesis está en la ceguera ante lo evidente, en la obsesión patológica provocada por la pérdida del hijo añorado; en otro, el de Castro, en la voluntad de ser Tichborne aun exagerando las diferencias, alentado por la genial maquinación de Bogle. Legrand, al

²⁶⁴ Con el personaje Pierre Menard sucede lo mismo que con Borges. La fama adquirida en gran medida lo ha despojado del misterio, ya no es el personaje clandestino solo conocido por lectores iniciados que constituyen pequeñas sociedades secretas. Ese misterio inicial ha sido suplantado, paulatinamente, por los vaivenes de la fama y el reconocimiento. Mediante su intromisión en lo cotidiano se ha ido apropiando poco a poco de los contornos de lo real. Su inasible fantasmagoría se ha codificado y alcanza todos los rincones literarios del planeta. Menard continúa siendo un personaje invisible y esquivo, pero su evanescencia se ha vuelto familiar: “Inevitablemente, la fama mundial de Jorge Luis Borges nos produce la íntima sensación de haber perdido algo [...]. Durante largo tiempo, el esplendor de Borges pertenecía a una minoría, se transmitía de una persona a otra por medio de susurros, y los devotos se reconocían mutuamente [...]. Afirmar hoy en día que «Pierre Menard, autor del *Quijote*» es una de las grandes maravillas de la condición humana, que varias de las facetas del tímido genio de Borges se encuentran reunidas en esa corta fábula breve, es decir una perogrullada [...]. El enigma es el hecho de que tácticas de sentimiento tan especializadas, tan intrincadamente enmarañadas con una sensibilidad que es extremadamente personal, tengan un eco tan amplio y tan natural. Como Lewis Carroll, Borges ha hecho que sus sueños autistas se conviertan en discretos pero exigentes llamamientos a los que los lectores en todas partes del mundo responden con la sensación que produce el reconocimiento. Nuestras calles y jardines, el rápido movimiento de un lagarto por entre la cálida luz del día, nuestras bibliotecas y nuestras escaleras circulares está empezando a tener la misma apariencia que tienen los sueños de Borges, aun cuando las fuentes de su visión sigan siendo irreductiblemente singulares, herméticas y, por momentos, lunáticas” (Steiner 1986: 237, 239).

recrear la figura de Menard, está componiendo su propia ficción. El personaje es un guiño de Lafon a Borges, una forma de reconocimiento paródico de su tremenda influencia. El narrador de la novela acusa a Borges, en el prefacio firmado por el propio Legrand en Montpellier, 1954, de perpetrar una superchería al disfrazar la ficción de necrológica para acentuar “indirectamente” su carácter ficticio:

La nécrologie sincère et émue, l’hommage vibrant à l’ami disparu naguère, tout cela, on le sait, *n’a pas fait longtemps illusion*. Quelques-uns des premiers lecteurs ont sans doute cru à la réalité de ce Pierre Menard, ou Ménard. Mais très vite, après cette brève période de flottement, de relative crédulité, le texte a été lu comme un jeu plutôt raffiné du génie de Buenos Aires, feignant de croire à l’existence d’une créature de sa fantaisie, affectant de pleurer un être cher et admiré pour incarner avec un minimum de vraisemblance et de passion ses fulgurances esthétiques, son plaidoyer fracassant en faveur d’un lecteur suprêmement libre et créatif [...] ²⁶⁵ (Lafon 2008: 11-12).

Véase como el narrador reclama la legitimidad de Menard, más allá de la ficción disfrazada de Borges, restituyéndole el acento agudo de su apellido en francés. Así lo inserta en una tradición cultural y lingüística, como una seña de identidad que lo despoja de la fantasmagoría en que lo instaló el escritor argentino para acercarlo al personaje de carne y hueso cuya “realidad” reivindica. Al mismo tiempo, mediante esa artimaña, Legrand reclama la confianza del lector. Lo que Lafon parece sugerir, en última instancia, mediante ese tipo de ardidés textuales diseminados en el relato, es la autenticidad del narrador, que no es más que la legitimidad y autonomía de la ficción. La voz del narrador se constituye en la voz del relato, y la literatura establece sus propias reglas. Los contornos de la figura de Pierre Menard van tomando forma a partir de ese pacto que tácitamente se instaura entre narrador y lector y que inhabilita cualquier duda sobre la veracidad de los hechos, considerados como fidedignos dentro de su función textual. Legrand proyecta así, a través del juego cuyas reglas el lector acepta, un nuevo rostro a partir de las desviaciones a las que somete al relato de Borges. La veracidad de Menard, así como la de Legrand, son tan cuestionables como la del propio Borges. Su vigencia está en su continua renovación. Por eso Pierre Menard es un personaje esquivo, porque, como su propósito de acometer los tres capítulos del *Quijote*, se amolda a diferentes contextos de lectura:

²⁶⁵ “La necrológica sincera y conmovida, el homenaje vibrante al amigo recién desaparecido, todo eso, como se sabe, *no engañó a nadie por mucho tiempo*. Algunos de los primeros lectores sin duda creyeron en la realidad de ese Pierre Menard. Pero muy pronto, tras este breve período de vacilación, de relativa credulidad, el texto fue leído como un juego refinado del cuento del genio de Buenos Aires, simulando creer en la existencia de una criatura de su fantasía, afectando llorar a un ser querido y admirado para encarnar con un mínimo de verosimilitud y de pasión sus iluminaciones estéticas, su alegato resonante en favor de un lector supremamente libre y creativo [...]. (Lafon 2010: 11).

La única Verdad es la creación de lo Nuevo. El arte es el encadenamiento de una incesante producción de relieves y proyecciones. El hombre verídico y el falsario forman parte de la misma cadena, pero no son ellos quienes se proyectan, se exaltan o se retraen, sino el artista creador. Se instaura entonces otro sistema del juicio, [...] adviene *el afecto* como evaluación inmanente, en lugar del juicio como valor trascendente: “yo amo o yo detesto” en lugar de “yo juzgo”. Ni Cervantes, ni Borges, ni Welles juzgan y condenan a sus personajes detestables o indignos de ser amados (Cédola 2000: 216).

10.2 La ficción invadiendo lo real

Esa artimaña literaria de disfrazar la ficción revistiéndola con otros ropajes genéricos, en el caso de Borges una necrológica, en el de Lafon acentuando su carácter biográfico, la tenemos ya en el *Quijote*:

Se trata aquí del artificio del manuscrito encontrado, tan utilizado en las novelas de caballerías, que intenta presentar la ficción ocultando su carácter de ficción, confundiendo deliberadamente el régimen de verdad (que corresponde a lo real) y el régimen de lo verosímil (que corresponde a lo imaginario) para suscitar la ilusión novelesca [...]. El escritor que inventa Cervantes, Cide Hamete Benengeli, es un nuevo Epiménides el cretense, un mentiroso que dice *miento*, produciendo una paradoja lógica que pone en profunda contradicción decir y hacer, sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado (Vecchio 2009: 4).

Vértigo *ad infinitum* e irresoluble. A raíz de esta paradoja la veracidad del personaje Benengeli deja de ser relevante, es un mero nexo gramatical y un ardid compositivo. Cobra mayor relevancia la dimensión estética, la realidad textual percibida por el lector, la condición ontológica de los personajes y el entrecruzamiento entre lo ficticio y lo real. Cide Hamete Benengeli es el primer narrador indigno de confianza, si obviamos, claro, al narrador más oculto, que también aparece en algún momento como personaje del *Quijote*: Cervantes. Legrand comparte con Benengeli esa capacidad manipuladora. La historia que nos llega está alterada por su intervención. Depende del lector conjeturar el grado de veracidad, establecer entre ambos un tácito acuerdo de credulidad ficcional. El mismo narrador duda de su memoria, lo menciona explícitamente, no sabe si los hechos que narra sobre Menard sucedieron realmente o si por el contrario son meras ficciones inventadas por él, por algún inconsciente afán de protagonismo o por otro motivo que el lector desconoce porque quizás el propio narrador, ambivalente y contradictorio, desconoce. En varias ocasiones las cartas que dice haber recibido de Menard son meras conjeturas de sus recuerdos. La correspondencia solo existe en la memoria del propio Legrand, quien transcribe dichas cartas de forma titubeante por la inseguridad de sus recuerdos, por supuesto inverificables. Como Menard su *Quijote*, Legrand escribe su biografía-homenaje desde el olvido o la omisión voluntaria. Otra vez

asistimos a una “narración” en segundo grado. Menard aparece así como una tergiversación del narrador:

Réponse de Menard.

“Mon jeune ami (ainsi s’adresse-t-il à moi, comme on l’aura compris, tout au long de notre correspondance), quand vous m’écrivez cette ‘cruelle’ absence d’écrivains, elle n’existe déjà plus”. J’ai longtemps gardé cette lettre flatteuse pour mon ego sur le premier rayon de ma bibliothèque, juste à droite de mon écritoire, je l’ai longtemps regardée comme un talisman, je l’ai longtemps cherchée du jour où elle a disparu –rien ne se perd plus facilement, hélas, qu’une lettre que l’on voudrait conserver toute sa vie–, je cite aujourd’hui de mémoire cette phrase qui m’avait pétrifié, telle que mon émotion ou ma vanité l’a probablement réélaborée, sinon inventé²⁶⁶ (Lafon 2008: 59).

¿No sugiere Lafon que lo que hace Legrand es disfrazar una ficción de biografía, en vez de necrológica como sucedía en el cuento de Borges, incluyendo al propio Borges como personaje y por tanto ficcionalizándolo de manera indirecta? Lafon sugiere solapadamente la posible condición ficticia de la novela, pero instala a Borges, Valéry, Gide, Unamuno y Antonio Machado en la narración. De ese modo, les arrebató su condición *real* y los transforma en personajes para sugerir así que las fronteras entre lo ficticio y lo real son confusas y permeables. Si Borges resaltaba la condición ficticia de Menard mediante esa artimaña mistificadora de camuflar la ficción y Lafon hace lo propio en su novela, ocurre que los personajes que este toma de la *realidad* e introduce en la trama disfrazada de biografía devienen simulacros textuales tan ficticios y fantasmagóricos como el mismo Menard:

Il me parle, dans une lettre qu’il m’envoie quelques jours plus tard (la première d’une correspondance seulement interrompue par sa mort), d’un jeune Poète argentin qu’il a connu au Jardin, devant le cénotaphe, dans des circonstances étonnamment semblables à celles de notre rencontre, au débout de cette même année 1919. “Comme le retour d’une scène identique à quelques mois de distance, pour le plaisir un peu magique, un peu gratuit de rejouer un moment rare que l’on croyait enfui à jamais, récent mais enfui, de remettre ses pas dans les mêmes pas, de récupérer l’écho d’un dialogue évanoui –de revenant à revenant”²⁶⁷ (Lafon 2008: 22-23).

²⁶⁶ “*Respuesta de Menard.* «Mi joven amigo (así se dirige a mí, como se lo [*sic*] habrá comprendido, a lo largo de toda nuestra correspondencia), cuando usted me escribe esta ‘cruel’ ausencia de escritores, ella ya no existe.» Durante mucho tiempo guardé esta carta halagüeña para mi ego en el primer estante de mi biblioteca, a la derecha de mi escritorio, durante mucho tiempo la miré como un talismán, durante mucho tiempo la busqué cuando desapareció –nada se pierde con más facilidad, lamentablemente, que una carta que uno querría conservar toda la vida–, hoy cito de memoria esta frase que me había petrificado, tal como mi emoción o mi vanidad la han probablemente reelaborado, si no inventado” (Lafon 2010: 60).

²⁶⁷ “En una carta que me envía algunos días después (la primera de una correspondencia solo interrumpida por su muerte), me habla de un joven poeta argentino al que conoció en el Jardín, frente al cenotafio, en circunstancias asombrosamente similares a las de nuestro encuentro, al comienzo de ese mismo año de 1919. «Como el retorno de una escena idéntica a pocos meses de distancia, por el placer tanto mágico, un tanto gratuito, de volver a representar un momento raro al que se creía ido para siempre, reciente pero ido, de volver a pisar sobre los mismos pasos, de recuperar el eco de un diálogo desvanecido –de fantasma a fantasma»” (Lafon 2010: 22-23).

Lafon, incluyendo en el relato a Borges, Valéry, Gide, Unamuno, Antonio Machado, consigue crear la ilusión de verosimilitud biográfica para revelar, solapadamente y en un segundo nivel, el carácter ficticio del personaje. *Descoloca* la ficción al introducir en ella personajes “reales”. Al continuar el juego iniciado por Borges, traslada al lector la incertidumbre sobre la existencia de Menard y, de manera más transgresora y radical, sobre la existencia de Borges. Menard, desde la rememoración de su amigo Legrand, disuelve a todos sus “colegas” en una espesa niebla, la que les brinda la entrada en la ficción. Menard, por tanto, es tan “real” como Borges, Unamuno o Valéry, o, si se quiere, estos son tan ficticios como el primero. Ya no pueden distinguirse esos dos planos, ficción y realidad, porque en última instancia, esa distinción es irrelevante. La novela de Lafon, como los relatos que integran las biografías imaginarias, bascula entre dos polos: el de la realidad inverificable²⁶⁸ y el de la ficción invadiendo lo cotidiano:

En “La trama” Borges sitúa su fábula dentro de una tradición que contiene los nombres de Suetonio, Shakespeare, Quevedo y por supuesto Borges. Pero el “patético grito” de los autores clásicos, acaso por el peso de los siglos, se convierte en un giro coloquial que todavía conmueve aunque haya perdido su solemnidad. En otras palabras, hay una invocación ambigua de la tradición que aclaramos no llega a la transgresión. De otra parte, en la sentencia final de “La trama” hay una inversión de la mimesis ya que en Suetonio, Shakespeare y acaso en Quevedo, es el arte quien imita a la naturaleza, y en Borges es lo contrario, es la vida que por un instante se ve obligada a imitar al arte con el fin de repetir una escena, como si la fatalidad ya no proviniera de los dioses sino de los libros. Al mismo tiempo, la alusión a esta tradición es una manera tal vez inmediata de acceder a la universalidad poniendo sobre una misma línea el destino de todos los hombres. “La trama” ilustra que la sustancia de la literatura es ella misma, ilustra cómo opera el complejo de Borges transformando en literatura la manía del escriba (Bogoya 2008: 39).

Menard y Borges, me refiero al personaje, son perceptibles porque están instalados en el texto, forman parte de esa dinámica y autónoma “realidad” textual. Son la proyección de un infierno o de un destino, como esos que describían los relatos fragmentarios de Wilcock, Borges y Schwob, donde la fatalidad emerge de entre las líneas del texto, no del exterior. Para Borges, Menard es un mero artificio literario, una broma, un vehículo para desarrollar una idea, una figura retórica. Lafon lo reviste de vivencias y recuerdos. Le restituye una infancia y un destino. Borges lo necesita para demostrar una teoría, Lafon lo coloca en el centro del jardín, lo humaniza. El primero, el de Borges, es tan contingente como, según el narrador, el propio libro de Cervantes. Al segundo Lafon lo individualiza, lo hace particular y distinguible, o al menos lo pretende, aunque al final termine esfumándose en los vagos recuerdos del no menos

²⁶⁸ “La ficcionalidad parecería estar marcada por la insistencia en detalles históricamente inverificables” (Eco 1996: 136).

misterioso narrador. Lo devuelve al atomismo de los iconoclastas, infames e imaginarios, le otorga detalles circunstanciales (su afición por las monedas antiguas y por la Roma clásica, los cielos azules de Bazille, la nostalgia de los veranos de la infancia, los enigmas de su tío Jules). Deja de ser el arquetipo que imaginó Borges. El Menard de Borges nos resulta indiferente como persona, no nos cae simpático ni antipático, es la idea descabellada que encierra el relato la que nos sorprende y nos inquieta. No así el Menard de Lafon, con él sí nos identificamos, sentimos sus logros y sus derrotas como si fueran nuestros o de alguien cercano. Por esto hay una tensión dialéctica entre el personaje de Lafon y su antecesor, del que es continuación y desvío a un tiempo. La novela de Lafon mantiene con el relato de Borges un doble diálogo de proximidad y de ruptura. *Une vie de Pierre Ménard* es, en gran medida, una indagación detectivesca en busca de un personaje “descarado” que, mediante un estilo fragmentario, la superposición de planos, la reconstrucción del complot urdido por la sociedad secreta del Jardín para crear un autor anónimo e intemporal, el extraño narrador que deja pasar cincuenta años antes de publicar sus notas, conforma un puzle *oulipiano* cuyas partes el lector va paulatinamente encajando. Un retorno al pasado que debido a la intermediación de terceros siempre será otro.

El propio Legrand, a través de su condición de narrador, se sumerge en el texto como personaje, tan misterioso e inaprensible como Menard y como Borges. La proyección en el otro modifica a quien la proyecta, por eso el mismo narrador es un enmascarado. Mediante la palabra el narrador se despoja de su identidad, deviene siempre otro, en este caso aquel que reseña. Algo parecido sucede con el autor, quien inevitablemente termina confundiendo sus señas autobiográficas con las de los personajes en un continuo intercambio de máscaras. Un ejemplo de esto lo tenemos en las palabras de Pierre Michon a propósito de Flaubert:

Flaubert fingió no tener nada de todo aquello, de cuanto tenía, y tal fingimiento se le convirtió en realidad; se amañó una careta que hizo carne, y con ella escribió libros; tan bien se le había adherido a la piel esa careta que, cuando quizás quiso quitársela, ya no halló bajo la mano sino una mezcla inefable de carne y cartón piedra tras los grandes bigotes de payaso (Michon 2006: 22).

Cortázar decía que lo fantástico procede siempre de lo cotidiano. En el caso de Pierre Menard es la ficción la que ha invadido la cotidianeidad del mismo narrador que

ha creado esa ficción, a través del eco que producen sus propias palabras²⁶⁹. La literatura penetra así en nuestro mundo y Menard adquiere los rasgos de un individuo familiar y distinguible. La máscara aparece como representación adelantada del destino. “Hay dos clases de hombres: los que padecen el destino y los que eligen padecer el destino” (Michon 2006: 46), y Menard, mediante su actitud, ha elegido como destino su lugar en la sombra, la renuncia a publicar, el anonimato, y esa sombra termina envolviendo a todos, incluso al narrador. Lo que parece, aquello que simula la máscara, se dimensiona y arraiga quedando como la representación absoluta. Por lo tanto, la función de Legrand es dotar de relieve los contornos de una figura “descarnada”, la del relato de Borges, insertar a Menard en lo cotidiano y despojarlo de su condición de mero artificio textual. Lo que importaba en el cuento de Borges era la situación, narrador y narrado no llegaban nunca a encarnarse en ella, no había imagen, lo más palpable del personaje era su textualidad, su función de nexo entre los motivos de la narración:

Si el lector busca en “Pierre Menard” los elementos que tradicionalmente integran un relato queda más que defraudado. En esa ficción no *pasa* nada. Tampoco *pasa* nada, por ejemplo, en más de un relato de James. Pero en esta ficción de Borges se esfuman tanto la acción como su intérprete. Contrariamente a lo que declara Borges en su ensayo sobre Hawthorne –el escritor de cuentos parte de una situación y luego fabrica un personaje que la encarne– “Pierre Menard” presenta una situación deliberadamente desencarnada. Más: deliberadamente *textual* (Molloy 1977a: 134).

En la novela de Lafon es Legrand el encargado de “recordar” y contar la vida de Menard y de los que giran como satélites textuales alrededor del protagonista. Al incluir el “yo” en el relato, Legrand se presenta como transmisor de posibilidades e incertidumbres. Lo que cuenta es, para nosotros los lectores, mera conjetura. Lafon viene a sugerirnos, a través del narrador, como apunta Juan Villoro en su prólogo a la *Trilogía de la memoria* de Sergio Pitol, “la certeza de que la novela no depende de la mentira sino de lo inverificable” (Pitol 2007: 23). Que la ficción forma parte del universo; pero que la ficción es independiente, se acomoda a parámetros propios, no impuestos desde fuera; que reabsorbe el universo y lo disecciona a su antojo revertiéndolo en lo real, que queda desde entonces irremediamente alterado. Y también que la ficción constituye el más alto grado de la falsificación. “Para denunciar

²⁶⁹ “[...] 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 [...]” (Hermosilla Sánchez 2000: 10).

una superchería, lo mejor es escribir otra superchería. Para rectificar una falsificación, lo mejor es producir otra falsificación” (Vecchio 2009: 7). Menard era, en el relato de Borges, un falsificador atípico del *Quijote*, Legrand es un falsificador del falsificador. En el fondo subyace la idea de la indeterminación del texto ficticio, así como la concepción de un autor como suma de autores y del texto literario como un ejercicio discontinuo de reescritura. En última instancia lo que Lafon viene a sugerirnos, como ya lo hiciera Borges, es que “todo escritor a fin de cuentas no es más que un «reescriptor», o un continuador de falsificaciones [...]” (Bogoya 2015: 199).

De la “posible” condición fraudulenta del narrador ya nos avisa el editor, también indirectamente, es decir, resaltando la fiabilidad del manuscrito de Legrand, en la “advertencia” colocada justo después del prefacio y fechada en el año 2008, el año de la edición de *Une vie de Pierre Ménard*. Ese mismo editor parece ignorar los motivos por los que la biografía de Menard ha permanecido tanto tiempo recluida en la sombra. El paso del tiempo sirve para apaciguar la incredulidad y dar sensación de verosimilitud a los hechos narrados. También contribuye, por otra parte, a acrecentar el misterio que rodea al personaje, tantos años silenciado:

En fin de compte, Legrand n'a manifestement pas réussi à publier ces pages, si tant est qu'il s'y soit essayé. Le hasard ou quelque autre nécessité a voulu qu'elles demeurent, avec d'autres, dans un carton miraculeusement conservé au grenier d'une maison languedocienne, d'où l'on entreprend aujourd'hui de les tirer. Publiées il y a cinquante ans, elles auraient sans doute fait quelque bruit, d'abord pour qu'elles révèlent des mœurs d'un certain monde des lettres françaises ou parisiennes, et des réseaux de réécritures mutuelles (on n'ose dire: des plagiat) qui peuvent s'y déployer en toute impunité, en toute amitié et, de proche en proche, jusqu'à l'autre rive de l'Atlantique. Mais aussi et surtout pour ce qu'elles laissent entrevoir de ce qui fut à coup sûr le “secret littéraire” le plus stupéfiant et le mieux gardé de la première moitié du siècle écoulé²⁷⁰ (Lafon 2008: 17).

Además de esa advertencia colocada después del prefacio, el libro contiene cinco notas a pie de página del misterioso editor dispersas a lo largo del texto. En la primera de esas notas este refiere el carácter autobiográfico de toda ficción, comparando la caligrafía de Menard con la del mismo Borges, sugiriendo así ciertas correspondencias

²⁷⁰ “A fin de cuentas, Legrand no consiguió publicar estas páginas, si es que intentó hacerlo. El azar o alguna otra necesidad quiso que permanecieran, junto a otras, en una caja milagrosamente conservada en el desván de una casa del Languedoc, caja de las que hoy nos proponemos sacarlas. Publicadas hace cincuenta años, seguramente habrían hecho algún ruido, en primer lugar por lo que revelan de las costumbres de cierto mundillo de las letras francesas o parisinas, así como de las redes de reescrituras mutuas (no nos atrevemos a decir: plagios) que pueden desplegarse en él con toda impunidad, con toda amistad y hasta la orilla opuesta del Atlántico. Pero también y sobre todo por lo que dejan entrever que fue, a todas luces, el «secreto literario» más asombroso y mejor guardado de la primera mitad del siglo pasado” (Lafon 2010: 17).

entre la biografía que este disfraza de necrológica y sus propias vivencias, como si el argentino, al detallar la vida y obra del escritor de Nîmes, estuviera haciéndose un guiño a sí mismo, a un tiempo melancólico y autoparódico. En las palabras de Legrand resuenan los ecos de Menard, del mismo modo que en las palabras de Menard resuenan los ecos de Borges:

Borges ayant lui-même, en raison de ses problèmes de vue, une écriture terriblement serrée, en pates de mouches, le trait, là encore, a généralement été jugé autobiographique. “La fiction borgésienne est fondamentalement autobiographique”, écrit même une de ses exégètes, disciple de Valéry, pour aussi sec généraliser: “Tout fiction est autobiographique”. À quoi tiennent les fulgurances de nos poéticiens... (*Note de l'éditeur*)²⁷¹ (Lafon 2008: 87).

Con la intromisión del editor Lafon introduce un comentarista, en principio ajeno a los acontecimientos, que le vale para cuestionar las palabras de Legrand, para refutarlo o matizarlo, añadiendo otro nivel de falsificación, a la par que amplifica la apariencia documental, insuflando credibilidad editorial al texto, describiendo el proceso que recorre la obra desde su gestación y elaboración hasta su publicación. Añade así un nuevo punto de vista que destaca por la objetividad y el distanciamiento. En varias ocasiones las notas del editor se insertan debajo de las notas al pie del propio Legrand. Funcionan, por tanto, como aclaraciones o rectificaciones de las notas de este. Veamos una de ellas, incluida en la parte titulada “(Suite et fin des notes de Maurice Legrand)”²⁷² (Lafon 2008: 155), donde Menard cuenta la profunda emoción que sintió al leer *Niebla*, de su amigo Unamuno, antes de su publicación. De nuevo Menard con un texto inédito entre manos, aunque no sea suyo, inédito por lo menos en el momento en que él lo lee, aún no *desvirtuado* por su publicación. Primero las palabras que Legrand atribuye a Menard, entrecomilladas:

Lu *Niebla*, de Miguel de Unamuno, envoyé par ses soins avant parution (je l'incite à publier d'urgence, il semble hésiter à la faire, comme s'il craignait de déranger son pays assoupi), dédicacé avec chaleur (“À mon meilleur ami français”). Le nouveau livre de mon ami –mon “meilleur ami espagnol”, si lointain, si admiré depuis nos promenades communes à Salamanque, nos *paseos vespertinos*– me réconcilie, pendant au moins quelques jours, avec le genre romanesque. Mais c'est

²⁷¹ “Como el propio Borges tenía, en razón de sus problemas de visión, una escritura terriblemente encogida, el rasgo, ahí también, ha sido considerado en general autobiográfico. «La ficción borgeana es fundamentalmente autobiográfica», escribe uno de sus exégetas, discípulo de Valéry, para generalizar a continuación: «Toda ficción es autobiográfica». A tanto llegan las iluminaciones de nuestros poetólogos... (*Nota del editor*)” (Lafon 2010: 89).

²⁷² “(Continuación y fin de las notas de Maurice Legrand)” (Lafon 2010: 159).

que Unamuno a compris, lui, que le seul roman possible est celui qui tue le roman, ou qui du moins le renverse²⁷³ (Lafon 2008 121-122).

Y ahora la nota al pie del editor, colocada donde dice *paseos vespertinos*, que como veremos matiza una incongruencia del texto atribuido a Menard, pero atribuido por Legrand, extraído de sus notas y por tanto susceptible de su inferencia:

Une incohérence temporelle: s'il faut en croire Legrand, c'est "vers sa vingtième année", soit vers 1882 que Menard aurait vécu à Salamanque. Or, Unamuno ne s'y installe qu'en juillet 1891, lorsqu'il est nommé professeur de langue grecque à l'université historique. Faut-il alors faire l'hypothèse d'un second séjour de Ménard en Espagne, dix ans au moins après le premier? (*Note de l'éditeur*)²⁷⁴ (Lafon 2008: 121).

El juego se complica al contener el texto varios niveles de falsificación, cuatro visibles y uno oculto. Cuatro son las voces narrativas principales: biógrafo, personaje biografiado, editor y Borges. Entre la notas recopiladas por el biógrafo se incluye un texto cuyo origen y autor son desconocidos, *Mémoire pour servir à l'histoire du Congrès* (*Memoria para servir a la historia del Congreso*). En el nivel asignado al personaje biografiado, o sea, en los fragmentos que el narrador atribuye a Menard, se incluye la correspondencia de este con sus colegas escritores, así que estos actúan como interlocutores del protagonista y ese diálogo intermitente constituye un subnivel intercalado en los fragmentos de Menard. De esos niveles el constituido por el editor es el único que permanece al margen, solo aparentemente, de la intervención y manipulación de Legrand. Más allá de los niveles mencionados que caracterizan la estructura discontinua de la novela, hay un *post-scriptum* al final cuyo propósito es ambiguo. Tras su apariencia de recurso metaliterario para aclarar y justificar algunos procedimientos compositivos de la novela, late la posibilidad soterrada de constituir otra vuelta de tuerca en la mistificación urdida por el narrador. Tenemos, por tanto, cuatro niveles principales de falsificación visibles, sin incluir el *post-scriptum*; oculto entre las

²⁷³ "Leído *Niebla*, de Miguel de Unamuno, enviada por él mismo antes de la aparición (yo lo incito a publicar urgentemente, él parece vacilar, como si temiera despertar a su país adormecido), con una calurosa dedicatoria («A mi mejor amigo francés»). El nuevo libro de mi amigo –mi «mejor amigo español», tan lejano, tan admirado desde la época de nuestras caminatas en Salamanca, nuestros *paseos vespertinos*– me reconcilia, al menos durante unos días, con el género novelístico. Pero es que Unamuno ha comprendido, por su parte, que la única novela posible es la que mata a la novela, o al menos la trastorna" (Lafon 2010: 124-125).

²⁷⁴ "Una incoherencia temporal: si hay que creerle a Legrand, fue «hacia su vigésimo año», o sea hacia 1882, cuando Menard habría vivido en Salamanca. El caso es que Unamuno no se instala en esa ciudad hasta julio de 1891, cuando lo nombran profesor de lengua griega en la histórica universidad. ¿Habría que hacer la hipótesis de una segunda estada en España, diez años antes de la primera? (*Nota del editor*)" (Lafon 2010: 125).

líneas hay un quinto nivel inherente al propio texto y que contiene a los anteriores, su lenguaje. Todos son inverificables. “La literatura es lenguaje liberado de la obligación de informar [...]. La responsabilidad de la literatura, su razón de ser ontológica, está al margen de su utilidad inmediata y/o su carácter verificable” (Steiner 2002: 138). Paradójicamente la incertidumbre cronológica que hace dudar de la memoria del biógrafo o del propio Menard contribuye a incrementar el carácter biográfico del texto, su condición de “verdad”. La vacilación temporal forma parte de la historia, no de la ficción. Además, “la literatura es un lenguaje hasta cierto punto fuera del tiempo cotidiano [...]. Cuando la literatura es literatura, las opiniones o informaciones no pueden ser abstraídas o parafraseadas [...]. Esas opiniones o informaciones son inseparables de la ajustada combinación de elementos expresivos y formales, de la «forma de ejecución»” (Steiner 2002: 139). La incertidumbre domina nuestra vida cotidiana, sin embargo no ocurre lo mismo cuando nos adentramos en un texto literario, no dudamos debido al pacto de suspensión de incredulidad que mantenemos tácitamente con el autor. En el texto literario nos encontramos con un estado de total significación. Son vagos, si no impostados, los recuerdos de nuestra propia vida, mientras que los avatares de la juventud de Jim Hawkins permanecen nítidos en nuestra memoria. “Igual que la música, la literatura se mueve en coordenadas temporales difíciles de definir pero que le son propias. La prolijidad y concisión del lenguaje literario se rige por un metrónomo diferente al de la rutina y la circulación indiscriminada de la charla cotidiana” (Steiner 2002: 139). Por tanto, las discrepancias entre editor, narrador y Menard constituyen un ardid compositivo más para disfrazar la ficción de biografía.

¿Quién es ese editor, otro instrumento del autor?, ¿un eslabón más de la cadena mistificadora comenzada con Borges en 1939? ¿Es ese editor más digno de confianza que Legrand o están al mismo nivel? Por lo menos el segundo tiene un nombre, como también lo tiene Cide Hamete Benengeli en el *Quijote*. Lafon, abusando de la credulidad ajena, confecciona un mecanismo de puesta en abismo que parece no tener fin porque será retroalimentado con cada nueva lectura y en el que tanto Legrand, como el editor, como Borges, como Valéry, como Gide, etc., actúan como elementos discursivos necesarios para edificar y sostener la ficción, a la vez que son transformados por la misma.

Podemos concluir estas reflexiones sobre la invasión de lo cotidiano por la ficción estableciendo un paralelismo entre Menard y el prólogo de *El último lector* de Ricardo

Piglia. La modificación fundamental del *Quijote* de Menard proviene directamente de la lectura. Los lectores habitan un mundo paralelo y a veces imaginan que ese mundo penetra en la realidad. Piglia habla del descubrimiento de una réplica reducida de la ciudad de Buenos Aires que, como la obra de Pierre Menard, influye decisivamente en el modelo, desde entonces absolutamente dependiente de las variaciones de la copia. Esta posee el don de la simultaneidad, podemos abarcarla de una sola ojeada, “próxima y múltiple y como distante en la suave claridad del alba” (Piglia 2005: 11). Cualquier mínimo detalle, cualquier variación que acontezca, por insignificante que sea, altera la estructura del original del que proviene. Como en el ensayo “Magias parciales del *Quijote*” donde Borges reflexiona acerca de la inclusión de *Las mil y una noches* dentro de *Las mil y una noches* y de Cervantes como personaje del *Quijote*, la copia contiene el modelo. No solo la realidad forma parte de la copia sino que es alterada por esta. Relacionada asimismo con el tema borgeano de los precursores de Kafka, la “máquina sinóptica” de Piglia trastoca indefectiblemente, desde su reclusión en una habitación de un barrio cualquiera de la ciudad, una habitación dentro de la ciudad que contiene la ciudad, los bastiones de la realidad de la que surgió, de la misma manera que el desapercibido *Quijote* de Menard subvierte silenciosamente la representación del original. Como *Une vie de Pierre Ménard*, que contiene y transforma el cuento de Borges que a su vez parodiaba la insólita idea de componer en otro contexto el *Quijote*, la ciudad de la que habla Piglia “trata entonces sobre réplicas y representaciones, sobre la lectura y la percepción solitaria, sobre la presencia de lo que se ha perdido. En definitiva trata sobre el modo de hacer visible lo invisible y fijar las imágenes nítidas que ya no vemos pero que insisten todavía como fantasmas y viven entre nosotros” (Piglia 2005: 13). Tal como el libro de Lafon, que nos describe la imperceptible presencia de una sombra o de un recuerdo.

10.3 Memoria y lenguaje

Como hemos señalado en varias ocasiones a lo largo de este trabajo toda biografía esconde una autobiografía. Irremediablemente afloran rasgos del propio Legrand en la narración sobre su amigo, pero esos detalles son acaso más vagos y misteriosos que los del escritor biografiado. Transcurren veinte años entre lo que cuenta Legrand y el momento en que decide publicar sus notas. Intuimos que el personaje que nos habla es ya otro, y a menudo desconfiamos de su discurso. Hay un desfase entre el pasado

rememorado y el momento desde el que se rememora la *vida* de Menard. Sus recuerdos están sujetos a los entresijos de la memoria propia y de terceros. Legrand escribe recuerdos de los recuerdos de Menard²⁷⁵. Que los falsifique o no voluntariamente es inverificable. Solo podemos mantener una leve sospecha a partir de algunos indicios, mínimos detalles que se filtran en el tono de su discurso, en las alteraciones del carácter, a veces llevado por la emoción, por la vanidad o por la ensoñación:

Dans sa vie comme dans mes pages, je l'aperçois en me relisant, Ménard passe sans cesse de la compagnie à la solitude, ou plutôt il tombe inexorablement de la première à la seconde. J'appelle compagnie ces amis évoqués, entretenues, revendiqués -mais dont il faut bien reconnaître que presque tous vivent loin de lui (quant à moi, je crois qu'il voulut m'instituer en témoin, en confident davantage qu'un ami à proprement parler [...]). J'ai rêvé de lui, il y a quelques nuits, trônant au centre d'un labyrinthe souterrain, entouré d'ombres spirituelles qui le vénèrent et le frôlent, l'écoutent en disciples attentifs, puis s'éloignent, avec la certitude que les corridors enchevêtrés les ramèneront tôt ou tard, quels que soient leurs efforts pour se guider ou pour se perdre, à la salle centrale, au cœur vibrant du labyrinthe où Ménard, pour l'éternité, les attend, dans la même posse hiératique [...]²⁷⁶ (Lafon 2008: 73-74).

El maestro “hierático” en el centro del laberinto rodeado de sus discípulos. Otro guiño a Borges. Recurrentemente, tarde o temprano, todos acudirán de nuevo a ese *aleph* simbólico desde donde se proyectan infinitos corredores como las infinitas variantes de un texto anónimo y universal, donde coinciden la variante escogida y las desechadas, como en “El jardín de senderos que se bifurcan”, las que acontecieron, las que no sucedieron y las que están por venir.

Opina Sergio Pitol “que buena parte de lo que creemos recordar son elaboraciones a posteriori, y que esa condición las hace indispensables para el trabajo analítico” (Pitol 2007: 77). Si a esto añadimos la inclusión de terceros, que constituyen las diferentes etapas por las que se filtra un relato para que luego, tergiversado y reinterpretado, se muestre con toda su sugerente ambigüedad ante nuevos lectores, que volverán a retroalimentar lo narrado, perpetuando el ciclo, llegamos a una de las claves de composición de las biografías que estamos analizando, biografías en segundo grado y

²⁷⁵ “[...] à l’heure où j’écris ces souvenirs de souvenirs de Menard” (Lafon 2008 43)

“[...] en el momento en que escribo estos recuerdos de los recuerdos de Menard” (Lafon 2010 44).

²⁷⁶ “En su vida como en mis páginas, lo noto al releerme, Menard pasa sin cesar de la compañía a la soledad, o más bien cae inexorablemente de la primera a la segunda. Llamo compañía a esos amigos evocados, mantenidos, reivindicados, pero hay que reconocer que casi todos viven lejos de él (en cuanto a mí, creo que quiso instituirme en testigo, en confidente más que en amigo propiamente dicho [...]). Soñé con él, hace unas noches, tronando en el centro de un laberinto subterráneo, rodeado de sombras espirituales que lo veneran y lo rozan, lo escuchan como discípulos atentos, luego se alejan, con la certidumbre de que los corredores enmarañados los llevarán de vuelta tarde o temprano, sea cuales sean sus esfuerzos por guiarse o perderse, a la sala central, al corazón vibrante del laberinto donde Menard, eternamente, los espera, en la misma postura hierática [...].” (Lafon 2010: 78-79).

manipuladas por una intención poética en pos de resaltar lo particular y distinguible: el lenguaje como instrumento de alteración de la memoria:

La relación entre memoria y lenguaje puede ser vista como una apropiación, como un modo de tratar a la literatura ya escrita con la misma lógica con la que tratamos el lenguaje. Todo es de todos, la palabra es colectiva y es anónima. Borges concebía de esa manera la literatura y varios de sus mejores relatos (o su mejor relato “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius”) aspiran a la no-propiedad, al ambicioso anonimato y al complot. Borges percibió mejor que nadie que la identidad de una cultura se construye en la tensión utópica entre lo que no es de nadie y es de todos y el uso privado del lenguaje al que hemos convenido en llamar literatura (Piglia, 1997: 191).

En *Une vie de Peirre Ménard* la relación entre memoria y lenguaje proviene en buena medida de una íntima conexión entre memoria y olvido. Encarar el *Quijote* desde el olvido, tal es el propósito de Menard. Es la única manera de restituir el deslumbramiento de las primeras lecturas, su efecto sorpresivo. El olvido actúa como herramienta de descubrimiento, como revitalización de cada relectura, que deja de ser tal para convertirse cada vez en una lectura nueva, en una lectura primera. La condición previa que conduce al hallazgo, que a su vez provoca la suspensión del desconcierto inicial. En la novela de Lafon memoria y olvido constituyen la cifra secreta del Jardín, que a su vez actúa como metáfora de esos laberintos de signos tan frecuentes en la obra de Borges. Componen además los rasgos característicos del estilo del narrador y están profundamente vinculados a la condición mistificadora de la literatura y a las continuas bifurcaciones del lenguaje literario. En el caso que nos ocupa, ignoramos si tal susceptibilidad de falsificación es consciente o inconsciente. Lo único que Legrand deja entrever en su narración son indicios, pequeños detalles apenas perceptibles que hacen dudar de la fiabilidad de sus notas. En la sección titulada “*Pierre Ménard, Le Jardin des Plantes de Montpellier* (Fragments et notes préparatoires)”²⁷⁷ (Lafon 2008: 96), Legrand utiliza unas páginas perdidas o abandonadas por Menard que él mismo asegura haber encontrado en el desván de una casa de Castelnau, diez años después de la muerte del escritor. ¿Hasta qué punto es decisiva la intervención de Legrand en la publicación de esos papeles dispersos de Menard? En una nota al pie el propio narrador incrementa las dudas al confesar que no sabe muy bien dónde colocar esas páginas. Podemos decir que todas las notas de Menard incluidas en la novela, así como las de los colegas de

²⁷⁷ “*Pierre Menard, Le Jardin des Plantes de Montpellier* (Fragmentos y notas preparatorias)” (Lafon 2010: 98).

este, constituyen un mosaico de intervenciones en segundo grado adulteradas por la intromisión de Legrand:

Ma capacité d'oubli est proportionnelle à mes efforts de mémorisation. Cela me vexe et, en même temps, d'une certaine manière, me réjouit. Sans cet oubli plus fort que tout, le Jardin serait moins grand, moins magique. Sans oubli, point de labyrinthe. (Sans oubli, comment relirais-je mes livres préférés, comment réussirais-je à m'y abandonner une fois de plus? Et comment, grands dieux, reprends-je mes notes de loin en loin, sans aussitôt m'en détourner?) Mon oubli agrandit le Jardin, que l'histoire avant moi se chargea elle aussi d'agrandir (et parfois, hélas, de réduire) [...]. Tout également suspendu. Le risque ici, à bien y réfléchir, ne serait pas de se perdre, mais trop bien s'orienter. Pratiquer l'oubli comme une discipline, la désorientation comme un rite. Jouir de la suave complexité du Jardin des Simples²⁷⁸ (Lafon 2008: 98-99).

Para Menard el Jardín es, además, un espacio de protección y un lugar de reuniones secretas y confabulaciones. Menard se siente identificado con el trágico destino de Pierre Richer de Belleval²⁷⁹, médico y botánico francés a quien Enrique IV encomendó la construcción del Jardín de Montpellier a finales del siglo XVI, empresa que se vio truncada por la guerras religiosas que dieron al traste con la edificación original en 1622 y que le obligó a comenzar de cero. Es, como Menard, un artista de proyectos interrumpidos²⁸⁰. Menard emprende una especie de indagación detectivesca sobre la

²⁷⁸ “Mi capacidad de olvido es proporcional a mis esfuerzos de memorización. Esto me humilla y al mismo tiempo, de algún modo, me regocija. Sin este olvido más fuerte que todo, el Jardín sería menos inmenso, menos mágico. Sin olvido, no hay laberinto. (Sin olvido, ¿cómo releería mis libros preferidos, cómo lograría abandonarme en ellos una vez más? ¿Y cómo, por Dios, retomaría mis notas de tiempo en tiempo, sin dejarlas de inmediato?) Mi olvido agranda el Jardín, que la historia antes de mí se encargó ella también de agrandar (y, a veces, lamentablemente de reducir) [...]. Suspensión de todo desconcierto. El riesgo aquí, bien pensado, no sería el de perderse, sino el de orientarse demasiado bien. Practicar el olvido como una disciplina, la desorientación como un rito. Gozar de la suave complejidad del Jardín de los Simples” (Lafon 2010: 99-100).

²⁷⁹ Menard, indagando en la vida y obra de Richer, cree vislumbrar algo así como la sombra de una maldición, que alcanza a otros botánicos montpellerianos. Uno de ellos, Esprit Requien, recuerda directamente a uno de los clásicos personajes de Borges, Funes el memorioso. Requien poseía, como Funes, una memoria prodigiosa que registraba todo cuanto veía, leía u oía y cuyo trágico destino, como el de Richer, interrumpió drásticamente su proyecto. Como vemos, los guiños a la obra de Borges son constantes.

²⁸⁰ “Je pourrais parfaitement, comme l'infortuné Pierre Richer, «cet homme vraiment recommandable», mourir sans terminer le livre qui sera ma trace parmi les hommes, sans réunir en un volume les fragments que des héritiers indignes ou frivoles pourraient perdre [...]. Ce livre que Pierre Richer de Belleval a rédigé tout au long de sa vie et que la flore, plus vaste que ses ans, ne l'a pas laissé achever, je voudrais, d'une certaine manière, l'écrire [...]. Je me dis que son œuvre major, ça n'était pas le Jardin, mais ce livre [...]; le livre devait être leur classification et leur représentation [...]. La représentation d'une représentation, puisque le Jardin est déjà une image choisie et ordonné de la nature” (Lafon 2008: 108-109).

“Yo podría perfectamente, como el infortunado Pierre Richer, «ese hombre verdaderamente recomendable», morir sin terminar el libro que será mi huella entre los hombres, sin reunir en un volumen los fragmentos que herederos indignos o frívolos podrían perder [...]. Ese libro que Pierre Richer de Belleval redactó a lo largo de toda su vida y que la flora, más vasta que sus años, no le dejó terminar, yo querría, de algún modo, escribirlo [...]. Me digo que su obra mayor no era el Jardín, sino ese libro [...]; el libro debía ser su clasificación y su representación [...]. La representación de una representación, puesto que el Jardín ya es una imagen elegida y ordenada de la naturaleza” (Lafon 2010: 111-112).

figura de Richer. Quiere recomponer su biografía, como hace en un primer nivel Legrand con el propio Menard. Incluso baraja la posibilidad de escribir un cuento influido por la lectura de Poe y de Chesterton. Narrar la misteriosa desaparición del autor del Jardín, engullido por su creación:

De concentrer dans ce jardin aux sentiers qui bifurquent si vertigineusement une fiction définitive [...]. Belle histoire entrevue: toute une vie consacrée à construire un jardin au sein duquel, un jour, on disparaît... (Et moi, pauvre Pierre, arpentant ces allées comme un Auguste Dupin de province, écrivant ces fragments pour m'y perdre)²⁸¹ (Lafon 2008: 115).

Menard contempla la escritura como un laberinto lingüístico donde el autor termina perdiéndose irrevocablemente por su tendencia a ramificarse y renovarse continuamente, de una historia a otra, de un texto a otro. Pasear por el jardín como por un libro. Abstraerse, sumergirse, ausentarse del yo para adentrarse en la identidad que propone la ficción. Libertad que esconde un orden, una apariencia de azar que la interpretación anula. El Jardín es el símbolo de “un orden imaginario dado por el lenguaje” (Bogoya 2015: 202). Es obvio el guiño al cuento de Borges “El jardín de senderos que se bifurcan”, además del explícito homenaje a dos autores indispensables y muy queridos por el argentino, Poe y Chesterton. De Poe, Menard retiene “la fascinación por los paseos intelectuales”, de Chesterton la elegancia de su prosa y la fina inteligencia con que cifra los enigmas. Coexisten, por tanto, varios niveles textuales en el libro de Lafon. La biografía sobre Menard contiene otras historias. La novela está llena de universos sumergidos. *Une vie de Pierre Ménard* es una biografía que encierra dentro de sí otros libros o proyectos de libros, un texto con ramificaciones que apuntan en múltiples direcciones. El Jardín aparece como un palimpsesto del que ha desaparecido hasta la más mínima huella del original. “El mundo de los libros y del Jardín son especulares, réplicas de una realidad ausente” (Bogoya 2015: 201). Es la reconstrucción de una representación, la idea inacabada de un original destruido. “On ignore l’emplacement et l’extension du premier Jardin [...]”²⁸² (Lafon 2008: 105). El

²⁸¹ “Concentrar en ese jardín de senderos que se bifurcan tan vertiginosamente una ficción definitiva [...]. Linda historia entrevista: una vida entera dedicada a construir un jardín en el seno del cual, un día se desaparece... (Y yo, pobre Pierre, recorriendo estos senderos como un Auguste Dupin de provincia, escribiendo estos fragmentos para perderme en ellos.)” (Lafon 2010: 119).

²⁸² “Se ignoran el emplazamiento y la extensión del primer Jardín [...]” (Lafon 2010: 107).

Jardín es reconstruido a partir del grabado²⁸³, esto es, a partir de la representación, único vestigio de una realidad inexistente:

On se sait encore moins, paradoxalement, du Jardin reconstruit en 1622 par Richer, après que Luis XIII eut détruit son œuvre [...], lors du siège de Montpellier. De l'état de 1596, on a la gravure. Mais de l'état de 1622, on n'a rien. Et si Richer, dans le désarroi et l'urgence, avait reconstruit son Jardin, entièrement ruiné par les bombardements, en prenant modèle sur la gravure? Cela signifierait que la reproduction de la reproduction. La gravure de 1596 serait l'original, et le Jardin de 1622 la copie. L'idée de ce fantastique retournement des choses me séduit. Elle inscrit encore davantage le Jardin dans l'ordre de la représentation. Décidément, ce Jardin ne pouvait être que littéraire²⁸⁴ (Lafon 2008: 106).

Así la representación se afianza por encima del modelo y lo imaginario ocupa el lugar de lo cotidiano. Estas reflexiones nos traen a la memoria las ideas de Schwob sobre el Arte frente a la Historia recogidas en el prólogo de *Vies imaginaires*. Menard rememora una inscripción que el conservador del Jardín, Artaud, grabó en una placa que nadie vio nunca: “*Inter flores Narcissa reluce!*”, sobre la tumba de la joven hijastra del poeta Edward Young y que para Menard supone el corazón secreto del Jardín. Dice Menard:

Elle n'existe sans doute que dans l'émotion d'Artaud, et dans le désir collective d'enraciner un peu plus le mythe dans l'histoire, mais c'est l'effet inverse qui pourrait bien en résulter: le mythe se nourrit de ces simulacres, il s'étale, il rayonne, il pulvérise l'histoire et se suffit ô combien à lui-même!²⁸⁵ (Lafon 2008: 107).

Jardín y texto son copias cuyo origen se ha perdido, recursivos hasta el punto de extraviarse en su propio rastro. El Jardín aparece como un sistema de signos que refleja las relaciones de Menard con la literatura. El libro y el Jardín, “mundos perpetuados a través de repeticiones imperfectas” (Bogoya 2015: 201). Son elementos polisémicos.

²⁸³ “Richer elabora su Jardín no a partir del original sino de un fantasma, de una copia de un vestigio” (Bogoya 2015: 201). Como Legrand, que construye su biografía a través de los fragmentos de otros y de un cuento de Borges disfrazado de necrológica que escondía una burla y elogiaba indirectamente la faceta falsificadora de la literatura.

²⁸⁴ “Se sabe menos aún, paradójicamente, del Jardín reconstruido en 1622 por Richer, después de que Luis XIII destruyera su obra [...], tras el cerco de Montpellier. Del estado de 1596 tenemos el grabado. Pero del estado de 1622, no hay nada. ¿Y si Richer, en la desesperación y en la urgencia, hubiera construido su jardín, enteramente arruinado por los bombardeos, tomando como modelo el grabado? Eso significaría que el Jardín se ha vuelto la reproducción de su reproducción. El grabado de 1596 sería el original, el Jardín de 1622 la copia. La idea de esta fantástica inversión de las cosas me seduce. Inscribe más aún el Jardín en el orden de la representación. Visiblemente, este Jardín no podía ser sino literario” (Lafon 2010: 108-109).

²⁸⁵ “La placa solo existe sin duda en la emoción de Artaud, y el deseo colectivo de arraigar un poco más el mito en la historia, pero es el efecto inverso el que podría resultar: el mito se alimenta de estos simulacros, se instala, irradia, pulveriza la historia y se basta perfectamente a sí mismo” (Lafon 2010: 109).

Sucede como con la memoria que no podemos recuperar los lugares físicos de la infancia, solo recomponer vagas representaciones. Del libro de Richer no queda nada, solo tenemos el Jardín. Menard piensa incluso que ese libro nunca existió, que quizás solo es una idea jamás realizada y perdida en el propio Jardín. En la obra de su admirado Richer, Jardín y libro se confunden, o mejor, el libro forma parte del Jardín, siempre renovándose. Escribe Menard: “Seul le Jardin nous est parvenu [...]. Le Jardin est le seul livre que Richer pouvait, à chaque instant, mettre à jour [...]. Il faudrait alors apprendre à lire le Jardin comme on apprend à voyager à travers un livre”²⁸⁶ (Lafon 2008: 110-111). La relación de Menard con la literatura es la relación del texto con sus orígenes.

Al dejar de percibir la realidad de manera directa, solo quedan recuerdos, palabras de otros, como decía el personaje de “El inmortal”. Y esos recuerdos imprecisos hacen que quien los rememora (Legrand) vaya desapareciendo tras una espesa niebla, porque es un reflejo de nuestros propios recuerdos, los del lector, hechos de analogías con otras lecturas. Así nuestra memoria se va formando una imagen cada vez menos nítida de un personaje que ya desde el principio tenía la apariencia de un fantasma. Es una memoria de oídas. Al intentar dar cuerpo a la figura de su amigo, el propio Legrand va perdiendo consistencia hasta quedar al mismo nivel, otro mero simulacro textual que en el momento en que deja de narrar, como Sherezade, desaparece. Legrand supone la contrapartida al silencio de Menard, el paradójico intento de dar a conocer una obra que basa su razón de ser en el anonimato y la irrealización. Legrand ha de recurrir a las palabras para contar la biografía de un escritor cuyo método se basa en la renuncia última a esas palabras. Por eso lo que leemos sobre la vida y obra de Pierre Menard nos llega de forma indirecta, la relación entre memoria y verdad es delicada e indesligable de la perspectiva desde la que se contemple:

Lo que fue para Cervantes un elogio retórico, es para Menard una declaración del carácter temporal de la verdad [...]. La nueva noción de la verdad, lo mismo que la de la memoria, tiene que ver con una repetición de algo que se encuentra dentro de nosotros mismos. El ser desaparece como sujeto que percibe la presencia del objeto, del mundo externo, pues solo podemos “recordar”, es decir, repetir de un modo imperfecto (Inclédon 1977: 668).

²⁸⁶ “Solo nos ha llegado el Jardín [...]. El Jardín es el único libro que Richer podía, a cada momento, poner al día [...]. De modo que hay que aprender a leer el Jardín como se aprende a viajar a través de un libro” (Lafon 2010: 113).

La escritura como memoria. Menard concibe la idea de la escritura como una continua variación de la repetición²⁸⁷, y la repetición en la obra de Borges supone, como señala Gabriel Riera (2005) una relación del escritor argentino con la Literatura en su conjunto²⁸⁸. Dice Borges en “El jardín de senderos que se bifurcan”: “En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts’ui Pên, opta –simultáneamente– por todas. *Crea*, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan” (Borges 1989: I, 478). El *Jardin des Plantes*, con sus corredores y sus bifurcaciones, es una proyección del jardín de Borges. Hay dos niveles textuales: uno evidente y otro ausente. En la “imaginaria e inédita” obra de Menard resuena la obsesiva insistencia de un texto siempre incompleto. Menard, de las infinitas variantes, escoge la que coincide punto por punto con la de Cervantes, pero al eliminar las otras las está considerando como posibles, como alternativas voluntariamente desechadas.

Las reflexiones sobre la diferencia y la semejanza de Schwob están en la base de las conexiones entre el método de Menard y el que encontramos en el relato “El impostor inverosímil Tom Castro”, atribuido al ingenio de ese otro personaje en la sombra que es el negro Bogle, a priori tan disímiles. Los dos son, en principio, una *bêtise*, una tontería, un absurdo, una incongruencia. El elogio de la literalidad y de la lectura está en la base de la concepción poética de Menard. La desviación basada en el calco sintáctico, tan evidente, tan flagrante. A la vez lo contrario y lo mismo que Tom Castro. En uno, Menard, tan obvia la simetría, tan descarada la diferencia en el otro, Castro. Los dos persiguen el mismo fin: descontextualizar la obra original para deportarla a un contexto nuevo, para revitalizarla. La diferencia entre ambos métodos radica en que Menard ensaya un nuevo y paradójico concepto de originalidad, mientras que Castro busca la mimesis absoluta sin disimular ni un ápice las flagrantes diferencias, con un fin fraudulento, impostar la figura del afamado Tichborne; por eso su empresa es, desde el comienzo, paródica y descabellada. Castro intenta suplantar el original, mientras que

²⁸⁷ “[...] una repetición no es el retorno de lo mismo sino, precisamente, la posibilidad de aparición de una diferencia” (Pauls 2004: 120).

²⁸⁸ “Por ende, es lícito afirmar que la repetición borgesiana no es mecánica y que no se funda en una transmisión de ideas que busca preservar los contenidos de una concepción de la Literatura o del pensamiento. Repetir, *re-petere*, es «ir a buscar una vez más»; la re-escritura es una repetición del «como tal» de la literatura y no la preservación de vectores de lo mismo. El abisal «como tal» de la literatura en Borges se llama «ficción», mimesis no reproductiva, sino productiva, que no busca apuntalar al Uno, sino que lo trata como un mal sueño que siempre amenaza la multiplicidad de diversas «versiones y perversiones» (Riera 2005: 229).

Menard pretende extrapolarlo a su mundo, el de Bertrand Russell y William James, matizar las diferencias, a priori imperceptibles, entre un *Quijote* y otro, basadas en la lectura. “Porque el lector [...] es el gran agente contextual²⁸⁹ de Borges en la medida en que «abre» el sentido a *todas* las fuerzas que lo producen, lo afectan, lo determinan. Leer es siempre restituir o inventar contextos” (Pauls 2004: 127). En Pierre Menard la semejanza radica en la elección de los signos, la diferencia en el vaivén que el tiempo confiere a las ideas y a las interpretaciones de esos signos. En “Tom Castro” tenemos dos representaciones totalmente distintas, incluso antagónicas, de una misma idea, cuyo éxito y credibilidad dependen de la voluntad de quien las observa, de quien contempla la segunda representación, ya que la primera ha desaparecido, es un mero recuerdo. Mientras que en “Pierre Menard” nos encontramos con una representación idéntica al original pero que soporta una lectura diferente, su significado se ha desmarcado del significado original. Tom Castro es una caricatura de Tichborne. El Menard de Legrand es un Menard de segunda mano, como lo es el *Quijote* de este, los recuerdos vagos e imprecisos de una representación fantasmagórica. Es un elogio de la subordinación, una exaltación de la lectura, de la literatura en movimiento alterada continuamente por intromisiones externas, una constante “relación entre lo Mismo y lo Otro, entre la repetición y la diferencia, lo propio y lo ajeno” (Pauls 2004: 112).

Legrand, como Marlow, el personaje narrador de Joseph Conrad, es un refractor de la realidad. Su presencia, a primera vista imperceptible, modifica sutilmente la estructura del relato, altera el punto de vista y nos muestra a Menard como él lo ve, o como lo recuerda, o como lo quiere recordar. Nuestros recuerdos son también los recuerdos de otros, llegados a nuestra memoria a través de un autor intermediario. Como si fuera el verdadero demiurgo Legrand inventa un personaje. Es el depositario de la falsificación urdida por el autor. “Marlow [...] en *El corazón de las tinieblas* rebasa su calidad testimonial para convertirse en un actor de la historia, en un protagonista activo de quien depende la estructura y la trama de la obra” (Pitol 1999: 292). Por lo tanto, es Legrand quien teje los hilos de la fragmentaria estructura de *Une vie de Pierre Ménard*. Cuando habla el propio Menard, la memoria que nos desvela el texto no sabemos muy bien si es la suya o la del narrador. La biografía de Menard se confunde con la biografía de Legrand. Las identidades se solapan y entrecruzan.

²⁸⁹ “En «La fruición literaria», Borges anticipa más de diez años uno de los hallazgos de «Pierre Menard, autor del *Quijote*»: la idea de que el tiempo lee y escribe y abole cualquier repetición” (Pauls 2014: 127).

Un libro es un vasto tejido de otros libros en un contexto nuevo. Lo mismo sucede con la memoria. Wilcock, con el humor característico de *La sinagoga degli iconoclasti*, refutó la tesis solipsista mediante la “multiplicidad corporal” de Aram Kugiungian en el relato homónimo. En uno de sus últimos relatos, “La memoria de Shakespeare”, escribe Borges: “A medida que transcurren los años todo hombre está obligado a sobrellevar la creciente carga de su memoria. Dos me agobian confundiendo a veces: la mía y la del otro, incomunicable” (Borges 1989: III, 398). La memoria y el doble. La identidad del protagonista se ve alterada por la intrusión de la memoria de otro, de la memoria de Shakespeare. Esa memoria ajena, según Piglia (2014), está en el centro de la narrativa contemporánea. Legrand actúa como receptáculo de esa memoria esquiva y polisémica, la filtra y la distorsiona.

El propio Legrand juega con la ambivalencia del cuento de Borges para acrecentar las dudas sobre la existencia o inexistencia de Menard, sobre la sensación de irrealidad que Borges, irónicamente, parece querer transmitir. Riza el rizo sembrando más dudas cuando pretende reivindicar la realidad palpable, de carne y hueso, del autor de Nîmes. “Realidad” retroalimentada, por supuesto, por su condición puramente ficticia, latente en su ficcionalidad. Menard deslizándose de un margen a otro, entre los límites de su obra verosímil y pasajera y su obra oculta, la imperecedera, la irrealizada:

J'entends d'ici l'objection des incrédules: si votre Ménard existe, comment se fait-il que le catalogue de son “œuvre visible”, tel que le déroule complaisamment Borges au début de sa “fiction”, n'ait pas suffi à le dévoiler? Je vois bien le ridicule ou du moins le paradoxe de ma situation: non content de prouver une existence, il faudrait aussi que j'explique comment le seul texte qui l'atteste (fût-ce en biais, et sous le masque) est aussi celui qui édifie minutieusement les conditions durables (sinon définitives) –d'une inexistence crédible, vraisemblable, j'allais dire: d'une inexistence réelle²⁹⁰ (Lafon 2008: 32-33).

Menard se expresa a través de sus cartas y de sus notas. Nos habla de sus proyectos y de su concepción de la literatura, pero esa información, aparentemente de primera mano, nos llega adulterada por intromisiones ajenas al propio Menard, entre ellas la interferencia del compilador de todas esas notas, el inefable Maurice Legrand. Los intermediarios de esa transacción son: por un lado, el narrador sin nombre del relato y, a

²⁹⁰ “Ya puedo oír la objeción de los incrédulos: si su Menard existe, ¿cómo es posible que el catálogo de su «obra visible», tal como lo despliega con complacencia Borges al principio de su «ficción», no haya bastado para revelarlo? Veo con claridad lo ridículo, o al menos lo paradójico, de mi situación: no contento con probar una existencia, sería necesario también que explicara cómo el único texto que la atestigua (así sea lateralmente, y bajo la máscara) es también el que edifica minuciosamente las condiciones duraderas (si no definitivas) de una inexistencia –de una inexistencia creíble, verosímil estaba a punto de escribir: *de una inexistencia real*” (Lafon 2010: 33).

través de él, el propio Borges, no olvidemos que el relato se incluye en la novela por las referencias y objeciones que sobre él hace Legrand; por otro lado tenemos la rememoración de Legrand, e indirectamente la de Lafon. Nosotros los lectores somos quienes, en última instancia, mediante dudas, recelos, omisiones y desciframientos, dibujamos el rostro de Menard, en un estadio más del complejo entramado de composición del esquivo personaje. Por eso, las interpretaciones son inagotables, como son las del *Quijote*²⁹¹. Nos hallamos ante una novela que contiene referencias a un relato previo que es desde ese momento alterado de la misma forma que el *Quijote* de Cervantes fue alterado por la intervención de Menard, que es a un tiempo homenaje y parodia del cuento de Borges; ante un texto que dialoga con otros textos y cuyo significado potencial se expande indefinidamente y en múltiples direcciones.

10.4 Traducción y lectura

El problema de la traducción ha sido una constante en la obra ensayística de Borges. No olvidemos su condición bilingüe, su afición a leer en inglés desde pequeño y posteriormente en otras lenguas, francés, alemán, inglés antiguo, latín, griego, etc. Comparte con Schwob y con Wilcock la labor de traductor y la condición políglota, características fundamentales en la gestación y elaboración de sus propias obras. Podemos afirmar que el asunto de la traducción es consustancial al cosmopolitismo que preside las biografías imaginarias e indesligable de sus parámetros estéticos, incluso en lo que se refiere a la falsificación y alteración del sentido original, ya sea este proceso consciente o inconsciente. La traducción de una obra produce una obra nueva, trasladada de contexto, desplazada de las circunstancias ambientales en las que se gestó. El escritor argentino le ha dedicado al tema no pocas páginas: los ensayos “Las versiones homéricas” (*Discusión*) y “Los traductores de *Las 1001 noches*” (*Historia de la eternidad*), o el mismo cuento “Pierre Menard, autor del *Quijote*”. Su propia labor como traductor está condicionada por las ideas desarrolladas en esos textos y su teoría

²⁹¹ “Lo que hizo Menard lo hacemos, en cierta medida, en todos los instantes de nuestra vida: al recibir un mensaje construido y emitido por cualquier interlocutor, estamos obligados a reconstruirlo en nuestra mente y a aplicarlo a lo que nosotros mismos consideramos como real. Pero es evidente que hay otros lectores y otras lecturas. Bastará con leer el mismo texto desde un contexto nuevo, bastará con aceptar que siempre hay una forma nueva de leer el mismo texto y que un libro es capaz de inagotables huellas en la imaginación del lector. Es lo que hace Pierre Menard con el texto de Cervantes. Ser lector del *Quijote* equivale a reescribirlo, o mejor dicho, a darle un nuevo significado. El primero se lo dio el autor, Cervantes. Los significados posteriores pertenecen a los lectores. Borges, que es lector, quiere darnos su significado. Hay tantos Quijotes como lectores del *Quijote* y ese diálogo infinito entre un texto y sus lectores convierte al libro en un manuscrito en constante revisión” (Royano Gutiérrez 1993: 96).

de la traducción está estrechamente ligada a su concepción poética, caracterizada por la reflexión crítica y paródica de la identidad y la originalidad literarias. Asimismo, su bilingüismo le ha llevado a una consideración supranacional de la literatura, basada en gran medida en la lectura e interpretación(es) de diversas tradiciones literarias. Borges, como hemos visto en el caso de Pierre Menard, reivindica la valía y legitimidad de la traducción o del texto segundo, así como su autonomía:

Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción. Un olvido animado por la vanidad, el temor de confesar procesos mentales que adivinamos peligrosamente comunes, el conato de mantener intacta y central una reserva incalculable de sombra, velan las tales escrituras directas. La traducción, en cambio, parece destinada a ilustrar la discusión estética. El modelo propuesto a su imitación es un texto visible, no un laberinto inestimable de proyectos pretéritos o la acatada tentación momentánea de una facilidad. Bertrand Russell define un objeto externo como un sistema circular, irradiante, de impresiones posibles; lo mismo puede aseverarse de un texto, dadas las repercusiones incalculables de lo verbal. Un parcial y precioso documento de las vicisitudes que sufre queda en sus traducciones. ¿Qué son la muchas de la *Ilíada* de Chapman a Magnien sino diversas perspectivas de un hecho móvil, sino un largo sorteo experimental de omisiones y de énfasis? (No hay esencial necesidad de cambiar de idioma, ese deliberado juego de la atención no es imposible dentro de una misma literatura.) Presuponer que toda combinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H –ya que no puede haber sino borradores. El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio (Borges 1989: I; 239).

Es esclarecedor este inicio de “Las versiones homéricas”. Toda una declaración de intenciones que ya prefiguraba lo que vendría poco después, un claro antecedente ensayístico de “Pierre Menard, autor del *Quijote*” o “Examen de la obra de Herbert Quain”. Una vindicación de la vitalidad del texto literario y de su constante permeabilidad. El ensayo citado está incluido en *Discusión*, libro de 1932, tres años antes de la aparición de *HUI*. Borges opina, con su peculiar ironía, que los lectores futuros corrigen las fallas del original y que las sucesivas versiones aumentan el valor estético de la obra. Abren nuevos caminos, en principio imprevistos, gracias al desplazamiento del texto hacia las múltiples e ignotas posibilidades que le otorga la adecuación a nuevos ámbitos. “Cada lectura produce un relato. La lectura suspende la experiencia y la recompone en otro contexto” (Piglia 2005: 57). Por eso leer es narrar una historia desde otro lugar y desde otro tiempo, lo que convierte a esa historia en una historia distinta. El objeto de la representación es alterado por un cambio de perspectiva. Lectura y traducción están íntimamente relacionadas entre sí y juegan un papel fundamental en el proceso de creación. La novela de Lafon, al ser un guiño y un homenaje a Borges y a su personaje Pierre Menard, continúa la reivindicación de la lectura como estadio indispensable en la gestación y culminación de la obra literaria que

ya se encontraba, teñida de ironía, en el cuento de Borges. La realidad es modificada por la lectura, “una lectura controlada, minuciosa, la lectura como traducción. El traductor es aquí el lector perfecto, un copista que escribe lo que lee en otra lengua, que copia, fiel, un texto, y en la minuciosidad de esa lectura olvida lo real” (Piglia 2005: 29). Lectura y traducción enriquecen un vasto y anónimo palimpsesto constituido por diversas y continuas aportaciones, añadidos, énfasis, omisiones y desviaciones que hacen del texto literario una entidad en continuo devenir. Solo nos parece intocable y estático lo que ha sido dispensado por las academias. Menard acometió una transgresión al trasladar a su tiempo las ideas que contenía una obra canónica del siglo XVII, pero mantuvo al pie de la letra la morfología original, parodiándola eso sí al extraerla de su contexto. Alterar un sola frase del original cervantino resultaría, para un lector del siglo XX o XXI, un acto sacrílego e inaudito por su conocimiento previo del texto, por la repetición *ad infinitum* y la consiguiente codificación que ha soportado la obra desde su aparición y por su elevación a estatuto cultural incuestionable; no así para un contemporáneo de Cervantes, para este el comienzo del texto era tan válido como cualquier otro, constituía una sorpresa, una primera vez, no algo ya consabido. Con su dosis de ironía, Menard encara una desviación novedosa de una obra entronizada tiempo atrás en la vasta herencia occidental, insertada en los inamovibles códigos que confieren la fama y la historia:

La superstición de la inferioridad de las traducciones –amonedada en el consabido adagio italiano– procede de una distraída experiencia. No hay un buen texto que no parezca invariable y definitivo si lo practicamos un número suficiente de veces. Hume identificó la idea habitual de causalidad con la sucesión. Así un buen film, visto una segunda vez, parece aun mejor; propendemos a tomar por necesidades las que no son más que repeticiones. Con los libros famosos, la primera vez ya es segunda, puesto que los abordamos sabiéndolo. La precavida frase común de *releer a los clásicos* resulta de inocente veracidad. Ya no sé si el informe: *En un lugar de la Mancha* [...], es bueno para una divinidad imparcial; sé únicamente que toda modificación es sacrílega y que no puedo concebir otra iniciación del *Quijote*. Cervantes, creo, prescindió de esa leve superstición, y tal vez no hubiera identificado ese párrafo. Yo, en cambio, no podré sino repudiar cualquier divergencia. El *Quijote*, debido a mi ejercicio congénito del español, es un monumento uniforme, sin otras variantes que las deparadas por el editor, el encuadernador y el cajista [...] (Borges 1989: I, 239-240).

Esta adecuación contextual de la que hablamos está íntimamente relacionada con otro recurso mistificador emparentado con el asunto de la traducción y de la literatura en segundo grado, la cita apócrifa²⁹². El narrador conduce al lector al encuentro del pasado

²⁹² Una de las funciones de la citación en Borges consiste en “producir el efecto de una idea genial que en otro siglo no lo era, ya que la cita está sometida al peso del momento histórico de su reescritura [...]. La citación puede ser igualmente la escéptica afirmación de que ya todo está dicho” (Bogoya 2008: 35).

con el presente en una adecuación del significado a un nuevo ámbito de lectura. La cita altera el mensaje al insertarlo en un contexto extraño al contexto original, provocando un efecto sorpresivo: “[...] citer est récupérer le passé en ajoutant la déformation du temps. Citer est un acte prédateur dont la mastication d’un alphabet étranger produit une matière à deux faces: dans l’une étincelle l’origine et dans l’autre l’éclat du contemporain” (Bogoya 2011: 160).

Lafon, en su vuelta de tuerca al cuento de Borges, alude al asunto de la traducción en varias ocasiones, por supuesto como un guiño paródico a la concepción borgeana, no menos paródica, de la creación literaria. Burla que esconde en el fondo un velado y humorístico homenaje al autor del relato y a la figura de Pierre Menard. Para afianzar a *su* Menard y resumir sus ideas sobre la creación poética, Legrand acude a la teoría de la traducción defendida por su amigo. En *Une vie de Pierre Ménard* la traducción es considerada como una desviación del proceso de creación del texto literario basada en la fidelidad absoluta al original que, paradójicamente, queda así enriquecido. La traducción es vista como el texto que desbanca al original porque calca milimétricamente sus huellas, como apropiación, como creación personal a partir de un idioma extranjero. El texto traducido ocupa el lugar visible del palimpsesto. La dislocación y desplazamiento de un texto previo como mejora de ese texto, como invasión de una realidad ajena para hacerla propia, requiere un conocimiento exhaustivo de ese texto, mimetizarse con él en un primer estadio para así sentirlo propio, hasta no distinguir la copia del original, para finalmente pensar que es el original el que debe fidelidad a la traducción. Así, Menard y Borges se intercambian hasta confundirse. Un personaje con dos nombres. Mediante este recurso, la ficcionalización de Borges es llevada al extremo. Tenemos aquí una variante de la idea *oulipiana* del “plagio por anticipación”, que ya Borges adelantara en su relato:

Ainsi la traduction devient peu à peu le texte original, dont l’original espagnol portera la trace seconde, s’il est un jour réédité dans sa langue première (chose bien improbable, on l’a compris. “Il faudrait, dans un tel cas, que son original ne soit pas trop infidèle à ma traduction”, écrit Ménard à Borges, qui fera de cette saillie, comme de tant d’autres, l’usage fulgurant *–borgésien–* que l’on sait). Ménard vit avec ce texte, “le hante jusqu’à en être hanté”. La distinction entre auteur et traducteur lui semble décidément bien vaine, le texte devient de plus sa chose [...]. Tout conspire: sa sympathie pour l’auteur [...]; et son narcissisme conspire aussi à cette indistinction, si je puis l’invoquer, aussi contradictoire qu’il fût avec sa non moins constante modestie. Quand la traduction paraît, l’indifférence qu’elle rencontre semble à Ménard un subtil hommage, comme un mélange de

discreción et de respect. Leur amitié en sort renforcée: entre génies méconnus, on se comprend, on se reconforte, on se conforte...²⁹³ (Lafon 2008: 60).

Hay una autoría en la traducción. Traducir es falsificar porque falsificar es crear. La idea del *Quijote* de Menard contiene un alegato en favor del carácter creativo de la traducción. Ambos métodos, el de Menard para componer el *Quijote* y el de toda traducción, aunque recorren el camino de manera inversa, defienden presupuestos similares. A priori la traducción contempla una misma obra en dos idiomas distintos, mientras que Menard ensaya un texto idéntico lingüísticamente al que recrea pero con un significado diferente, propio. Esa reiterada defensa de la traducción, de la copia en detrimento del original, contiene lateralmente la poética del autor francés del *Quijote*. Hay una burla soterrada en las palabras de Legrand al respecto:

N'écrivant pas de romans, Ménard en traduit quelques-uns toujours anonymement [...]. Il a sa méthode, que l'un de ses amis, un spectaculaire professeur en Sorbonne, a baptisée *ménardisation*. Ménard a opté, une fois pour toutes, pour une absolue fidélité à l'original. Il ne condamne pas seulement, comme tout un chacun, les "belles infidèles". Il réprouve même les traducteurs qui, globalement fidèles, s'écartent en quelque points de l'original, au nom du "bon français", de "ce qui se dit" (et surtout de "ce ne se dit pas"), des habitudes, des normes et autres bonnes mœurs littéraires. Il veut, quant à lui, que la phrase française suive à tout moment la phrase espagnole d'origine [...]. "Un pas de plus dans ce sens, lui objecte notre professeur, et vous pourrez vous contenter de recopier l'original, de traduire de l'espagnol!" Ce mot facile, cette affectueuse mauvaise foi le hérissent: "Non, évidemment: je ne copie pas, je ne reproduis pas, je traduis!" Le professeur: "Mais est-ce encore traduire que de signer à ce point l'original, de plier à ce point la langue seconde pour en faire une espèce de calque de la langue première?" Ménard: "Oui, précisément. Et je prétends même que traduire, c'est cela, et rien d'autre. Je veux que ma traduction laisse voir pas transparence ses origines, que le texte premier, comme vous dites, affleure par endroits, sinon partout, sous le texte second. Je veux que mon texte soit aussi libre, aussi imprévisible, aussi résolument nouveau dans sa langue que le texto autre qui inspira le mien le fut dans le sienne [...]. Je prétends, en un mot, qu'une traduction, en tout paradoxe, à force de tendre au même, frappera par sa différence, son étrangeté. Qu'un bon lecteur est celui qui accepte d'être dérangé dans ses habitudes [...]"²⁹⁴ (Lafon 2008: 61-63).

²⁹³ "Así es como la traducción se vuelve poco a poco el texto original, del que el original español llevará la huella segunda, si se lo reedita un día en su lengua primera (cosa bien improbable, como se habrá entendido: «En tal caso sería necesario que su original no fuera demasiado infiel a mi traducción», le escribe Menard a Borges, que hará de esta salida, como de tantas otras, el uso fulgurante *-borgeano-* que todos conocemos). Menard vive con ese texto, «lo habita hasta verse habitado por él». La distinción entre autor y traductor le parece totalmente vana, el texto se vuelve más y más suyo [...]. Todo conspira: su simpatía por el autor [...]; y su narcisismo, si puedo invocarlo, por contradictorio que sea con su no menos constante modestia, conspira también en esta fusión. Cuando la traducción aparece, la indiferencia con la que choca le parece a Menard un sutil homenaje, como una mezcla de discreción y respeto. Su amistad queda reforzada: entre genios no reconocidos se comprenden, se consuelan, se reconfortan..." (Lafon 2010: 61-62).

²⁹⁴ "Como no escribe novelas, Menard traduce algunas, siempre en forma anónima [...]. Le parece un equilibrio razonable. Tiene su método, que uno de sus amigos, un espectacular profesor de la Sorbona, bautizó *menardización*. Menard ha optado definitivamente por una absoluta fidelidad al original. No condena solamente, como puede hacerlo cualquiera, las «bellas infieles». Reprueba también a los traductores que, globalmente fieles, se apartan en algunos puntos del original, en nombre del «buen francés», del «como se dice» (y sobre todo del «como no se dice»), de los hábitos, de las normas y otras

Este largo párrafo condensa toda la poética *menardiana* y resume la actitud que los autores que nos ocupan mantienen ante el hecho literario. La originalidad de la copia por desplazamiento del contexto, la intromisión de elementos perturbadores para descolocar al lector, la importancia de este en la elaboración de la obra, la simbiosis que conforma con el autor, la libertad absoluta del texto amoldándose a los vaivenes particulares de cada situación, su autonomía, su flexibilidad, su predisposición a la fragmentación y al ensanchamiento. En definitiva la reivindicación de una literatura viva y transgresora y la convicción de que toda obra que se precie debe soportar al menos dos lecturas:

En rigor, el modelo de la traducción prepara el terreno para que aparezca el síndrome borgeano por antonomasia: la *segunda mano* [...], el giro delictivo –Borges como artista de la copia y la falsificación– se veía venir. ¿No hay en todo parásito un truhán en potencia? ¿Y qué es el parasitismo sino la institución de una economía al borde de la ilegalidad, basada en el desvío de recursos, en el arte de “colgarse” de una economía ajena y de distraerle divisas, fuerzas, valores? Leer, glosar, reseñar y traducir son solo algunas formas evidentes de ese parasitismo. También lo es narrar, pero narrar a la manera de Borges, cuyos relatos recién se ponen en marcha una vez que descubren los tesoros de un yacimiento ajeno [...]. La fórmula puede variar, la fuente ser oral o escrita, pero el esquema repite la antigua consigna de *Historia universal de la infamia*: “falsear y tergiversar ajenas historias”. Borges rara vez se presenta en sus relatos como el que inventa una historia, su función más bien consiste en recibirla de otro, en escucharla o leerla, como si el primer paso para contar una historia fuera ser su destinatario (Pauls 2004: 112-113).

Para Menard escribir es dotar de un sentido nuevo a un producto ya existente, no extraído de la nada, hecho que implica una restricción como las que empleaban los autores del *OuLiPo*. ¿Cómo llevar esta idea hasta sus últimas consecuencias? Mediante el transgresor intento de expandir el significado de un texto clásico para demostrar así la pervivencia de una obra artística, su irradiación en numerosas e ignotas direcciones. Menard, en su afán obsesivo de anonimato y de escritor inédito encara su obra desde la lectura, primer y único estadio legítimo de su proceso creativo. La lectura, individual e

buenas costumbres literarias. Él, por su parte, quiere que la frase francesa siga en todo momento la frase española de origen [...]. «¡Un paso más en esa dirección», le objeta nuestro profesor, «y podría satisfacerse con copiar el original, con traducir del español al español!». Este chiste fácil, esta afectuosa mala fe, lo irritan: «No, claro está: no copio, no reproduzco, ¡traduzco! » El profesor: «¿Pero sigue siendo traducir imitar hasta ese punto el original, plegar a ese punto la lengua segunda para hacer de ella una especie de calco de la lengua primera?». Menard: «Sí, precisamente. Y pretendo inclusive que traducir es eso, y no otra cosa. Quiero que mi traducción deje ver por transparencia sus orígenes, que el texto primero, como usted lo llama, aflore por partes, si no en su totalidad, bajo el texto segundo. Quiero que mi texto sea tan libre, tan imprevisible, tan resueltamente nuevo en su lengua como el texto que inspiró el mío lo fue en la suya [...]. En una palabra, afirmo que una traducción, paradójicamente, a fuerza de tender hacia lo mismo, sorprenderá por su diferencia, por su extrañeza. Que un buen lector es el que acepta ser perturbado en sus hábitos» (Lafon 2010: 63-64).

independiente, aunque por supuesto condicionada por el contexto al que pertenece, conforma el primer nivel de composición. No hay escritura sin lectura:

[...] la escritura aparece como una metonimia de la lectura que recuerda el gesto clásico de la imitación. Por lo tanto, la lucha por la impersonalidad no es sólo el efecto de una modestia literaria, sino la consecuencia de una concepción de la literatura. Tal concepción implica que escribir leyendo sea escribir copiando, recopiando, traduciendo (Bogoya 2008: 31).

Una lectura que comienza con la fascinación que provoca la obra ajena, con la que mantenemos desde el principio un vínculo secreto, una inadvertida complejidad, como la que une a Menard con Cervantes o a Borges con Schwob. Menard se entusiasmó con el *Quijote*, Legrand con Menard, Lafon con Borges y con Menard. Borges fue un lector entusiasta de Schwob, de quien destacó y con quien compartió la afición de la lectura. Todos ellos pertenecen a una tradición aparte que ha reivindicado la condición creadora, indispensable en la composición de una obra literaria, del acto de leer. Lectura y escritura forman una sinergia enriquecedora e inseparable. Antes de buenos escritores, Wilcock, Borges y Schwob fueron agudos lectores y esmerados traductores. Su detenido y penetrante estudio de los libros de otros enriquecieron sus propias obras al tiempo que estos fueron enriquecidos por ellos. Borges y Schwob compartieron su amor por la prosa, entre otros muchos, de Defoe, Stevenson, Wilde, o Thomas De Quincey, de quien es célebre la traducción al francés de *The Last Days of Immanuel Kant* acometida por Schwob²⁹⁵. Hay un intercambio especular entre estos autores que enriquece recíprocamente sus obras. Ese entusiasmo por la obra y la vida del otro es el que deja traslucir Legrand en sus notas, aunque el personaje que reivindica sea un fantasma o una mera invención. No es el único caso, por supuesto, de estrecha vinculación entre autores pertenecientes a ámbitos aparentemente dispares. “Leonardo da Vinci se entusiasmó con la obra de Cusa. Giordano Bruno hizo lo mismo, subió a una galera, arribó a Londres, se

²⁹⁵ “La 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, acercaron 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 los rastros de sus maestros (Schwob llega a Samoa donde está enterado Stevenson, Borges hace su peregrinaje a Nueva Inglaterra, a los lugares frecuentados por Hawthorne, Emerson, 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)” (Fabre 2011: 77-78).

encontró con Shakespeare, etc. Son cadenas discretas, relevos escasos e indiscutibles en el mundo, en el transcurso del tiempo, y que atañen a un número muy pequeño de hombres, casi silenciosos, de literato a literato, o completamente silenciosos, de letra a letra” (Quignard 2006: 85).

10.5 La literatura como mistificación

Dejando de lado por el momento las diferentes voces que interactúan en el relato, ya que se presentan condicionadas por la decisión del narrador a publicarlas, destacaremos dos de los cinco niveles de falsificación que señalamos anteriormente: uno, el que sostiene el personaje narrador indigno de confianza mediante su discurso ambiguo y sospechoso; otro, complemento del primero, el que contiene el propio relato, la mistificación oculta entre las líneas, una de las características esenciales de la ficción, su capacidad para simular y tergiversar la realidad, rastreable desde Homero. En la *Odisea* la misma trama delata los trucos de la narración. Ulises es un fingidor que utiliza el engaño para sus propósitos ayudándose de los mecanismos de falsificación inherentes a la ficción. Su estilo delata su propia mentira, que es la esencia de su estilo. El personaje adopta diferentes registros según la situación comunicativa. Su adaptabilidad es lingüística y por tanto destaca la función fraudulenta del lenguaje. La estafa es la principal característica del texto y se halla en la naturaleza del protagonista, que acumula máscaras para simultanear diferentes identidades. Ulises es todos y nadie. Como Menard, a un tiempo una invención de Legrand y una metáfora de los lectores, sin ningún referente previo, salvo la necrológica de Borges. Del propio Legrand tampoco tenemos referencia alguna. Parece creer absolutamente en los recuerdos que evoca, pero su testimonio levanta sospechas sobre la existencia del misterioso personaje. En ocasiones parece que el autor pretende hacernos vacilar mediante el discurso a veces afectado, a veces contradictorio, del narrador. Legrand es un personaje volátil e indeterminado. Ambivalente como Ulises, que juega continuamente con la disolución de su identidad como pauta narrativa porque no es posible juzgar una mera ficción, ya que esta establece sus propias reglas:

La gran argucia de Ulises se repite a cada instante; a la pregunta “¿Quién ha sido?”. La respuesta es “Nadie”. Nadie está ante los ojos de quien pregunta, pero como justamente se llama “Nadie”, y como “nadie” no puede ser acusado de nada, la impunidad se marca como uno de los pocos privilegios del sacrificio de la identidad. Udéis, Nemo, Nadie, es el primer seudónimo, el primer “nombre falso” de la cultura occidental... y por tanto el primer asomo al nombre verdadero. La literatura de todos los

tiempos seguirá el ejemplo de Ulises y será pródiga en seudónimos, una y otra vez nudo de incontables argumentos. La mentira sobre la propia identidad se volverá fascinante puesto que permite toda clase de argucias, estafas, maniobras y maromas; desentrañar la identidad de alguien oculto vuelve apasionante a cualquier novela y a cualquier “realidad”. En el fondo late la certeza de que ya era falso lo que se creía verdadero, y que el engaño más banal y torpe no es menos ilegítimo que *la* realidad (González Dueñas 2003: 135).

El estilo intermitente de Legrand, la incursión de otras voces en la narración cuyas intervenciones intercala el mismo Legrand a través de sus notas, suponen un elogio de la filtración, de la información manipulada, de la omisión en pos de la relevancia del detalle mínimo, de la mirada subjetiva. “Cada traición cometida, cada desvío, cada atentado contra el original tiene los méritos, los deméritos pero sobre todo la soberanía de cualquier artificio literario” (Pauls 2004: 109). Si el *Quijote* de Menard es un desvío y Menard un artificio borgeano, Legrand es el transmisor que sostiene la ficción y la desplaza de su hábitat original: “[...] hacer ficción es deportar un material ya existente de su contexto e injertarlo en un contexto nuevo” (Pauls 2004: 112).

La incursión de la ficción en lo real provoca una alteración de lo cotidiano y del origen mismo de la ficción. A través de la mirada de Legrand, la necrológica de Borges es tratada como un fraude del escritor argentino. Legrand desestabiliza el relato introduciendo elementos biográficos en la ficción. Una nueva huella encima de una huella previa. La memoria literaria se transmite de generación en generación y cada transmisión modifica a sus precursores. El asunto ha sido tratado por Borges, como ya hemos señalado, en el ensayo “Kafka y sus precursores”. Es curioso cómo en obras de diversas procedencias y de tiempos diversos reconocemos la voz de un autor cercano a nosotros. Cómo en la prosa de Chesterton, de Stevenson o de Schwob percibimos el eco de Borges. Los tres son contemporáneos, pero lo mismo podríamos decir de autores como Wells y Cyrano (Barth 1986). Ya no leemos el *Quijote* como lo leían los contemporáneos de Cervantes, porque hemos leído los textos de Borges y de Lafon. Menard, indefectiblemente ha de encarar otro *Quijote*, porque ha leído a Bertrand Russell y a William James. El mismo Borges intuye el absurdo e interminable deambular de los protagonistas *kafkianos* en las paradojas griegas:

Yo premedité alguna vez un examen de los precursores de Kafka²⁹⁶. A éste, al principio, lo pensé tan singular como el fénix de las alabanzas retóricas; a poco de frecuentarlo, creí reconocer su voz, o sus

²⁹⁶ “¿Por qué los precursores de Kafka evocan todos a Kafka sin parecerse entre sí? Porque su único punto de convergencia está en esa obra futura que dará retrospectivamente un orden y un sentido a sus encuentros” (Genette 1986: 209).

hábitos, en textos de diversas literaturas y de diversas épocas. El primero es la paradoja de Zenón contra el movimiento: Un móvil que está en A (declara Aristóteles) no podrá alcanzar el punto B, porque antes deberá recorrer la mitad del camino entre los dos, y antes, la mitad de la mitad, y así hasta lo infinito; la forma de este ilustre problema es exactamente la de *El castillo*, y el móvil y la flecha y Aquiles son los primeros personajes kafkianos de la literatura (Borges 1989: II, 88).

Legrand, como Bogle en “El impostor inverosímil Tom Castro”, es un falsario de la naturaleza. Escribe Oscar Wilde en “La decadencia de la mentira”²⁹⁷: “Los únicos retratos en que se cree son aquellos en los que haya muy poco del modelo y mucho del artista” (Wilde 1986: 136). Es lo mismo que sucede con Tom Castro. En su composición de Tichborne hay más del artista, el negro Bogle, que del modelo, el difunto Tichborne. Su recreación se basa en representar lo más opuesto al original, en resaltar los contornos del fraude, maniobra de distracción que suspende la incredulidad del espectador. Legrand y Bogle desprecian la mimesis y nos presentan a los personajes alejados del modelo. En el caso de Menard, porque carece de modelo, o el modelo es anónimo, o es aglutinador de muchas identidades, las de los lectores y las de los célebres escritores que giran en torno a él. Además, las creaciones de ambos son auténticas, surgen de la más profunda convicción en el estilo. La poética de la mistificación que defiende Wilde está muy presente en la obra de Schwob, cuyos personajes son antecedentes indirectos de Menard:

Según Fabre, es posible notar la influencia en *Vies imaginaires* de un tipo de literatura que Wilde sancionó como la más representativa y sutil en el arte de la mentira, que es el asunto precisamente de un célebre ensayo, “The Decadency of Lying” (“La decadencia de la mentira”), publicado en el conjunto *Intentions (Intenciones)* (1891). Gran parte de los juicios vertidos en ese escrito parecen haber tenido una considerable importancia para Schwob, especialmente por lo que se refiere a la enumeración de los escritores más sagaces en dicho arte y a las formas literarias más adecuadas a la mentira. Junto a esta inclinación mentirosa y mixtificadora, Schwob coincide con Wilde en las analogías entre literatura y arte pictórico [...] (Crusat 2015: 190).

Un rechazo, en definitiva, de la mimesis en favor de un arte autosuficiente e impulsor de sus propias reglas, capaz de alterar a su antojo las conexiones con la realidad, al punto de distorsionarla por introducir en ella elementos desestabilizadores. Hay por tanto un trasvase de la ficción a la realidad, que se vuelve permeable y absorbe los acontecimientos ficcionales diseminándolos en lo cotidiano. Podemos decir que Menard, como Don Quijote, es un invasor ficcional de la realidad.

²⁹⁷ “Lo que debemos hacer, lo que es en todo caso nuestro deber, es resucitar ese arte antiguo de la Mentira [...]. La única forma irreprochable es, como hemos demostrado, la Mentira por sí misma, y el más elevado desarrollo que pueda alcanzar es la mentira en Arte” (Wilde 1986: 138-139).

Si Menard, como señala John Barth (1986), agota las posibilidades mediante la repetición descontextualizada del *Quijote*, en el Menard de la novela ese supuesto agotamiento provoca otra vuelta de tuerca, humorística y melancólica a un tiempo, la que realiza Lafon mediante la siguiente sombra proyectada, esto es, a través de Legrand. ¿No cobra la figura del personaje narrador Maurice Legrand, desde el sutil anonimato que el autor le concede, el papel más relevante del irónico juego que se establece entre Menard y los lectores? Legrand es la memoria y la continua retroalimentación de un personaje extraído de una ficción disfrazada de necrológica e insertado en una nueva ficción disfrazada esta vez de biografía. Como hizo Menard con el *Quijote*, Legrand traslada la ficción a un contexto nuevo. ¿Quién sabe si algún autor no intentará una imaginaria biografía de Legrand, el personaje que de puntillas recorre la biografía de su amigo? Continuará así el juego de Lafon, el iniciado por Borges, la eterna elasticidad del *Quijote*. Señal de episodio inacabado, abierto a infinitas posibilidades, a nuevos enfoques. Menard, definitivamente, se ha escapado del libro y nos ha escamoteado, mediante la ficción, la realidad. La obsesión del Menard de Borges era llegar al *Quijote* para recontextualizarlo en el *Quijote* del siglo XX. El Menard de Lafon invierte el proceso y se da la vuelta, sale de la necrológica fingida y deviene protagonista de una biografía urdida por el misterioso Legrand.

Legrand es el personaje aparentemente secundario, mero transmisor, que narra las vicisitudes del personaje principal. Funciona como un recurso del autor, un personaje invisible pero tremendamente significativo. No tenemos su imagen, tan solo sus palabras. Como nos habla a partir de sus recuerdos distorsiona inevitablemente los hechos, ya que la memoria implica una manipulación del pasado. De ahí el estilo fragmentario y elíptico. Un narrador no omnisciente que inevitablemente deja traslucir sus propias emociones, estableciendo así una interacción y un juego de equívocos y confidencias con el lector. Constituye el vínculo entre la ficción y su recepción, el engarce entre los posibles planos de la realidad textual que el lector va ensamblando como un puzle, ya sea esta la que pertenece a los límites de la ficción o la que se encuentra afuera, metaliteraria o extraliteraria. El transmisor ambivalente de una literatura segunda que nos aclara u oculta, según proceda, el tejido invisible de la trama. Si Menard es el personaje intermediario y testigo excepcional de los encuentros entre sus ilustres contemporáneos, Legrand desempeña el mismo papel entre esos célebres escritores y el propio Menard:

De cette mission de passeur imaginaire, je me rends compte de en recopiant les lignes qui précèdent que je suis une sorte d'héritier, moi, Maurice Legrand, entreprenant de ressusciter Ménard aux yeux de vivants qui n'ont rien su de son existence –qui ne l'ont même pas crue possible²⁹⁸ (Lafon 2008: 120).

En *Une vie de Pierre Ménard*, lo falso no es solo copia porque ya lo era el modelo, es otra vuelta de tuerca del mismo juego. “Frágil es la potencia de lo falso. Pero es la única posibilidad del arte o de la vida, la posibilidad de Bergson, de Nietzsche, de Melville, de Borges, de Welles y de Cervantes” (Cédola 2000: 218). *Une vie de Pierre Ménard* es una historia de falsificaciones, de apariencias, de simulacros, una pesquisa detectivesca en busca de un espectro y una reflexión sobre la identidad y la memoria.

Lo que nos queda de Menard son las palabras con las que Legrand ha intentado recomponer una imagen que nunca veremos, un intento de delimitar la borrosa silueta de un personaje evanescente. Al final, tan misterioso e inaprensible como Menard nos resulta el narrador. Las imágenes se difuminan como en el último párrafo de “El inmortal” (*El Aleph*, 1949), cuando Joseph Cartaphilus, al acercarse el fin, escribe: “[...] «ya no quedan imágenes del recuerdo; solo quedan palabras». Palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos” (Borges 2005: 544). Como sucede en la mayoría de los relatos de Borges, el lector, aturdido, termina preguntándose si no ha sido todo un espejismo. Personaje y lector, desorientados, son víctimas de un mundo onírico:

Se supone que al final de un relato (siguiendo las pautas realistas decimonónicas) conocemos más al personaje que nos ha llevado por el mundo posible leído. Sin embargo, en los cuentos de Borges, bien analizando la situación que se muestra, bien mediante una identificación con el personaje (muchas veces personaje-narrador), el lector se ve al final del cuento ante la resolución de un análisis ineficaz a la hora de conocer la realidad exterior y la propia (Valderrama Botana 2008: 101).

Al hilo de estas reflexiones sobre la mistificación en la literatura surge uno de los temas clave, aunque subterráneo, de *Une vie de Pierre Ménard*, y recurrente en las biografías imaginarias, el tema del doble. El personaje Borges toma la palabra, siempre a través de la intermediación de Legrand, en la parte titulada “*Jorge Luis Borges, Souvenirs d'avril 1919*”²⁹⁹ (Lafon 2008: 148) Borges narra su encuentro con Menard en

²⁹⁸ “De esta misión de intermediario imaginario, me doy cuenta al copiar las líneas anteriores, soy una especie de heredero, yo, Maurice Legrand, intentando resucitar a Menard a los ojos de los vivos que no supieron nada de su existencia –que ni siquiera la creyeron posible” (Lafon 2010: 123).

²⁹⁹ “*Jorge Luis Borges, Recuerdos de abril de 1919*” (Lafon 2010: 152).

el Jardín, cuyo centro le transmite la sensación de ser el centro del universo, el *aleph* donde todo se concentra y todo se percibe, simultáneamente. Al recordar la charla con el erudito personaje le asalta la sensación de haber hablado con Homero. Desde su entusiasmo juvenil asiste impresionado al encuentro con el nimense erudito, en quien reconoce al autor de un ensayo en el que se discuten las soluciones del problema de Aquiles y la tortuga a lo largo de la historia, desde Descartes hasta Bergson. Escribe Borges:

Il m'expliqua qu'il avait l'habitude, au moins une fois la semaine, de faire le voyage jusqu'à Montpellier, pour rechercher, dans ce jardin qu'il avait naguère arpenté avec son ami Valéry, quelque chose que l'on pouvait appeler, indifféremment, l'inspiration, l'apaisement ou la solitude. Qu'il attendait toujours, de ces lieux tellement visités, tellement sollicités mais tellement abandonnés, un secours pour l'esprit. Curieusement, Pierre Ménard n'était pas un inconnu pour moi, du moins sous le transparent pseudonyme de Petrus Menander [...]. Ménard s'en trouva flatté et m'expliqua que ce qui l'occupait pour l'heure, c'est justement une "rectification" de son essai. Il démontrait dans ses *Problèmes* que les apories de Zénon étaient la réécriture de certains vers homériques³⁰⁰ (Lafon 2008: 151).

Encontramos una nota aclaratoria a pie de página del propio Legrand. Dice que Borges le envía esas páginas directamente redactadas en francés cuando se entera de que ha emprendido la tarea de elaborar una biografía sobre Menard. Esto sucede en 1950, poco antes del agravamiento definitivo de la ceguera de Borges. Según Legrand, es posible que la intención del argentino implique una rectificación de su "ficción". El narrador aprovecha la nota para intercambiar o confundir de nuevo a los personajes:

Quant à la proximité de leur style avec celui de tant de pages de ce dossier, bref avec le style de Ménard (Je n'ose parler du mien), elle peut laisser perplexe. Qui influence qui, à la fin? Comment résister à la tentation égale de voir Borges en inspirateur de Ménard, et Ménard en précurseur de Borges? Pour moi, mon siège est fait: nous sommes tous des enfants de Ménard, des réécrivains, inaboutis mais fidèles et fascinés, de ce Ménard qui lui-même s'était choisi le parrainage de Fabre, qui pour sa part réécrivait Virgile [...]³⁰¹ (Lafon 2008: 149).

³⁰⁰ "Me explicó que solía, al menos una vez por semana, hacer el viaje hasta Montpellier, para buscar en ese jardín que antaño había recorrido con su amigo Valéry, algo que se podía llamar, indiferentemente, la inspiración, el apaciguamiento o la soledad. Que esperaba siempre, de esos lugares tan visitados, tan sollicitados y tan abandonados, un socorro para el espíritu. Curiosamente, Pierre Menard no era un desconocido para mí, al menos bajo el transparente seudónimo de Petrus Menander [...]. Menard pareció halagado y me explicó que lo que lo ocupaba por ahora era justamente una «rectificación» de su ensayo. Demostraba en sus *Problèmes* que las aporías de Zenón eran la reescritura de ciertos versos homéricos" (Lafon 2010: 155).

³⁰¹ "En cuanto a la afinidad de su estilo con el de tantas páginas de este dossier, es decir con el estilo de Menard (no me atrevo a hablar del mío), puede causar perplejidad. ¿Quién influencia quién, a fin de cuentas? ¿Cómo resistir a la tentación igual de ver a Borges como inspirador de Menard, y a Menard como precursor de Borges? Para mí, *mon siège est fait*: todos somos hijos de Menard, todos somos reescritores, imperfectos pero fieles y fascinados, de ese Menard que por su parte se había elegido el padrino de Fabre, que a su vez reescribía a Virgilio [...]" (Lafon 2010: 153).

En la última sección de la novela, “(Suite et fin des notes de Maurice Legrand)”, el narrador incluye un intercambio de correspondencia entre Menard y sus colegas. Una de ellas está dirigida a Borges, ese “escritor universal” que Menard contribuyó a mitificar. Es ahora el propio Menard quien, a través del elogio de su condiscípulo, exterioriza sus propios anhelos. La relación con Borges se torna más especular. Su personaje se convierte así en el reflejo material de las ideas de Menard. La gloria del escritor creado por Menard esconde su propia gloria silenciosa. Por primera y única vez en la novela se menciona explícitamente *Historia universal de la infamia* como el primer estadio de una parte fundamental de la poética borgeana cuyo siguiente paso lo constituirán “Pierre Menard, autor del Quijote” y “Examen de la obra de Herbert Quain”. Es la primera vez que el escritor argentino materializa sus ideas estéticas en una serie de relatos paralelos a su obra ensayística:

[...] que dire maintenant de ces *Histoires*, que vous m’avez envoyées il y a quelques mois, et dont je me suis nourri avec délectation: vous entrez dans votre âge classique, si vous m’en croyez. J’ai lu et étudié votre prologue à *Histoire universelle de l’infamie*, d’une acuité délicate, précis et énorme de conclusion. Ce genre, agrandi en *fiction*, ce sera votre apport, je vous le prédis. Il m’est arrivé de rêver, pour moi, de la gloire d’un Cervantès (disons, d’un Cervantès sans roman); je l’atteindrai, d’une certaine manière, à travers vous³⁰² (Lafon 2008: 168).

De la misma manera que el narrador alienta ese intercambio de identidades entre Borges y Menard³⁰³, nosotros, los lectores, al final sospechamos que Legrand es Menard. Quizás lo haya sido todo el tiempo, disimulado en el estilo discontinuo y en ocasiones grandilocuente de su prosa, una acumulación de registros prestados, interiorizados mediante el estudio minucioso de sus contemporáneos. Legrand se ha despojado de sus señas de identidad y ha impostado las de Menard, como Tom Castro intentó suplantar las de Tichborne. De tanto inmiscuirse en la *vida* de Menard, Legrand ha terminado interiorizando sus manías, sus esperanzas y sus temores. “Avoir été son ami me confère un peu de cette vertu d’irréalité: comme si je n’avais pas existé

³⁰² “[...] qué decir ahora de estas *Historias* que me ha enviado hace unos meses, y de las que me he alimentado con fruición: lo veo entrar en su edad clásica, si me permite decírselo. Leí y estudié su prólogo a *Historia universal de la infamia*, de una acuidad deliciosa, preciso y enorme de conclusión. Ese género, ampliado a *ficción*, será su aporte, se lo predigo. Yo he soñado a veces para mí con la gloria de un Cervantes (digamos, de un Cervantes sin novela); la alcanzaré, de algún modo, a través de usted” (Lafon 2010: 173).

³⁰³ Entre Menard y Borges se establece, ante la mirada de Legrand, una reciprocidad secreta e invisible: “Il m’arrive de lire l’œuvre de Borges [...] pour y retrouver les marques que mon ami y a durablement imprimées” (Lafon 2008: 174). (“Leo a veces la obra de Borges [...] para encontrar las marcas que mi amigo imprimió durablemente en ella” (Lafon 2010: 179).

davantage que Ménard –mais pas moins, je l’atteste une dernière fois à qui saura me lire!”³⁰⁴ (Lafon 2008: 176). Se ha apoderado incluso de su infancia, sugiriendo la inestabilidad de los recuerdos. “Ainsi, inexorablement, mon enquête tourne à l’introspection et à la quête de mon enfance montpelliéraine”³⁰⁵ (Lafon 2008: 156). Nuestros recuerdos son siempre los recuerdos de otro, viene a sugerir la novela de Lafon. O, por el contrario, también es posible que Menard haya inventado un heterónimo para urdir su autobiografía, para componer su propia ficción camuflada. O, en última instancia, intuimos que Legrand se ha aprovechado de la fantasmagoría urdida por Borges para, invirtiendo los papeles, simulando la “realidad” de Menard y relegando a Borges a la ficción, componer su propia obra. Lafon ha alterado las relaciones de representación de manera que el Borges personaje ha invadido la realidad del *otro* Borges, desde entonces tan solo un espejismo o un recuerdo³⁰⁶. Así hemos leído una autobiografía disfrazada de la biografía de un escritor imaginario. Al narrar la infancia de su amigo, Legrand recorre los mismos lugares e interioriza las mismas sensaciones, que acaso son las sensaciones de su propia infancia. El último párrafo no aparece entrecomillado, por tanto suponemos que es Legrand quien habla, aunque resuenan los ecos de Pierre Menard. Al final, mediante la cadencia de la prosa, narrador y personaje han terminado disolviéndose en una sola voz:

Je prends ces pages, les revois, les relis, les révise, les éparpille sur le sol, les ramasse, les étale sur la table de mon bureau, sur d’autres tables, les replace à nouveau sur le sol, les parcourt, les piétine quasiment, les emporte en voyage (Castelanau, le Grau-d’Adge, Paris, Le Coiron...), les rapporte, les égare, les retrouve, les relis, les redécouvre, les corrige, les déplace, les mélange, les reclasse, les délaisse, y reviens, les reprends, les réordonne, les relie, les recopie, les découpe, les assemble, les réassemble, les disperse, les contemple, les repasse dans ma mémoire, les reprends, m’y replonge, m’y abîme, m’y oublie, les oublie, des jours durant, des mois peut-être ou même des années, oui vraiment, les oublie pendant des années, les reprends. La cathédrale cachée sonne, le ciel trop beau décidément me serre le cœur, le vent se lève. Il pousse mes souvenirs vers le Jardin, où je me rendrai

³⁰⁴ “Haber sido su amigo me confiere un poco de esta virtud de irrealidad: como si yo no hubiera existido más que Menard –¡pero no menos, no menos, lo declaro una vez más a quien sepa leerme!” (Lafon 2010: 181).

³⁰⁵ “Así, inexorablemente, mi investigación se vuelve introspección y busca de mi infancia montpelleriana” (Lafon 2010: 160).

³⁰⁶ Lafon enreda el juego entre ficción y realidad alterando los roles entre escritor y personaje. Parodia las relaciones entre lo efímero y lo impercedero insinuando la gloria pasajera del autor en favor de la perdurable del personaje. Aquí se perciben los ecos de un relato muy apreciado por Borges, incluido en la *Antología de la literatura fantástica*. Se trata de “Enoch Soames”, de Max Beerbohm. Soames, poeta mediocre más preocupado por perdurar en la memoria de las generaciones futuras que por aprovechar al máximo su tiempo en el mundo, pacta con el diablo para saber, años después de su muerte, si ha pervivido como poeta en la memoria de los hombres, que es la memoria de las bibliotecas. Descubre entonces en un catálogo del futuro que solo se lo recuerda por ser un personaje de Beerbohm. Otro ejemplo, como Menard, de personaje rebelde que anhela su lugar fuera del texto. No puede escapar de ese texto, circunstancia que paradójicamente lo perpetúa.

sans doute tout à l'heure par les rouelles tortueuses et pierreuses de mon enfance, à la lente tombée du soir sur les toits tièdes et ocre de ma ville alanguie –ma ville presque absente”³⁰⁷ (Lafon 2008: 179).

10.6 Post-scriptum

A la conclusión de la “biografía” de Menard nos encontramos con un texto “aclaratorio”, a modo de epílogo, firmado con las iniciales M. L., ¿Michel Lafon o Maurice Legrand?, que comienza con la frase: “Tout, dans une fiction, est fictif”, y en el siguiente párrafo: “Tout, ou presque”³⁰⁸ (Lafon 2008: 181). El texto, de apenas dos páginas, parece constituir una explicación de algunos pasajes “reelaborados” incluidos en la notas de Legrand sobre la *vida* de Menard y de otros atribuidos a los escritores que se mencionan en la novela. Ignoramos el motivo por el que dicho apéndice no aparece en la traducción al español. Quizás se deba a motivos meramente editoriales o, lo que es peor, a un descuido incomprensible, a una superficial y ligera interpretación. Es posible que no se haya barajado la posibilidad de que el texto constituya una última vuelta de tuerca, otra artimaña narrativa para acrecentar la confusión y para continuar el juego. Su inclusión en el original no es, por supuesto, gratuita; consideramos que desempeña un papel decisivo en la invasión de la realidad por la ficción. ¿Quién es M.L.? ¿Es Legrand un ardid o una burla del propio Lafon? ¿Cuál es la verdadera relevancia que adquiere la figura del narrador? Cualquier respuesta correría el albur de parecer reduccionista. Tanto “Pierre Menard, autor del *Quijote*” como *Une vie de Pierre Ménard* son obras marcadamente autorreferenciales. Como señala Gabriel Riera, la literatura de Borges es marcadamente auto-reflexiva, ella misma tiende a consumirse en “el despliegue de sus propios materiales o procedimientos” (Riera 2005: 216). El narrador del cuento de Borges actúa como elemento discursivo del autor que le sirve a este para desdoblarse y

³⁰⁷ “Retomo estas páginas, las repaso, las releo, las reviso, las disperso en el suelo, las recojo, las despliego sobre la mesa de mi escritorio, sobre otras mesas, las vuelvo a poner en el suelo, las recorro, casi las piso, las llevo de viaje (Castelnau, el Grau d’Adge, París, el Coiron...), las traigo, las extravió, las encuentro, las releo, las redescubro, las corrijo, las desplazo, las mezclo, las clasifico, las abandono, vuelvo a ellas, las retomo, las ordeno, las junto, las copio, las corto, las agrupo, las reagrupó, las disperso, las contemplo, las repaso de memoria, las retomo, vuelvo a hundirme en ellas, me pierdo en ellas, me olvido en ellas, las olvido, las olvido durante días, durante meses quizás o hasta años, sí, de verdad, las olvido durante años, las retomo. Suena la catedral oculta, el cielo demasiado bello me aprieta el corazón, se levanta el viento. Empuja mis pensamientos hacia el Jardín, donde iré sin duda en un rato, por las callejuelas tortuosas y pedregosas de mi infancia, a la lenta caída de la tarde sobre los techos tibios y ocre de mi ciudad languidecida –mi ciudad casi ausente” (Lafon 2010: 184).

³⁰⁸ Hemos considerado pertinente traducir el texto original intentando, en la medida de lo posible, mantener el tono de la traducción de César Aira que hemos utilizado a lo largo de esta tesis. El post-scriptum se incluye íntegro en español en un apéndice al final del trabajo. “Todo, en una ficción, es ficticio. Todo, o casi todo.”

desvincularse de los hechos e introducir así guiños y comentarios a su propia obra de forma indirecta y desmarcada. Además del uso explícitamente narrativo, esto es, escribir una necrológica sobre un autor llamado Pierre Menard, el narrador actúa como enlace entre los distintos niveles latentes en el texto. Por tanto, ese recurso sirve para introducir otro plano, el metaliterario, dentro de la narración. Confluyen así varias categorías ficcionales: una, la sostenida por la figura de un narrador innominado, en el cuento de Borges; otra, en el caso de la novela de Lafon, por un narrador llamado Maurice Legrand. Se trata en ambos casos de un personaje-narrador que detalla la vida y la obra del personaje biografiado al tiempo que reseña indirectamente la obra del propio autor del relato. Entabla así una relación múltiple, de una parte se mantiene dentro de los límites del texto, esto es, narrando la historia del esquivo Menard; de otra, trasciende las fronteras de ese texto mediante la relación detallada de otras obras, en principio ajenas a las vicisitudes que narra. Es un nexo tanto intratextual como extratextual. Recordemos el escrutinio de la obra visible de Menard, antes de pasar a detallar la otra obra, la misteriosa, la subterránea. Labor detectivesca, como la del personaje de Perec, Vincent Degraël, narrador de *Le voyage d'hiver*, alter ego de Maurice Legrand, ante el asombroso descubrimiento del tesoro que esconde la obra, también subterránea, de Hugo Vernier (uno de los epígonos de Menard que veremos en el último capítulo). Claro ejemplo de la maleabilidad del relato, de las interacciones que este establece con otros relatos, de la facilidad con que transita de dentro afuera. Un relato debe encerrar dentro de sí, aunque sea en pequeñas dosis, de ahí el arte de la síntesis y la sugerencia, parte del universo, el propio, el meramente textual, y el ajeno, el que le pertenece por analogías, el que surge del continuo intercambio entre los seres y las cosas.

Hemos señalado en varias ocasiones la alternancia de ironía y melancolía a lo largo de todo el relato, esos dos pilares que, como señaló Italo Calvino, constituyen uno de los fundamentos de la poesía moderna y que revisten a las notas de Legrand de una liviana cadencia. El texto concluye declarando el carácter absolutamente ficticio de la obra que acabamos de leer, revelación que, como un guiño a Borges, remarca disimuladamente, una vez más, la fragilidad de los límites entre ficción y realidad, quizás insinuando indirectamente que nuestra vida no es menos ficticia que la del volátil Pierre Menard y no por ello carente de intensidad, aunque nosotros nos encontremos al

otro lado del libro: “Tout, dans une fiction, absolument tout, comme on le voit, est bel et bien fictif”³⁰⁹ (Lafon 2008: 183).

El *post-scriptum* le vale a Lafon para reflexionar sobre sus afinidades con Menard. El autor se ve así reflejado en el personaje que ha hecho suyo al narrar su biografía. Una forma esta de aprehenderlo, de agarrar al fantasma que salió de las páginas de un relato de Borges para mimetizarse con los lectores, para desintegrarse en tantas partículas como lectores ha habido del *Quijote*. El propio Lafon reconoce ser uno más de esos lectores al encontrarse, mientras escribió su novela, en una posición similar a la de Menard cuando encaró su *Quijote*:

Je me rends compte aujourd’hui seulement, en écrivant les dernières lignes de ce post-scriptum, que je me suis trouvé, par rapport à “Pierre Ménard, auteur du *Quichotte*”, dans une situation étrangement similaire à celle de Ménard face à roman de Cervantès: c’est longtemps après l’avoir lu et oublié que le Nîmois entreprit, selon Borges, sa tâche immense et dérisoire: moi-même, c’est dans le souvenir un peu lointain et tout compte fait un peu flou de cette nouvelle, certes lue et relue avec jubilation des dizaines sinon de certaines de fois depuis l’adolescence, mais quasiment consultée ces dernières années (sauf pour certains vérifications de détail), c’est dans l’écho fidèle ou infidèle de quelques-unes de ces phrases et dans l’amitié de ces personnages dans leur intimité attendrie que j’ai écrit ce roman. Moins héroïque que Ménard –“plus raisonnable, plus incapable, plus paresseux”–, j’ai renoncé d’emblée à tenter de produire quelque pages coïncidant, mot pour mot et ligne à ligne, avec celles de Borges. Le genre romanesque est décidément, comme aurait dit Ménard, Borges ou tel de leurs amis inoubliables, une facilité– et presque une faiblesse...³¹⁰ (Lafon 2008: 182-183).

A modo de conclusión sobre la figura de Maurice Legrand y el papel fundamental que desempeña en la narración citaremos, de acuerdo con Vila-Matas (2008) y sus reflexiones sobre los límites entre ficción y realidad, las palabras de Vladimir Nabokov al respecto: “La ficción es ficción. Calificar un relato de historia verídica es un insulto al arte y a la verdad. Todo gran escritor es un gran embaucador” (Vila-Matas 2008: 98). Es lo que paródicamente replantean Borges y Lafon, que van todavía más allá, ya que para crear más confusión e incrementar el carácter lúdico y la complicidad con el lector, no

³⁰⁹ “Todo, en una ficción, absolutamente todo, como se ve, es hermoso y bien ficticio.”

³¹⁰ “Solo ahora me doy cuenta, escribiendo las últimas líneas de este post-scriptum, que me he encontrado, con respecto a «Pierre Menard, autor del *Quijote*», en una extraña situación similar a la de Menard frente a la novela de Cervantes: fue mucho tiempo después de haberla leído y olvidado cuando el nimense emprendió, según Borges, su tarea inmensa e irrisoria; yo mismo he escrito esta novela desde el recuerdo un poco lejano y al fin y al cabo un poco difuso de ese relato, leído y releído con júbilo desde la adolescencia, no decenas sino centenares de veces, pero casi nunca consultado estos últimos años (salvo para la verificación de algún detalle), desde el eco fiel o infiel de algunas de sus frases y desde la amistad de sus personajes, desde su enternecedora intimidad. Menos heroico que Menard –«más razonable, más incapaz, más perezoso»– he renunciado desde el principio a intentar escribir algunas páginas haciéndolas coincidir, palabra por palabra y línea por línea, con las de Borges. El género novelesco es, decididamente, como habrían dicho Ménard, Borges o cualquiera de sus inolvidables amigos, una ventaja -y casi una debilidad...”

dudan en disfrazar sus ficciones de otra cosa, necrológica o biografía, disipando así las fronteras entre los géneros. Como sucedía en el cuento de Borges, Lafon, con la introducción del personaje narrador, entre otras estrategias, enreda el esquema emisor / mensaje / receptor, anula las distinciones entre los diversos roles que interactúan en el proceso y “multiplica las posibilidades dilógicas de la narración. El autor dialoga con el lector y, al mismo tiempo lee su propio mensaje. El sujeto del enunciado y el sujeto enunciante son permutables” (Cédola 2000: 209-210).

11. Pierre Menard o la desaparición

“Con algunos pasos salimos de nuestro cuarto, con algunos años salimos de nuestra vida...” (Blanchot 1986: 211).

11.1 De la errancia a la anacoresis

La tensión entre presencia y ausencia es una de las principales características del universo literario de Borges, dialéctica que se sostiene mediante la oscilación entre la palabra y el silencio como atributo lingüístico, como instrumento de sugerente significación³¹¹. Como señala Gabriel Riera, la literatura de Borges emprende una “aventura que tiene que ver con la única «experiencia» que cuenta: la del lenguaje [...]; sus textos a menudo trazan un recorrido semántico de búsqueda de un objeto inasible (ya por su estatuto ontológico, ya por una cierta tonalidad afectiva dominante –la perplejidad³¹²–, o por la naturaleza misma del lenguaje)” (Riera 2005: 216). La cualidad principal de Pierre Menard procede de esa fluctuación entre invisibilidad y visibilidad, de su condición escurridiza y ambivalente en tanto que creación hecha esencialmente de lenguaje, aunque ese lenguaje esté presente en su ausencia. La inercia que adquiere su

³¹¹ En su ensayo “Espectrografías. Minificción y silencio” (2011), Francisca Nogueroles destaca la importancia del silencio como “palabra-imagen” que habilita el carácter proteico del relato, siempre ligado a sus procedimientos compositivos característicos: brevedad y fragmentación. “De hecho, al igual que descubrimos la existencia de planetas y estrellas a partir de los espectros de luz – pues a través del telescopio la mayoría de ellos resultan invisibles –, el silencio se configura como negativo necesario para reconocer el texto breve en toda su *extensión*” (Nogueroles 2011: 2). El silencio funciona como *signo* y no como negación del lenguaje. Junto a los silencios del relato, términos como “*intensidad, radiación, representación, fantasma...*” se avienen perfectamente al espíritu de la ficción breve y a nosotros nos sirven para delimitar los evanescentes rasgos de ese personaje *espectral* llamado Pierre Menard.

³¹² El estilo debe conducir primero a la perplejidad del lector, al asombro, luego a la complicidad. Es necesario para ello desfamiliarizar al lector, alejarse del objeto para describirlo desde otras perspectivas, despojarlo del lastre de lo familiar. Es lo que Sklovski denominaba *ostranenie* (“extrañamiento”), esto es, mostrar el objeto fuera de su ámbito acostumbrado, insertarlo en otro círculo de relaciones para así descentrarlo (Sklovski 1993).

figura en su segunda encarnación, la que tiene lugar con la novela de Lafon –homenaje, parodia y desviación– y que recoge el impulso inicial del cuento de Borges para redirigirlo por nuevos derroteros, lo conduce irremisible y paulatinamente a la disolución, a la desintegración de la identidad individual que el narrador Maurice Legrand le confiere inicialmente para luego, a través de una evocación fragmentaria y discontinua, arrebatársela, en un juego de espejos detectivesco en el que al final el lector no sabe muy bien quién es quién. Y paradójicamente, a la vez que el secreto escritor va diluyéndose en la espesa niebla edificada por el no menos misterioso narrador, su pervivencia y ratificación como artificio textual en continuo devenir va tomando cada vez mayor consistencia. Desde su primera aparición en el cuento de Borges, Menard está ligado a la idea de proyección, de expansión recursiva, de personaje anónimo y escritor inédito. La idea de Menard de pasar desapercibido corre paralela a su intención de no publicar, a su deseo de que su *Quijote* permanezca inédito, confiriendo más importancia al propósito que a la ejecución:

No es casual que el *Quijote*, la gran obra de Pierre Menard, se haya perdido. El autor, dice Borges, “multiplicó los borradores; corrigió tenazmente y desgarró miles de páginas manuscritas. No permitió que fueran examinadas por nadie y cuidó que no le sobrevivieran”. Que la obra se perdiera por decisión del propio Menard prueba que la pérdida –la destrucción– ya formaba parte, ya estaba inscripta en el programa mismo de la obra: El *Quijote* de Menard no podía sobrevivir porque no era una “obra” sino algo más instantáneo, más poderoso, más inmortal: una idea de obra, un “concepto” límpido, desnudo, a la vez gratuito y completamente eficaz, como el concepto de las *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob, que Borges admiraba al punto de considerarlo “superior a la obra”. La obra de Menard es “un dislate”, dice Borges, y es muy difícil contradecirlo. Pero ¿no hay algo de Borges en Menard, en su manía de “caminar por los arrabales de Nîmes”, en su “letra de insecto”? Y además, ¿hay acaso algún artista más digno de llamarse borgeano? (Pauls 2014: 124).

En la novela se produce un desplazamiento de la atención con respecto al relato. Digamos que en este último el foco del asunto narrativo lo constituía el *inverosímil* propósito de escribir el *Quijote*, la burla implícita en dicho proyecto y su humorística desproporción con respecto a su viabilidad. Como vimos en el capítulo primero, una forma más de llevar al absurdo los límites del pensamiento, despojando de protagonismo al evanescente personaje y utilizándolo como vehículo para concebir el inédito disparate. En *Une vie de Pierre Ménard*, en cambio, es la trayectoria vital del personaje la que acapara todo el interés, Menard se convierte en el principal catalizador de los diferentes planos y ramificaciones que convergen en la novela, aunque su vida sea indagada y narrada de oídas mediante los inverificables mecanismos de la imaginación y la memoria de otros. El Menard dibujado por Lafon sale del artificio

imaginario de mero *autor* del *Quijote* para acompañarnos con su presencia, con la fisicidad de un personaje tangible a través de los recuerdos de Legrand. Mediante su correspondencia nos muestra su intimidad y su faceta más pública, aunque nos aturde su continuo desdoblamiento, hecho este que lo vuelve indeterminado³¹³.

Menard concibiendo *su Quijote* entre los recovecos y laberintos del *Jardin des Plantes* de Montpellier para en última instancia abandonarlo. Encarar para luego renunciar, esas parecen las premisas del escritor-personaje de Nîmes, abandonando de puntillas, “con algunos pasos”, como dice Blanchot, su ambicioso y silencioso proyecto, saliendo de su vida para instalarse para siempre en el texto, en el cuento de Borges, en la novela de Lafon y en otros textos con diferentes nombres, despojándose de cualquier resquicio de individualidad:

Los grandes personajes históricos, los héroes, los grandes hombres de la guerra, no menos que los artistas, se ponen al abrigo de la muerte; entran en la memoria de los pueblos; son ejemplos, presencias actuantes. Esta forma de individualismo deja pronto de ser satisfactoria. Nos damos cuenta de que, si lo que importa es ante todo el trabajo de la historia, la acción en el mundo, el esfuerzo común por la verdad, es vano querer seguir siendo uno mismo más allá de la desaparición, desear ser inmóvil y estable en una obra que dominaría el tiempo: esto es vano, y además contrario a lo que se quiere. No hay que permanecer en la eternidad perezosa de los ídolos, sino cambiar, desaparecer, para cooperar con la transformación universal: actuar sin nombre y no ser un puro nombre ocioso. Entonces, los sueños de supervivencia de los creadores no sólo parecen mezquinos sino culpables, y cualquier acción verdadera, realizada anónimamente en el mundo y para la llegada del mundo, parece afirmar sobre la muerte un triunfo más justo, más seguro, y al menos libre de la miserable nostalgia de no ser más uno mismo (Blanchot 2002: 82).

Una de las claves de la no conclusión de los proyectos de Menard es la kafkiana interrupción del proceso, la intromisión de algún elemento desestabilizador, en ocasiones imperceptible, que conlleva la postergación de los planes del escritor. Algún acontecimiento o banal circunstancia penetra en los intersticios de lo cotidiano interrumpiendo o suspendiendo una y otra vez la resolución del texto preconcebido:

³¹³ Se advierten algunas correspondencias entre el Menard de la novela y el propio Borges. Hay dos Borges paralelos a los dos Menard, el escritor afanado en la composición del *Quijote*, el que se confunde con los lectores, y el de carne y hueso, el que vive y sueña en el *Jardin des plantes*, el Menard del cuento y el Menard de la novela, el Menard simbólico que edifica su propio mito y el Menard taciturno y *bartlebyano* que renuncia a su propia gloria. Esa dualidad compartida, que en la novela supone un guiño, elogio y parodia a un tiempo, de Lafon al propio Borges, la señala Pascal Quignard al referirse al escritor argentino: “Al asociarlo con otros escritores como Gourmont o Schwob, al insistir en su escritura conjetural, Quignard ubica a Borges dentro de una tradición que se resiste a todo empeño de sistematización genérica o crítica. De otra parte, Quignard se interesa en el Borges que ya no es un hombre sino un símbolo creado por la literatura de Borges, símbolo que apasiona a los escritores: el lector extraviado entre los anaqueles de su biblioteca. Pero hay otro Borges del cual se aparta Quignard, el mismo Borges que Sábato controversia, el Borges para quien lo imaginario tiene más valor que lo real” (Bogoya 2008: 41).

Ménard a plusieurs livres en cours, qu'accompagne la quasi-certitude qu'il ne les publiera jamais, et d'abord qu'il ne les achèvera pas. Le plus vain: un roman d'île (pourquoi, comment, à quoi bon écrire un roman?) Le plus urgent: une espèce de biographie littéraire qu'il veut donner d'un écrivain espagnol qu'il a rencontré à quelques décennies de là, mort depuis peu, dont certains écrits le touchèrent et dont il fut presque l'intime –l'intime épistolaire, s'entend. Ce livre implique un état d'imprégnation qui ne peut s'atteindre qu'après des heures ou des jours de lecture et de "remise en place" de ses idées. Le temps de parvenir à cet état –à cette transe–, il est déjà découragé d'écrire, ou bien, plus simplement, autre chose s'est présenté: une visite, un voyage, un engagement, un imprévu, une migraine, une averse, la saison nouvelle, l'oubli [...]. Ne pas arriver à écrire l'empêche de vivre. Ne pas vivre (ou vivre quand même) l'empêche de écrire³¹⁴ (Lafon 2008: 69-70).

El método empleado por Menard de primero encarar³¹⁵ para luego renunciar y que lleva aparejado su predisposición y tendencia a una desintegración progresiva, nunca concluida del todo, tiene que ver con una de las pretensiones fundamentales del relato señaladas por Maurice Blanchot en un breve ensayo titulado "El encuentro con lo imaginario". Eso es lo que sucede con "Pierre Menard, autor del *Quijote*", cuando se funden en una misma figura los papeles de autor y lector, de personaje y autor, en tanto personaje que narra –o, como en el caso de Menard, que renuncia en última instancia a narrar– y posibilita así la urdimbre y expansión del relato, de su propio relato, autosuficiente y autorreferencial, inseparable del proceso de lectura, en continua elaboración gracias a esa dicotomía irresoluble que establece entre encarar y renunciar y que conduce al relato a un territorio ignoto:

Se trata aquí de una relación muy delicada, sin duda de una especie de extravagancia, pero esta es sin duda la ley secreta del relato. El relato es movimiento hacia un punto no solo desconocido, ignorado, extraño, sino que parece no tener, de antemano y fuera de dicho movimiento, ningún tipo de realidad, pero tan imperioso, sin embargo, que de él solo saca el relato su atractivo; de manera que este ni siquiera puede "comenzar" antes de haberlo alcanzado, pero, no obstante, el relato y el movimiento imprevisible del relato son los únicos que proporcionan el espacio donde el punto se torna real, poderoso y atractivo. ¿Qué ocurriría si Ulises y Homero, en lugar de ser unas personas distintas que

³¹⁴ "Menard tiene varios libros en marcha, con la cuasi certeza de que no publicará nunca; y, ante todo, de que no los terminará. El más vano: una novela de isla (¿por qué, cómo, para qué escribir una novela?). El más urgente: una especie de biografía literaria que quiere dar de un escritor español al que conoció varias décadas atrás, muerto hace poco, del que ciertos escritos lo conmovieron y de quien fue casi íntimo –un íntimo epistolar, se entiende. Este libro implica un estado de impregnación que no puede lograrse sino después de horas de lectura y de «puesta en su lugar» de las ideas. En el período que le lleva alcanzar este estado –este trance– ya se desalienta, o bien, más simplemente, se ha presentado otra cosa: una visita, un viaje, un compromiso, un imprevisto, un dolor de cabeza, un chaparrón, el cambio de estación, su pereza, el olvido [...]. No llegar a escribir le impide vivir. No vivir (o vivir a pesar de todo) le impide escribir" (Lafon 2010: 70-71).

³¹⁵ La palabra proviene del verbo francés *envisager*: considerar, proyectar; pero que Borges emplea como "encarar". En el breve ensayo titulado "Continuación de Menard", expresa e irónica declaración de intenciones, dice Lafon al respecto: "Imaginar, intentar, renunciar. *Envisager* (admirable verbo francés del que hago uno de los fetiches de Menard –y que Borges traduce acertadamente por *encarar*: «Inútil agregar que no *encaró* nunca una transcripción mecánica del original») –*envisager*, pues, reflexionar, abandonar. Vacilar, cavilar, aniquilar. Menard, seducido un tiempo por una novedad, opta por sacrificarla, por olvidarla. Menard, moderno ejemplar, *prefiere no hacerlo*. Menard, hombre de pudor, de delicadeza, de reticencia" (Lafon 2009: 11-12).

se reparten cómodamente los papeles, fuesen una sola y misma persona? ¿Si el relato de Homero no fuese sino el movimiento realizado por Ulises en el corazón del espacio que le abre el Canto de las Sirenas? ¿Si Homero no tuviese el poder de contar más que en la medida en que, con el nombre de Ulises, un Ulises libre de trabas, aunque fijo, va hacia ese lugar donde parece que se le ha prometido el poder de hablar y contar, a condición de que desaparezca en él? Esta es una de las cosas extrañas, digamos una de las pretensiones del relato. Este no “relata” más que a sí mismo, y este relato, al mismo tiempo que se hace, produce lo que cuenta; no es posible como narración más que si realiza lo que ocurre en dicha relación, pues entonces detenta el punto o el plano en donde la realidad que el relato “describe” puede unirse constantemente con su realidad en tanto que relato, garantizarla y hallar en ella su garantía (Blanchot 2005: 27).

Una de las formas de la anacoresis es la lectura. Mediante la lectura nos apartamos del mundo para adentrarnos en otro mundo. Menard sintetiza la conversión del personaje primero en lector y luego en autor, teniendo en cuenta la indivisibilidad de ambas facetas en el proceso de creación; transformación, la del personaje en autor, que implica la desaparición de ambos para permanecer únicamente el motivo del relato, que no es otro que la reflexión sobre la literatura y sobre el hecho de escribir, en tanto que experiencia vital y proceso de elaboración continua que da lugar siempre a un libro nuevo por venir.

Los personajes están definidos en el tiempo en el momento en que el autor los instala en el texto. Dejan de estarlo en el momento de la lectura, se renuevan en cada una de ellas. El Menard de Borges, en tanto que metáfora del lector, es atemporal. No así el transitorio Menard de Lafon. El tiempo de un libro se detiene ante nosotros en el instante que precede a la revelación, en su inminencia. Su significado lo produce cada lector. Se nos muestra cuando el tejido textual se hace transparente y advertimos con toda nitidez la parte invisible que ocultaba.

Paradójicamente, la paulatina desintegración del yo en Pierre Menard está estrechamente relacionada con la fusión del personaje con otros personajes –además de las correspondencias señaladas entre personaje, autor y lector³¹⁶, roles que amalgaman su indeterminación–, con su vitalidad, de un texto a otro, con las desviaciones,

³¹⁶ “No se trata de sustituir la escritura por la lectura ni de privilegiar ésta en detrimento de aquélla, sino de reduplicarlas para que la ley de la una sea el entredicho de la otra. Por medio de lo fragmentario, escribir, leer, cambian de función. Mientras escribir sea escribir un libro, dicho libro está, o bien acabado o sostenido por la lectura, o bien amenazado por ella, que tiende a reducirlo o a alterarlo, aunque, siempre y también por esencia, se le supone indemne en esa totalidad irreal (la obra, la obra maestra) que, de una vez por todas, ha constituido. Pero si escribir es disponer unas marcas de singularidad (fragmentos), a partir de las cuales se pueden indicar unos recorridos que ni las reúnen ni se reúnen con ellas, sino que se indican como su grieta –grieta espacial de la que sólo conocemos el hiato: el hiato, sin saber de qué se aparta–, siempre existe el riesgo de que la lectura, en lugar de impulsar la multiplicidad de los recorridos transversales, reconstituya, a partir de los mismos, una nueva totalidad o, peor aún, que busque, en el mundo de la presencia y del sentido, a qué realidad o a qué cosa que queda por completar corresponden los vacíos de ese espacio que se brinda como complementario, pero complementario de nada” (Blanchot 1994: 82-83).

intercambios y correspondencias a que ha dado lugar su figura desde la aparición del relato de Borges, con su capacidad de desdoblamiento, en definitiva, que hace que su yo se confunda y se desvanezca:

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 memorable” 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, tendríamos 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 (Martínez Pereiro 2011: 132-133).

Menard encarna una fuga perpetua hacia la disolución de la identidad que lo emparenta con otros personajes, sucesores o predecesores, con los que mantiene una relación extratextual. Su vigencia radica en su capacidad de dispersión. La idea de Pierre Menard está latente en gran parte de la obra de Borges. La disolución de los autores en un solo autor, impersonal y anónimo, se encuentra ya en el célebre relato “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en “Examen de la obra de Herbert Quain” y en el mismo “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, los tres pertenecientes al volumen *Ficciones*, aunque, como anteriormente hemos mencionado, el último de ellos apareció primero en la revista *Sur* en 1939. Todos ellos contienen la idea de la transgresión de los límites genéricos y de la permeabilidad de los mundos, ficcionales y reales. “Ya no hay mundos paralelos. Nuestro mundo, ahora, es el contexto en que esos objetos imposibles [...] empiezan a vivir y a moverse” (Pauls 2004: 122). El propio Borges rastrea esa idea en muchos de sus autores predilectos, como señala Genette, que considera “tlönianos” a Joyce, a Cervantes, a Shelley, a Emerson, a Valéry... Pero el más tlöniano de todos es un personaje “descarado” llamado Pierre Menard:

[...] tlöniano por excelencia es ese Pierre Menard, simbolista de Nîmes, que a principios del siglo, cansado de especular sobre Leibniz y Raimundo Lulio o de transcribir en alejandrinos el *Cementerio marino* (así como Valéry mismo propone alargar en un pie los versos heptasílabos de la *Invitación al viaje*), emprendió un día la tarea de reinventar por su propia cuenta y sin anacronismo de pensamiento, las dos partes del *Quijote*, dando a su propósito un principio de realización de milagrosa exactitud. Aplicándose a sí mismo su propio método, Borges no ha dejado de señalar las versiones anteriores de la idea que nos ocupa proporcionadas por Shelley, Emerson o Valéry (Genette 1986: 204-205).

Crear un autor anónimo e intemporal es el proyecto de la sociedad secreta encabezada por Menard en la novela de Lafon. La trayectoria que culmina –de momento– este personaje conforma un vasto mosaico iniciado con Cervantes y continuado primero por Borges y luego por Lafon, con sus numerosas ramificaciones y

variaciones. El Menard de Borges supone una reelaboración del sujeto productor basada en la lectura que se multiplica y se hace inconmensurable hasta desvanecerse, sugiriendo una obra viva, inacabada y sin firma.

¿Cómo es posible que un *autor*, Menard, que pretende ser invisible, o mejor, que pretende ser nadie, devenga en emblema y metáfora de la literatura contemporánea? Conseguir ser *nadie* para luego ser *alguien*, despojarse de las máscaras adheridas por imposición, borrar las huellas de las apariencias para llegar a lo esencial, a una vindicación de la lectura como ulterior estadio de creación. La presencia de *nadie* ya está presente, como hemos mencionado en capítulos anteriores, en la *Odisea* y ronda numerosos textos de la literatura contemporánea. Pierre Menard recoge y sintetiza los atributos de ese proceso:

Los ecos de la figura de Nadie recorren las páginas de Mann o Dostoievsky, de Faulkner o Balzac, de Rulfo o Lowry, de Conrad o Papini [...]. “Nadie” es el nombre de una de las máscaras de la tragedia. “Nadie”, en su acepción de “ninguna persona”, proviene del latín *homines nati*, literalmente “hombres nacidos” (usado en oraciones negativas como “ningunos hombres nacidos de mujer pueden o deben hacer esto o aquello”). Hay aquí la posibilidad de una lectura diversa: todo “hombre nacido” es *nadie* [...]. Ya una de las fuentes de “persona” es el etrusco *phersu*, “máscara”; combinar esta raíz con aquella sugiere una nueva lectura: si “nadie” es “ninguna persona”, entonces también es *ninguna máscara* [...]. Sin embargo, este juego etimológico parece distinguir dos tipos de máscaras: la que lo social impone a “nadie” (el hombre nacido) para que adquiera la apariencia de “alguien” y las que ese “nadie” elige según los lineamientos de su propia libertad [...], ¿a qué alude *Nadie*, término originario?, ¿solo funciona como tránsito, es decir “como estadio previo a la realización de *Alguien*”? ¿Ambos nombres resultan excluyentes entre sí [...], o son máscaras independientes una de otra y si nos parecen conectadas es por un defecto de óptica, un vicio inherente al raciocinio occidental que tiende a lo sucesivo y no a la simultaneidad? (González 2003: 9-12).

Relacionada con la renuncia última a publicar y con la apología que hace Menard de la obra inédita se encuentra su discreción, ¿atributo de su idiosincrasia, de su *silenciosa* concepción de la literatura, o mero fingimiento para atraer de manera indirecta la atención? ¿Camuflada función fática que pretende poner el acento en una concepción de la literatura donde prevalece la reflexión sobre el hecho de escribir y la importancia de la lectura como parte del proceso de creación sobre el inútil intento de fijación de un objeto que tiende por su naturaleza a la indeterminación y a la continua adecuación contextual, más allá de la académica preservación de fechas y de autores? Las reflexiones de Blanchot sobre la discreción de Joubert, otro autor sin obra, se adecuan perfectamente al caso de Menard, a tal punto que podemos atribuirles una misma genealogía. Para Blanchot la discreción es una virtud del escritor. Veamos qué dice en su ensayo “Joubert y el espacio” y cuán fácilmente podemos trasladar sus

consideraciones a la figura de Menard. Ambos escritores comparten un espacio, aunque sea apenas perceptible, más bien un lugar de distanciamiento, en la modernidad literaria:

Joubert tuvo ese don. Jamás escribió un libro. Solamente se preparó para escribirlo, buscando resueltamente las condiciones adecuadas que lo permitiesen. Después, olvidó incluso ese propósito. Más concretamente, lo que buscaba, esa fuente de la escritura, ese espacio donde escribir, esa luz que hay que circunscribir en el espacio, le exigió, afirmó él, unas disposiciones que lo tornaron inadecuado para cualquier trabajo literario ordinario o le hicieron abandonarlo. Por eso ha sido uno de los primeros escritores completamente modernos, prefiriendo el centro a la esfera, sacrificando los resultados al descubrimiento de sus condiciones y escribiendo no para sumar un libro a otro, sino para dominar el punto de donde le parecían salir todos los libros y que, una vez hallado, le dispensaría de escribirlos (Blanchot 2005: 74).

Representar mediante la ausencia y mantener la vitalidad del texto mediante el alejamiento, nos dice Blanchot, mediante la continua transformación. La distancia es la que insufla un hálito renovado a la obra de arte para su continua vigencia, a la vez que acentúa la sensación de irrealidad de la que proviene y a donde se dirige. Eso es exactamente lo que ocurre con Pierre Menard cuando renuncia a la realización de la obra mediante su discreto distanciamiento, una especie de desvanecimiento del personaje, una lúcida obstinación de irrealidad para adentrarse en los confines ocultos del libro, “una atención extrema a las palabras, a su aspecto, a su esencia y, finalmente, el sentimiento de que la literatura y la poesía son el lugar de un secreto que quizá haya que preferir a todo, incluso a la gloria de escribir libros” (Blanchot 2005: 80-81).

La discreción de Menard, según Legrand, es una actitud causada por su carácter evanescente. El narrador ve al personaje biografiado como el último descendiente de una genealogía cuyos orígenes sitúa, simbólicamente, en la Roma clásica. El último eslabón de una sociedad secreta cuyo cometido consiste en sintetizar la historia de la literatura (de esa literatura subterránea) en un autor anónimo, compendio de una vasta sucesión de escritores. Menard se diluye progresivamente en su proyecto. Solo se identifica a sí mismo en el talento de los otros. Menard sintetiza los rostros de los escritores que admira. Tras su transparencia advertimos los textos de sus contemporáneos, los que Lafon hace desfilar en la novela como fantasmas alrededor del demiurgo lector. Como Ulises, Menard es todos los escritores y es Nadie:

Tôt convaincu qu’il vaut mieux lire qu’écrire, ou que le temps de l’écriture viendra bien un jour, s’il doit venir... Au lycée, à la faculté et ailleurs, cultive l’amitié de ses pairs, leur trouve tout le talent du monde, ne s’en trouve aucun, se résigne sans douleur à la discrétion, à la transparence. Ménard ou le transparent³¹⁷ (Lafon 2008: 27).

³¹⁷ “Pronto convencido de que más vale leer que escribir, o que el tiempo de la escritura vendrá un día, si debe venir... En el colegio, en la facultad y en todas partes, cultiva la amistad de sus pares, les encuentra

En *Une vie de Pierre Ménard*, la paradoja que supone la modestia aparente de un autor que quiere permanecer inédito pero cuyo proyecto no carece de ambición, de una disimulada vanidad, esconde un guiño humorístico a Borges, parodiado y homenajeado a un tiempo, al incluirlo como un personaje más de los que giran alrededor del escritor invisible, ensanchando las fronteras de la ficción, intercambiando los papeles entre autor y personaje. Borges entra en el texto para que salga Menard. Las correspondencias entre ambos escritores, el “real” y el “imaginario”, son palpables. El autor, tanto Borges como Menard, “desea desdibujarse para volverse más que un autor, o sea, una suma de autores” (Bogoya 2008: 30). Menard, como Borges, tiende a disolver su individualidad y a confundirse en una suma inabarcable de autores y lectores. ¿Cómo analizar las particularidades de quien ansía la impersonalidad, la confusión, la sucesión infinita de máscaras? A Pascal Quignard le atrae más el Borges real que el imaginario que el propio autor va modelando a lo largo de su obra³¹⁸. Lo que interesa a Quignard, los detalles humanos del personaje, sus manías, las circunstancias de su existencia cotidiana, podría emparentarse con el Menard que atañe a Lafon, un Menard de carne y hueso, con infancia y con recuerdos, un Menard despojado de la irrealidad del personaje urdido por Borges, irrealidad en cuanto personaje artificio, personaje idea, inasible, difícil de delimitar en sus contornos más cotidianos. Ese es el Menard que describe Legrand a través de sus recuerdos, un Menard más cercano, menos artificio literario. Una vuelta de tuerca, ya que el papel que adoptara el Menard de Borges se transfiere a los personajes que lo circundan. Son Antonio Machado, Gide, Valéry, Unamuno, el propio Borges, etc., quienes adoptan ahora el rostro difuminado de lo imaginario.

Como sucede en “Wakefield”, el relato de Nathaniel Hawthorne, o en “La vida privada” de Henry James, dos narraciones profusamente releídas y elogiadas por Borges, el Menard de Lafon solo existe a través de la mirada de los otros. Los personajes de Hawthorne y de James solo existen en relación con los demás, con el entorno, constituyen el derrumbamiento de la utopía solipsista. Cuando esa imperceptible membrana que une a Wakefield con su estable pero delicado universo se

todo el talento del mundo, a sí mismo no se encuentra ninguno, se resigna sin dolor a la transparencia. *Menard o el transparente*” (Lafon 2010: 27-28).

³¹⁸ “A ese yo anónimo o múltiple que escribe, podríamos llamarlo la tradición, es decir, que en esta operación paradójica, Borges, un autor, desea desdibujarse para volverse más que un autor, o sea, una suma de autores. Este Borges exaltado por la crítica, el Borges que en la lucha por la impersonalidad se vuelve un autor compuesto de fragmentos propios, ajenos y apócrifos, es el Borges que menos le interesa a Quignard.” (Bogoya 2008 30).

rompe, su identidad se disipa, se convierte así en nadie, en el paria del universo. En el caso de “La vida privada”, un narrador intradieгético alude a dos personajes de la alta sociedad, uno que sorprendentemente se desvanece cuando no es observado por alguien, y otro, un escritor aparentemente talentoso pero anodino, que tiene un doble que escribe los libros que él no puede escribir. Uno desaparece y el otro se desdobra, los dos polos entre los que se mueve Menard. Este, como quería Blanchot, pretende esfumarse, pasar desapercibido, desprenderse del ruido de la fama. Su gloria es imperceptible porque aspira a permanecer oculta, solo es conocida por unos pocos escogidos. Se va despojando poco a poco de las señas de identidad que le confiere el narrador mediante su biografía al mismo tiempo que adquiere los rasgos anónimos de los lectores y el rostro de cada uno de los escritores que aparecen en la novela.

En “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, Borges, mediante el artificio textual llamado Pierre Menard, continúa la disolución de la identidad autoral iniciada por Cervantes y que entronca con el tema del doble³¹⁹ y con las continuas metamorfosis que sufre el narrador. Menard es un personaje aglutinador y desdoblado que recuerda la dispersión de la identidad que tanto frecuentaba Pessoa:

Creé en mí varias personalidades –dice Pessoa. Creo personalidades constantemente. Cada sueño mío se encarna de inmediato, luego de aparecer soñado, en otra persona que pasa a soñarlo y no yo. Para crear me destruí; me exterioricé tanto dentro de mí que no existo más que exteriormente. Soy el escenario viviente donde aparecen distintos autores representando obras diferentes” (Vila-Matas 2008: 42-43).

Con la aparición de Cide Hamete se inicia un proceso de “puesta en abismo” de la identidad. “El autor, primero, segundo o tercero, «hace de agente o de objeto respecto de los otros autores, en una sucesión de desdoble o simbiosis». El narrador es todos y nadie a la vez [...]” (Cédola 2000: 208). Menard es un eslabón más de ese autor sucesivo que empieza con Cervantes y continúa con Cide Hamete, con el traductor, con Borges, con el narrador del Menard de Borges, con Legrand, con Lafon y con el propio

³¹⁹ El tema del doble no solo atañe a los personajes de la forma en que ha sido tratado en el capítulo correspondiente. Aquí nos referimos a la variante en que el autor se desdobra o, mejor, se mimetiza con el lector, constituyendo una sinergia indisociable. Supone una inmersión total del autor en su obra, hasta confundirse con ella. Otra variante profundamente relacionada con esta es la que concierne al personaje. Autor y personaje se funden en una sola imagen que contiene además otras identidades. Un texto absorbe los rostros de distintos textos y los revierte en otros, modificados con los nuevos añadidos. Ese intercambio provoca una continua metamorfosis. Para Borges: “[...] la grandeza de un escritor consiste en asimilarse a la imagen que ha creado. Cervantes lo logró cuando ideó y se convirtió en Don Quijote. Valéry lo logró al concebir y convertirse en Monsieur Teste. La creación del artista comienza con un acto de duplicidad. En sus textos, por otra parte, Borges ha desarrollado una teoría que hace del autor y del lector dobles, pero que no son antagonistas, sino más bien complementarios. Basta leer la obra para transformarla. Basta, pues, reescribir para transformar” (Royano 1993: 96).

Menard, que es todos ellos y todos nosotros y ninguno, confundiendo personajes reales con personajes ficticios, ignorando los límites que separan la ficción de la realidad en la simbiosis del proceso creativo que conforman lectura y escritura. Menard continúa el discurrir iniciado por Cervantes y al final de este proceso desaparece como autor al tiempo que se disemina, como Cide Hamete, por otros textos y se mezcla con diferentes autores, lo que habilita la perdurabilidad siempre cambiante de la obra y provoca con cada renovación una alteración del pasado. Dicha modificación del pasado se basa en la idea de la recursividad, en la posibilidad de expandir hacia el infinito un mismo texto mediante un sistema de relaciones, a veces inesperadas, donde todo es susceptible de correspondencias, donde todo está en todo. La multiplicidad de la que hablaba Italo Calvino, la literatura contemporánea vista como sistema aglutinador de conocimiento, “y sobre todo como una red de conexiones entre los hechos, entre las personas, entre las cosas del mundo” (Calvino 1989: 121). Todo un conjunto de significaciones latiendo bajo las líneas del texto y dispuestas a aflorar en cualquiera de sus manifestaciones. La profundidad de un relato está oculta en su superficie. Todo el caudal de sugerencias de un texto se encuentra implícitamente mezclado en su estructura, inseparable de ella. Su forma visible esconde su parte invisible, una multiplicidad de significados y de conexiones que afloran tras la interpretación o interpretaciones que de la parte visible realizan los lectores en tácita connivencia con el propio texto o en pertinente adecuación al contexto en que se descodifica la obra. Es la forma la que contiene, codificadas, las relaciones entre las palabras y las cosas:

Hay quien cree que la palabra es el medio para alcanzar la sustancia del mundo, la sustancia última, única, absoluta; más que representar esta sustancia, la palabra se identifica con ella (por lo tanto es erróneo decir que es un medio): hay la palabra que solo se conoce a sí misma, y no es posible ningún otro conocimiento del mundo. Hay en cambio quien entiende el uso de la palabra como un incesante seguimiento de las cosas, una aproximación no a su sustancia sino a su infinita variedad, un rozar su multiforme, inagotable superficie. Como dijo Hofmannsthal: “La profundidad hay que esconderla. ¿Dónde? En la superficie”. Y Wittgenstein iba aún más lejos que Hofmannsthal cuando decía: “Lo que está oculto no nos interesa”. Yo no sería tan drástico: pienso que andamos siempre a la caza de algo escondido o solo potencial o hipotético cuyas huellas, que asoman a la superficie del suelo seguimos [...]. La palabra une la huella visible con la cosa invisible, con la cosa ausente, con la cosa deseada o temida, con un frágil puente improvisado tendido sobre el vacío (Calvino 1989: 90).

Mediante la repetición de una misma regla, esto es, mediante la lectura, identificada aquí con la figura de Menard, el *Quijote* fluye continuamente hacia el futuro adoptando en cada lectura un nuevo rostro y alterando indefectiblemente los rostros anteriores. Don Quijote ha viajado más allá de La Mancha y del siglo XVII. En el relato de Borges

el *Quijote* constituye la obra invisible de Menard. La otra, la visible, aunque de índole más modesta por ser menos transgresora, se asemeja a la primera en la recurrente y obsesiva preocupación por el tiempo como una fuerza expandible que lleva en esa cualidad el germen de la modificación³²⁰. La situación y los personajes no son los mismos en cada lectura, porque son contingentes, dependen de las circunstancias imprevisibles de cada nuevo contexto para seguir *vivos*. El texto vacila entre la diferencia y la repetición. No existe entre el *Quijote* de Cervantes y el de Menard una relación tradicional de continuidad o contigüidad, el relato de Borges resquebraja la concepción del lenguaje como un sistema unitario. Borges inicia con Pierre Menard la creación del “artefacto móvil e inestable” que más tarde constituirán el conjunto de relatos que integran *Ficciones*. Como apunta Gabriel Riera:

La substracción del texto de Cervantes fuera del contexto determinante produce el derrumbe de la lógica de la ejemplaridad que supone un espacio cultural homogéneo gobernado por la comunicación. Si bien la cita se despliega como “repetición de lo mismo”, esta produce una alteración del espacio intersubjetivo sobre el que dependen comunicación y transmisión [...]. En Borges *re-petir, re-escribir* no son actos re-productivos guiados por la lógica o temporalidad del modelo y de la copia, sino en cambio operaciones que testimonian una interrupción fundamental que podría pensarse como *desœuvrement*, según M. Blanchot. Si la escritura es el espaciamiento de esta interrupción, el prefijo *re-* de la palabra *re-escritura* es la marca de un trazo sin origen. *Re-escribir* no consiste en duplicar, en agregar algo más tras una sofisticada y auto-consciente manipulación de códigos, géneros o modos narrativos; *re-escribir* es escribir “tras” haber ya firmado la post-data de toda obra posible. Es, precisamente, el rumor de esta “escritura invisible” que hace que el texto de Borges sea una máquina altamente inestable, como es el caso del monstruoso “Libro de Arena”, en el que el lector no puede localizar la misma página más de una vez (Riera 2005: 223).

“Pierre Menard, autor del *Quijote*” es, como hemos señalado en varias ocasiones, un relato humorístico, una burla, pero la lectura paródica del texto variará según los lectores, según la cultura, como el humor en el *Quijote*, cuya interpretación, no carente de ambigüedad, depende en buena medida de la situación de lectura. Borges y Lafon vienen a sugerirnos que el símbolo no se define por su relación con la idea, sino con el lector, y que lo simbólico oculta y revela a la vez su significado. Detrás de esto descubrimos con asombro la imposibilidad de la repetición. Como Heráclito,

³²⁰ En su análisis sobre “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, Lourdes Royano menciona la preocupación por la infinitud en la obra visible de Menard: “En ese catálogo, encontramos, entre otras obras: Los borradores de una monografía sobre la lógica simbólica de Georges Boole (—> infinitud lógico-matemática). La obra *Les problèmes d’un problème* (Paris, 1917), que discute en orden cronológico las soluciones del ilustre problema de Aquiles y la tortuga. Dos ediciones de este libro han aparecido hasta ahora; la segunda trae como epígrafe el consejo de Leibniz: «Ne craignez point, Monsieur, la tortue», y renueva los capítulos dedicados a Russell y a Descartes (—> infinitud lógico-filosófica). Una monografía sobre «ciertas afinidades» del pensamiento de Descartes, de Leibniz y de John Wilkins (Nîmes, 1903). Una monografía sobre la *Characteristica universalis* de Leibniz (Nîmes, 1904). Una monografía sobre el *Ars magna generalis* de Ramón Llull (Nîmes, 1906) (—> infinitud filosófico-lingüística)” (Royano 1993: 97).

advertimos el mismo cauce, pero también la continua renovación del agua³²¹. Menard interpreta y modifica el *Quijote* desde su lectura. “Borges inventa al lector como héroe a partir del espacio que se abre entre la letra y la vida” (Piglia 2005: 26). Menard es un personaje ausente porque es un lector y como todo lector está presente en su ausencia.

En *Une vie de Pierre Ménard*, las intercalaciones del propio protagonista acerca de los veranos de su juventud contribuyen a aumentar la *irrealidad* del personaje. Si Menard es ya inaprensible en el presente desde el que nos habla, o desde el que lo recuerda Legrand, aún es más escurridizo desde su infancia evocada. Para sí mismo, esta no es más que un vago y difuso recuerdo, un compendio de retazos de aquí y de allá extraídos de su continuo deambular de la ciudad a los lugares de vacaciones, un alejamiento. El propio personaje, sujeto hablante y objeto recordado a un tiempo, permanece indeterminado por la imposibilidad de fijación, ni siquiera a través de la memoria. Menard es una evocación hecha de fragmentos, inacabado, apenas advertido, que el lector tiene que reconstruir a partir de indicios vagos, a veces dudosos, tergiversados además por la intromisión de un tercero, compilador de todos los datos. Al fin y al cabo, Menard, como nosotros, está hecho de tiempo:

J'étais de ces deux côtés, j'étais le seul –pour d'obscures raisons familiales, et surtout personnelles– à être à la fois du Grau et de Cap, et j'ignorais alors que c'était le bonheur; j'ai compris depuis longtemps que ce constant vagabondage de l'un à l'autre m'a fait ce que je suis, ou plutôt qu'il fait celui que je rêve de retrouver et qui s'enfuit toujours, de-ci de-là, le long des digues et de des jetées, dans le contre-jour nostalgique de ces années noyées³²² (Lafon 2008: 46-47).

Nadie recuerda nada de la infancia de Menard. ¿Cómo existir, o siquiera haber existido, si eres un vacío en la mente de los otros? Nadie se es si se carece de infancia, de pasado. El lector termina preguntándose si Menard no será una invención de Legrand:

Pierre du Terrail, à brûle-pourpoint: “Que savez-vous de l'enfance de Ménard? ” Je conviens presque en rougissant que je ne sais rien. Il me gronde: “Enfin, cherchez, tout est dans l'enfance, vous le savez bien! Ses parents, se rêves, ses frustrations, ses conflits, toutes ces choses...” Je me reprends:

³²¹ “[...] no es posible escribir el mismo texto dos veces, así como no es posible ver dos veces el mismo cielo. Aun admitiendo que el nuevo texto sea idéntico al original en todos sus detalles, ya no puede ser el mismo porque entretanto han cambiado las costumbres de lectura, el contexto histórico-político, la conciencia filosófica y la cosmovisión de los lectores; ha cambiado todo lo que puede influir en la interpretación semántica del signo textual” (Royano 96).

³²² “Yo era de esos dos lados, yo era el único –por oscuras razones familiares, y sobre todo personales– en ser a la vez del Grau y del Gap, e ignoraba entonces que ésa era la felicidad; ahora he comprendido que ese constante vagabundeo de uno al otro me ha hecho lo que soy, o más bien ha hecho al que sueño con reencontrar y que huye para siempre, hacia un lado u otro, a lo largo de los malecones y de los espigones, en la contraluz nostálgica de esos años ahogados” (Lafon 2010 48).

“Si j’écrivais un roman, si Ménard était mon personnage, il y aurait au moins un chapitre sur l’enfance, bien sûr. Mais là, franchement... À part quelques souvenirs d’étés méditerranéens, il ne m’a jamais demandé, alors auprès de qui pourrais-je enquêter maintenant?” Pierre insiste: “Remarquez que Borges, qui était censé écrire une fiction, n’en dit pas un mot.” Moi: “D’abord, sa fiction n’est pas un roman; et puis, justement, c’est bien la preuve, malgré lui, que ce n’est pas une fiction...”³²³ (Lafon 2008: 28).

Proyectar, encarar y renunciar son por tanto las tres claves esenciales que definen la actitud de Menard ante la literatura y ante el mundo. Hacer propia la obra ajena y múltiple y anónima la propia. *Menardizar* (*Ménardiser*) es un verbo acuñado por Lafon para definir el procedimiento del autor de Nîmes. Afantasmear, disolver al personaje dentro de la obra, permanecer inédito. Mantenerlo latente en su constante adecuación contextual. Vislumbrar lo que ocultan las ruinas de los lugares de su infancia, qué misterio escondido entre las líneas escapa del corsé textual para transmutar en otras obras. Engarzar, de algún modo, las figuras de Cide Hamete Benengeli y de Pierre Menard, cuyo rasgo principal compartido es su condición de meras entidades textuales, seres de papel.

En última instancia Menard decide callar y el silencio es una característica solapada y sutil del lenguaje, no por ello menos comunicativa, no por ello menos relevante en su función poética. Así opina George Steiner en su obra *Lenguaje y silencio*: “[...] los mitos de lenguaje y función poética del silencio son nítidos y constituyen un legado fecundo [...]. El silencio «tiene un decir distinto del decir ordinario» (*un autre dire que le dire ordinaire*), pero de todos modos se trata de un decir significativo” (Steiner 2003:65, 71). El silencio va más allá de la elipsis, que sugiere la imagen implícitamente, sin mencionarla. Como en el relato de Melville, “Bartleby the Scrivener” (“Bartleby, el escribiente”) el silencio o la negación a comunicarse forma parte de la composición del personaje, incisivo e intencionado desde su laconismo progresivo. O como ocurrió con Rimbaud, que a los dieciocho años concluyó *Una temporada en el infierno* para abandonar para siempre la poesía y recluirse en el otro infierno del comercio en el Sudán y del tráfico de armas en Etiopía (Steiner 2003: 65). No hay parquedad en

³²³ “Pierre du Terrail, a quemarropa: «¿Qué sabe usted de la infancia de Menard?». Confieso casi ruborizándome que no sé nada. Me regaña: «¡Por favor, averigüe, todo está en la infancia, usted lo sabe bien! Sus padres, sus sueños, sus frustraciones, sus conflictos, todas esas cosas...». Me recompongo: «Si yo escribiera una novela, si Menard fuera mi personaje, habría al menos un capítulo sobre la infancia, por supuesto. Pero tal como son las cosas, francamente... Salvo algunos recuerdos de veranos mediterráneos, nunca me hizo ninguna confidencia al respecto, yo mismo nunca le pregunté nada, y a quién podría preguntarle ahora...» Pierre insiste: «Fíjese que Borges, que supuestamente escribía una ficción, no dice una palabra sobre el tema». Yo: «En primer lugar, su ficción no es una novela; y, además, justamente, ahí está la prueba, a despecho de sus intenciones, de que no era una ficción...» (Lafon 2010: 28).

Menard, solo silencio y pequeños retazos sugeridos, apenas mencionados, de una obra cuya esencia está en lo que oculta y en lo que calla. Steiner, refiriéndose a Hölderlin, considera el silencio voluntario de este como la culminación de su poesía, no como su negación³²⁴. En cambio, en el caso de Rimbaud el motivo parece ser bien distinto, su renuncia a la palabra es en favor de la acción³²⁵. Más lejos aún va Pierre Menard, su renuncia está emparentada con la inacción, con la *irrealización* tanto de su obra como de su persona. Lo que hace Menard es una reflexión ontológica del anonimato y de la obra no ejecutada, solo vislumbrada en un estadio inicial previo a su composición:

Esta revaluación del silencio –en la epistemología de Wittgenstein, en la estética de Webern y de Cage, en la poética de Beckett– es uno de los actos más originales y característicos del espíritu moderno. El manierismo de la palabra no dicha, de la música no oída y *por consiguiente* más rica, en Keats es una paradoja particular, un adorno neoplatónico. En buena parte de la poesía moderna el silencio representa las aspiraciones del ideal; hablar es decir menos. Para Rilke las tentaciones del silencio eran inseparables del azar del acto poético (Steiner 2003: 66).

Más que la obra misma, lo que le interesa a Menard es la experiencia y la posibilidad de esa obra, “el movimiento que conduce hasta ella y la huella anónima, oscura, que ésta representa torpemente [...]. Estamos pues en las inmediaciones de un fenómeno al que parecen ligados la literatura e incluso el arte: cuando no hay poema que no tenga como «tema» tácito o manifiesto su realización como poema y cuando el movimiento de donde procede la obra es aquello con vistas a lo cual la obra a veces se realiza, a veces se sacrifica” (Blanchot 2005: 56-57).

En ese apartamiento del mundo en busca de la reclusión silenciosa que borre las huellas del personaje tiene gran relevancia la figura del Jardín como escondite y como lugar de confabulaciones literarias. Punto de encuentro de una corriente subversiva y marginal, alejada del bullicio y la fama de la ciudad, conceptos frívolos y pasajeros. Dice Legrand en una carta dirigida a Menard:

³²⁴ “Así como el espacio vacío forma parte deliberadamente de la pintura y la escultura modernas, así como los intervalos silenciosos forman parte integral de una composición de Webern, así los vacíos de los poemas de Hölderlin, especialmente en los últimos fragmentos parecen indispensables para la culminación del acto poético. Su vida póstuma dentro de un cascarón de silencio, parecida a la de Nietzsche, representa la palabra que se supera a sí misma, representa su culminación, no en otro medio, sino en la antítesis y en la negación que la refuta y le hace eco al mismo tiempo, en el silencio” (Steiner 2003: 65).

³²⁵ “Tras haber dominado y agotado los recursos del lenguaje como solo un excelso poeta puede hacerlo, Rimbaud se vuelve al más noble acto de la acción” (Steiner 2003: 66). Claramente deudora de las biografías imaginarias de sus excelsos predecesores y destacando la supremacía de la acción sobre la poesía, Pierre Michon escribió una breve novela sobre el poeta francés, *Rimbaud el hijo*, publicada en 1991.

Montpellier n'est pas une ville où l'on naît; c'est une ville de passage. Rabelais, Michel de Notre-Dame, Molière, Rousseau (qui en dit du mal: de qui, de quoi, n'en dit-il pas?), Stendhal (*idem*), Larbaud, Conrad, Gide, Valéry, vous... Une ville trop fermée, trop vigneronne, trop bourgeoise. Une ville sans écrivains, qui prend le parti des choses contre les hommes et qui résiste même aux écrivains venus d'ailleurs. J'imagine la jolie d'habiter une ville commentée ne fût-ce que par un beau vers... Commentée, que je-dis, réinventée, éternisée... La mienne demeurera déserte et sans voix tant qu'elle ne sera pas peuplée par quelque symbole. Est-ce que ce que Valéry, et vous, et moi nous chercherons au Jardin, ce n'est pas l'oubli de la ville, son contraire –son éternité, son symbole?³²⁶ (Lafon 2008: 58).

11.2 Menard, Teste y Mallarmé

Paul Valéry es en la novela de Lafon uno de los satélites que orbitan alrededor de Menard. Muchos críticos han señalado las evidentes convergencias entre Edmond Teste³²⁷ y Pierre Menard, por un lado, y entre Pierre Menard y el autor de *Monsieur Teste*, Paul Valéry, por otro. Según Edmund Wilson, Leonardo y Teste “son para Valéry símbolos del intelecto puro, de la conciencia humana vuelta sobre sí misma. La mente de Leonardo es algo inconmensurablemente superior a cualquiera de sus manifestaciones en los diferentes campos de actividad. La acción restringe la mente” (Wilson 1996: 76). La mente es capaz de desarrollar un número infinito de posibilidades cuando no está abrumada por las limitaciones de una disciplina. Elucubrar, proyectar, pero nunca ejecutar. El método es más interesante que la ejecución porque “puede ser universalmente aplicado” (Wilson 1996: 97). A diferencia de Leonardo, Teste no aplica su método a nada. Se dedica exclusivamente a sus propios procesos intelectuales. Quizá no sea más que un reflejo de la inactividad de su autor. Valéry estuvo 20 años sin escribir. “Veinte años sin escribir ningún verso, sin siquiera intentarlo, casi incluso sin leer poesía... Y entonces, de nuevo los mismos problemas: descubrir que uno no sabe nada de su oficio; que en los pocos poemas escritos hace muchos años había eludido todas las dificultades, eliminando lo que no sabía expresar [...]” (Wilson 1996: 78). La diferencia entre ambos es que Valéry, aunque con grandes intervalos de silencio lírico

³²⁶ “Montpellier no es una ciudad donde se nace, es una ciudad de paso. Rabelais, Michel de Notre-Dame, Molière, Rousseau (que habla mal de la ciudad: ¿de quién y de qué no habla mal?), Stendhal, Larbaud, Conrad, Valéry, usted... Una ciudad demasiado cerrada, demasiado viñatera, demasiado burguesa. Una ciudad sin escritores que toma el partido de las cosas contra los hombres y se resiste inclusive a los escritores venidos de afuera. Imagino la felicidad de vivir en una ciudad comentada por un verso perfecto... Comentada, qué digo, reinventada, eternizada... La mía seguirá desierta y sin voz en tanto no esté poblada por algún símbolo. ¿Acaso lo que Valéry, y usted, y yo, buscamos en el Jardín, no es el olvido de la ciudad, su contrario –su eternidad, su símbolo?” (Lafon 2010: 59-60).

³²⁷ Como señala Salvador Elizondo en el prólogo a su traducción de *Monsieur Teste*: “Es imposible desentenderse, a pesar del carácter abstracto de su construcción, de la condición de realidad y hasta de «simplicidad» que la presencia de este personaje irreal nos produce. En la naturaleza de esta sensación está contenida la posibilidad de una novelística que sería abstracta de la misma manera en que una pintura puede ser abstracta” (Elizondo 1980: 6).

en medio, sí produjo poemas; el antipático Teste no. Como anticipo de las técnicas *oulipianas*, Valéry se autoimpuso restricciones constantes, lo cual supuso su verdadero objeto de trabajo: reflexionar sobre dichas *contraintes*. Su obra se tornó entonces fundamentalmente metaliteraria. “A Valéry le absorbe el conflicto entre esa parte de la existencia humana representada por la abstracción (Teste) y esa otra parte inmersa en las sensaciones, aturdida por los accidentes del mundo cotidiano” (Wilson 1996: 80-81). Ahí está una de las claves. Si el Menard de Borges representa la primera parte de la ecuación (con ciertos recelos, claro está, Menard no es Teste, no adolece de su afectación antipática, más bien no adolece de nada porque nada se nos dice de sus manías ni de sus obsesiones cotidianas³²⁸), el de Lafon entronca con la segunda, enriquecido con las sensaciones del mundo que lo rodea y del que forma parte, se impregna de las emociones que laten a su alrededor. El Menard de Lafon constituye la síntesis de esa dualidad, la abstracción frente a la inmersión de cabeza en las sensaciones. *Une vie de Pierre Ménard* está impregnada de la melancolía que habita lo cotidiano, agazapada en el Jardín de Plantas, refugio contra la fugacidad y las arremetidas del tiempo, lugar de la memoria. Por eso es más completo, en el sentido en que pretende unir intelecto y vida, lo abstracto y lo cotidiano, sin separaciones dialécticas, idea y proyección a un tiempo. Por eso es más próximo, porque añade las emociones que constituyen lo particular y lo circunstancial. Continua ida y vuelta del mundo palpable a la abstracción intelectual: “[...] el conflicto palpable entre las leyes absolutas de la vida y las restricciones impuestas por la contingencia de la vida” (Wilson 84). Teste observa y piensa en continua introspección, vuelto hacia sí mismo, mientras que la poesía de Valéry es movimiento continuo, vívida y sensual. Esas restricciones paradójicamente liberadoras que en *Perec* son artificio y método, pero también un claro reflejo de las limitaciones de la realidad. “Hacer que el mundo externo y estable responda a las variadas percepciones que de él tiene el individuo constituye la meta y el triunfo del poeta simbolista” (Wilson 1996: 85).

³²⁸ Cuando el narrador en el cuento de Borges cede la palabra a Menard refiriéndose a una carta que le escribió desde Bayonne, este la utiliza para hablar de su intención de no publicar. Ahí cifra Menard su grandeza, en lo no elaborado pero sí vislumbrado y proyectado. Para el Pierre Menard escritor solo permanece la obra como idea, sin los prolijos pormenores de su composición: “Mi propósito es meramente asombroso [...]. El término final de una demostración teológica o metafísica –el mundo externo, Dios, la causalidad, las formas universales– no es menos anterior y común que mi divulgada novela. La sola diferencia es que los filósofos publican en agradables volúmenes las etapas intermediarias de su labor y que yo he resuelto perderlas” (Borges 1989: 446-447).

A Teste, como a Menard, le importan menos los resultados que la energía desplegada para proyectarlos. “El acto de escribir exige siempre un cierto «sacrificio del intelecto». Bien sabemos, por ejemplo, que las condiciones de la lectura literaria son incompatibles con una precisión excesiva del lenguaje” (Valéry 1980: 16). Teste es un personaje absorto en su propio sistema, puro espíritu alejado de cualquier manifestación material, un intelecto adaptándose siempre a cada nueva circunstancia. Pura conciencia creadora. Como Menard, Teste destaca por sus continuas ausencias; cuando su fisonomía se altera y se borra, desaparece. Borges destaca esa ambición intelectual en el propio Valéry: “Enumerar los hechos de la vida de Valéry es ignorar a Valéry, no es ni siquiera aludir a Paul Valéry. Los hechos, para él, solo valen como estimulantes del pensamiento: el pensamiento, para él, solo vale en cuanto lo podemos observar; la observación de esa observación también le interesa...” (Borges 1998: 80).

Indirectamente y a través de esas primeras convergencias entre Menard, Leonardo, Teste y Valéry, llegamos al más escondido y secreto de todos los supuestos o posibles precursores del personaje de Borges, Stephane Mallarmé, con quien Menard inicia un intercambio especular y un complejo juego de proyecciones y desplazamientos donde se enreda toda una subterránea y clandestina –como en la novela de Lafon– genealogía literaria, compuesta por diferentes nombres que representan las innumerables bifurcaciones de un único, anónimo e impersonal autor evanescente, en una puesta en abismo hacia la disolución nunca concluida de ese autor que se desdobra una y otra vez en un repliegue hasta el infinito³²⁹:

Borges traslada a la tarea que se impone Pierre Menard las preocupaciones 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 [...]. 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 trasmutación imaginaria de la figura cautivadora y hermética de Mallarmé [...]. 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* de 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 Mallarmé, y Pierre Menard, el aliento secreto de Leonardo y de Edmond Teste (Rippa: 2011: 533-535).

³²⁹ En “Pierre Menard, autor del *Quijote*” 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” (Borges 1989: 447).

Volviendo a *Une vie de Pierre Ménard*, el propio Lafon reflexiona sobre la gestación de su novela y cómo esta, paso a paso, fue cambiando de dirección durante el mismo proceso de elaboración, cómo fueron asomando y adquiriendo relevancia aspectos en principio ocultos o apenas entrevistos, desde su concepción original donde Teste y el Jardín jugaban un rol protagonista hasta la irrupción de Menard escamoteando ese papel:

En realidad, Borges y Menard llegaron bastante tarde a mi novela. Durante años, ésta se centró en una descripción del Jardín Botánico de Montpellier y en el deseo de competir con el *Monsieur Teste* de Paul Valéry. Hay en efecto, en este “pequeño ensayo de retrato imaginario” que pretende ser *Monsieur Teste*, una carta de Émilie Teste en la que ella le escribe al “narrador” que a la tarde irá a dar un paseo con su marido por el *Jardin des Plantes*, del que le hace una descripción que sigue siendo, para mí, una de las páginas más emocionantes de la literatura francesa (y una de las más poéticas, con los versos del *Cementerio marino*), sin duda porque habla de *mi* jardín. Ese antiguo jardín literario, frecuentado por todos los tipos posibles de *ausentes*, fue en efecto el jardín de mi adolescencia, así como *Monsieur Teste* fue el libro de mi adolescencia. La feliz conjunción del jardín y del libro (la presencia del jardín dentro del libro, y también del libro dentro del jardín) me encantaba y me daba ganas de seguir la apuesta: producir una novela tan inseparable del Jardín como lo es la página de Émilie (o de Paul, si se quiere) (Lafon 2009: 12).

Así, el intercambio de identidades entre Teste y Valéry, o sea, entre personaje y autor, se corresponde, por un lado, con el que se produce entre Menard y Borges. Menard altera el binomio Teste-Valéry otorgando al primero la “realidad” del escritor e instalando a Valéry, como sucede con Borges en la novela, en el lugar que el primero desocupa en la ficción. Valéry y Borges se *afantasmán* mediante la intermediación de Menard y pasan a ser meros artificios textuales alrededor del protagonista. Por otro lado, y como es característico de Menard, este encuentra en la figura de Teste una de sus innumerables encarnaciones, aunque en este caso y no sin ironía, la relación se produce entre fantasma y fantasma. En un momento de la narración Menard es invitado a dar una conferencia en la biblioteca municipal de Montpellier:

Ménard a fait le matin, en train, le voyage depuis Nîmes [...]. S’imagine assis, maintenant, face à quinze ou vingt auditeurs, dont, dont une bonne moitié de Congressistes, alléchés par le sujet: “Valéry chez Teste” [...]. Valéry chez Teste... Vient un moment où Ménard ne sait plus s’il parle de Valéry, de Teste ou de lui-même. Ménard chez Valéry. Teste en Ménard. L’horloge résonne en le grand hall de la gare presque désert, midi le juste. Ménard s’éveille de sa rêverie: depuis deux heures qu’il est arrivé à Montpellier, il traîne dans la gare, indécis, ébahi. Tout bien pesé (tout bien rêvé), il renonce à la conférence et reprend la direction de Nîmes, s’installe déjà dans un compartiment. Applaudissements (imaginaires) de public définitivement évanoui. Ménard rentre chez Ménard et laisse Teste en Valéry...³³⁰ (Lafon 2008: 131-132).

³³⁰ “Menard ha hecho por la mañana, en tren, el viaje desde Nîmes [...]. Se imagina sentado, ahora, frente a quince o veinte oyentes, una buena mitad de ellos Congressales, atraídos por el tema: «Valéry en Teste» [...]. Valéry en Teste... Llega un momento en que Ménard ya no sabe más si habla de Valéry, de Teste o de sí mismo. Menard en Valéry. Teste en Menard. Suena el reloj en el gran hall de la estación casi

La oscilación entre el Menard visible y el subterráneo corre paralela a la dialéctica que se establece entre su obra visible y su obra invisible, “una circunstancial y urgente, otra vital y siempre a la espera” (Bogoya 2015: 203), y ambas se desarrollan en el espacio también ambivalente del Jardín, que fluctúa entre los misterios de la noche y las conspiraciones del Congreso y la claridad del día que lo convierte en un mero lugar de relaxo e introspección. El Jardín es contemplado como un sistema cerrado donde tienen cabida las innumerables relaciones que se dan entre los textos, funciona como metáfora del enorme palimpsesto donde se *re-escriben* las obras que se expanden y ramifican por todas las veredas y galerías. El Jardín es el lugar donde desaparecen los libros como mero objeto material pero también donde pervive la Literatura como idea trascendente. El Jardín es metáfora en tanto desplazamiento de un texto a otro, de un significado a otro significado. Menard pasea por el Jardín como por las páginas de un libro, deviene lector, por tanto sujeto ausente, y anula su condición presencial de personaje. Es un lugar polisémico que representa ese orden imaginario en el que se desarrollan las ficciones, donde se recoge el eco de los ritmos del universo:

Y avait-il deux Ménard, celui qui le jour arpentait le Jardin et y aiguisait ses idées, et celui qui certaines nuits allait droit au cénotaphe et gagnait par l’escalier secret la salle de réunions? Le fait est que les autres membres du Congrès –à part ceux que leur métier appelait en ces lieux– n’avaient pas la passion du Jardin et ne le fréquentaient guère, comme s’ils avaient pensé qu’un conjuré ne doit pas hanter au grand jour les lieux de la conjuration... Ménard n’avait pas de ces préventions, ou bien sa passion de Jardin l’emportait [...]. Entretenant d’écrire ce que je sais de lui, je me demande si le plus difficile pour moi n’est pas de faire cohabiter ces deux Ménard, le visible et le souterrain, celui que émerveillait, de sa conversation et de ses idées, le jeune homme à pensées que j’essayais d’être, et l’autre, le discret, l’invisible, le silencieux, dont à vrai dire je sais si peu³³¹ (Lafon 2008: 144-145).

¿Cómo haremos para desaparecer? Esa es la pregunta que flota en el aire cuando leemos *Une vie de Pierre Ménard*, la cuestión que parecen plantearse, parafraseando a Blanchot, personaje y narrador a lo largo de la novela de Lafon. Y esa es la clave que

desierta: mediodía. Menard se despierta de su ensoñación: hace dos horas que llegó a Montpellier y que da vueltas en la estación, indeciso, pasmado. Todo bien pensado, (todo bien soñado), renuncia a la conferencia y vuelve a tomar el tren en dirección a Nîmes, ya se instala en un compartimento. Aplausos (imaginarios) del público definitivamente desvanecido. Menard vuelve a Menard y deja a Teste en Valéry...” (Lafon 2010: 135-136).

³³¹ “¿Había dos Menard, el que de día recorría el Jardín puliendo sus ideas, y el que ciertas noches iba directamente al cenotafio y por la escalera secreta bajaba a la sala de reuniones? El hecho es que los otros miembros del Congreso –excepto aquellos cuyo oficio los llevaba a esos lugares– no tenían la pasión del Jardín y no lo frecuentaban, como si pensaran que un conjurado no debe mostrarse a la luz del día en los sitios de la conjura... Menard no tenía ese tipo de prevenciones, o bien su pasión por el Jardín las vencía [...]. Al emprender el relato de lo que sé de él, me pregunto si lo más difícil para mí no es hacer cohabitar a esos dos Menard, el visible y el subterráneo, el que maravillaba, con su conversación y sus ideas, al joven pensativo que yo trataba de ser, y el otro, el discreto, el invisible, el silencioso, del que a decir verdad sé tan poco” (Lafon 2010: 148-149).

define su paulatino proceso de conversión en un fantasma, en un mito sin acción. A diferencia del cuento de Borges, aquí el *pathos* supedita el relato a la vida del personaje, a su actitud taciturna y melancólica. Es también la culminación del proceso que comenzaba con la errancia del personaje imaginario, con su continuo deambular siempre en conflicto con la trama, antagónicas y enfrentadas conducta y circunstancias. Menard transita las páginas hacia un texto inalcanzable cuya característica principal es la omisión, la final ausencia material. Para Menard un libro es un conjunto de dispersiones y de ruinas donde sujeto y objeto se evaporan.

11.3 Menard y las *vidas* de los autores latinos

La figura de Pierre Menard, más allá del intento de Lafon por conferirle una identidad distinguible, constituye un compendio de innumerables y sorprendentes conexiones con otros personajes. La desaparición del personaje supone un estadio posterior a su fijación textual y es una consecuencia directa de esta. Al nombrarlo, el lenguaje aleja el objeto, lo sustrae de la familiaridad de lo cotidiano para incluirlo así en una dimensión imaginaria, descentrándolo. Mediante su ficción disfrazada de necrológica, Borges crea un espacio literario virtual alrededor de un fantasma, un espacio hecho de ausencias y de ecos de otras voces inferidas a través del lenguaje, un territorio en el que “resuenan las diversas entonaciones de las pesadillas de la coherencia discursiva” (Riera 2005: 217) y donde la característica principal es la reescritura. Algo parecido en cierto modo a lo que hace Schwob en sus *vies*, instalar a sus personajes mediante la imaginación y el lenguaje en una suprarrealidad textual que hace irrelevante la verosimilitud o constatación histórica porque se fundamenta en la construcción de un espacio ficcional completamente autónomo y auto-reflexivo que despliega y se basta con su propio territorio. Al reubicar a sus personajes en un espacio imaginario los vuelve evanescentes. Sutilmente, la sombra de Marcel Schwob planea más de lo que en principio pueda imaginarse sobre la obra y la concepción borgeana de la literatura. Analizaremos uno de los relatos de Schwob para delimitar los vínculos entre Menard y las biografías imaginarias, mostrando así el recorrido que lleva de la errancia de los primeros a la anacoresis del segundo y a la desaparición ulterior de todos ellos en el texto. De los escritores clásicos latinos, Schwob escoge dos para sus *vies*, el novelista Petronio y el poeta epicúreo Lucrecio. Es curioso el caso de “Pétrone, Romancier”. En este relato Schwob invierte el proceso, el recorrido se produce de la

anacoresis inicial del personaje a la errancia posterior que posibilita y culmina la narración. En su libro *Bartleby y compañía*, Vila-Matas habla del “síndrome de Bartleby” para explicar esa tendencia al silencio de algunos escritores, aplicados en última instancia a la célebre fórmula recurrente en el relato de Melville y emblema de la renuncia del escritor a la palabra: “I would prefer not to”. Fórmula que crea un vacío abismal entre el lenguaje y el mundo, estrechamente relacionada con el laconismo *menardiano* y con su negación última a la escritura en beneficio de la idea. Vila-Matas rastrea esa pulsión negativa que conduce al escritor al silencio³³² por imposición o renuncia y concluye que dicha perspectiva representa la única salida del atolladero en que la literatura contemporánea se encuentra, su única posibilidad de autenticidad lejos del discurso atropellado y prolijo, del exceso de verborrea; la concepción de una obra singular y desmarcada de las corrientes dominantes que tiende a la *irrealización*. “Cuando calla o cuando sufre una mutación radical, la palabra sirve de testigo a una realidad inexpresable o a una sintaxis más flexible, más penetrante que la suya” (Steiner 2003: 64). Vila-Matas se adentra en los laberintos de la literatura del *no* para destacar aquellos autores que por algún motivo han renunciado a la escritura para permanecer en la sombra, forma sutil y clandestina de comunicación. Schwob aparece en la entrada 46 de las 86 que contiene el libro, en referencia precisamente a la *vida* de Petronio. Vila-Matas defiende la ficción en detrimento de la historia, despreciando por completo los informes biográficos acerca del novelista latino y elogiando el estilo y la imaginación con que es *revitalizado* por Schwob: “Tacite rapporte fausement qu’il fut arbitre des élégances à la cour de Néron, et que Tigellin, jaloux, lui fit envoyer l’ordre de mort. Pétrone ne s’évanouit pas délicatement dans une baignoire de marbre, en murmurant de petits vers lascifs. Il s’enfuit avec Syrus et termina sa vie en parcourant les routes”³³³ (Schwob 1998: 72). Schwob se aparta de la versión oficial de Tácito, inserta a su

³³² “La elección del silencio por quienes mejor pueden hablar es, me parece, históricamente reciente. El mito estratégico del filósofo que opta por el silencio debido a la pureza inefable de su visión o a la falta de preparación de su auditorio tiene precedentes muy antiguos. Constituye el tema de Empédocles en el Etna y de la distancia gnómica que guardaba Heráclito. Pero la elección del silencio por parte del poeta, el escritor que a mitad de camino abandona la modelación articulada de su identidad, son cosas nuevas. Se presenta, como una experiencia obviamente singular pero formidable en sus implicaciones generales, en dos de los principales maestros, forjadores, presencias heráldicas, si se quiere, del espíritu moderno: en Hölderlin y en Rimbaud [...]. Más allá de los poemas, casi más vigoroso que éstos, está el hecho de la renuncia, el silencio elegido” (Steiner 2003: 64-65).

³³³ “Tácito refiere que este fue árbitro de las elegancias en la corte de Nerón, y que Tigelino, celoso, hizo que le mandasen la orden de muerte. Pero la aserción es de todo punto errónea. Petronio no expiró delicadamente en un baño de mármol, murmurando epigramas lascivos. La verdad es que huyó con Syrus, y terminó su vida recorriendo los caminos” (Schwob 1997: 169).

personaje en un espacio meramente literario. Si Petronio invade la realidad, la suya propia y la de su entorno, mediante su literatura, Schwob hace lo propio con sus *vies*, las reescribe alterando la biografía oficial mediante la imaginación y el distanciamiento poético del lenguaje. En “Pétrone, Romancier” se aprecia con claridad ese vaivén del que hablaba Borges en su prólogo a las *Vies imaginaires* entre la realidad de los personajes y lo fabuloso o fantástico de los hechos:

[...] el Petronio de Schwob es un ser que nació rodeado de privilegios hasta el punto de que pasó su infancia creyendo que el aire que respiraba había sido perfumado exclusivamente para él. Este Petronio, que era un niño que vivía en las nubes, cambió radicalmente el día que conoció a un esclavo llamado Siro, que había trabajado en un circo y que empezó a enseñarle cosas desconocidas, le puso en contacto con el mundo de los gladiadores bárbaros y de los charlatanes de feria [...]. La mirada de Petronio –que Schwob nos dice que era bizca– comenzó a captar exactamente los modales y las intrigas de todo ese populacho. Siro, para redondear su labor, le contó, a las puertas de la ciudad y entre las tumbas, historias de hombres que eran serpientes y cambiaban de piel, le contó todas la historias que conocía de negros, sirios y taberneros (Vila-Matas 2016: 102-103).

Como en la sinergia que componían el negro Bogle y Tom Castro en el cuento de Borges, o Burke y Hare en el del propio Schwob, nos encontramos de nuevo con un personaje en la sombra que parece alimentar y sostener, sigiloso y desapercibido como el mismo Menard, la fama de su excelso compañero. El criado Siro representa, una vez más, la figura del modesto transmisor que nutre de historias a Petronio para que este, reelaborándolas a través de su genio, las reporte al mundo. Como la dualidad que caracteriza la producción de Menard entre la obra visible y la obra invisible, Siro constituye la parte invisible del genio visible de Petronio.

La *vida* de Petronio reescrita por Schwob adquiere los tintes fantásticos característicos de su propia obra, el *Satiricón*. Hemos de destacar que de los autores que integran la “hedónica” *Antología de la literatura fantástica* compilada por Borges, Bioy y Silvina Ocampo, Petronio es el único latino incluido, en concreto con un breve texto titulado para la ocasión “El lobo”. Como señala García Jurado, el texto de Petronio, traducido y recontextualizado, “cobra la vida de un relato atemporal”, susceptible de ser leído como el *Quijote* de Menard, extrapolable a otros parámetros que los de su procedencia latina, debido a la omisión de algunas frases finales que trataban de explicar lo sucedido, subrayando así “el factor de lo inesperado dentro del relato recogido por la antología moderna” (García Jurado 2000: 210). Así descontextualizado, el texto incluido en la *Antología* se lee como un auténtico relato de fantasmas:

Logré que uno de mis compañeros de hostería –un soldado más valiente que Plutón– me acompañara. Al primer canto del gallo emprendieron la marcha; brillaba la luna como el sol a mediodía. Llegamos a unas tumbas. Mi hombre se para; empieza a conjurar astros, yo me siento y me pongo a contar las columnas y a cantar. Al rato me vuelvo hacia mi compañero y lo veo desnudarse y dejar la ropa al borde del camino. De miedo se me abrieron las carnes; me quedé como muerto; lo vi orinar alrededor de su ropa y convertirse en lobo. Lobo, rompió a dar aullidos y huyó al bosque. Fui a recoger su ropa y vi que se había transformado en piedra. Desenvainé la espada y temblando llegué a casa. Melisa se extrañó de verme llegar a tales horas. “Si hubieras llegado un poco antes”, me dijo, “hubieras podido ayudarnos: un lobo ha penetrado en el redil y ha matado las ovejas; fue una verdadera carnicería; logró escapar, pero uno de los esclavos le atravesó el pescuezo con una lanza”. Al siguiente día volví por el camino de las tumbas. En lugar de la ropa petrificada había una mancha de sangre. Entré en la hostería; el soldado estaba tendido en un lecho. Sangraba como un buey; un médico estaba curándole el cuello (Borges ¿?1981: 293-294).

El mágico ambiente de los cuentos latinos está muy presente en la obra de Schwob desde su primera colección de relatos, *Cœur double*. Sus características son fácilmente distinguibles por la peculiar atmósfera que envuelve las tramas, por la presencia de elementos constitutivos del imaginario clásico extrapolados al contexto decadente *fin de siècle*. Las minuciosas descripciones de la vida latina encuentran un nuevo receptáculo en la lóbrega estética simbolista de finales del XIX. Schwob tiñe de lirismo esos ambientes para introducir, progresiva y sutilmente, amoldándolo a la liviana cadencia de su prosa, algún elemento perturbador desencadenante del drama, creando, como es habitual en sus ficciones, un espacio ambivalente entre el terror y la piedad. “Se trata, en definitiva, de hacer revivir la pasión de las viejas sombras” (García Jurado 2008: 33). Dos de los cuentos que integran ese primer libro de ficciones destacan por desarrollarse en similares ambientes: “Les striges” y “La moisson sabine”. La introducción de “Pétrone, Romancier” guarda evidentes correspondencias con esos predecesores de *Cœur double* en cuanto al tono y a la recreación ambiental festiva y fabulosa típica de los comienzos de los relatos schwobianos, así como por el cambio de dirección y de ritmo que se produce sobre la mitad del relato, cuando de la descripción pormenorizada se pasa al vértigo de la aventura o irrumpe sorpresiva o paulatinamente, según el caso, ese elemento sórdido que desestabiliza la artificial armonía que ocultaba el drama:

Il naquit en des jours où des baladins vêtus de robes vertes faisaient passer de jeunes porcs dressés à travers des cercles de feu, où des portiers barbus, à tunique cerise, écosaient des pois dans un plat d'argent, devant les mosaïques galantes à l'entrée des villas, où les affranchis, pleins de sesterces, briguaient dans les villes de province les fonctions municipales, où des récitateurs chantaient au dessert des poèmes épiques, où le langage était tout farci de mots d'ergastule et de redondances enflées venues d'Asie³³⁴ (Schwob 1998: 69).

³³⁴ “Nació en aquellos días en que los saltimbanquis, vestidos de verde, hacían saltar los puercos amaestrados a través de un aro en llamas, en que los porteros barbudos, de túnica cereza, sentados a la entrada de las villas, ante los mosaicos galantes, desgranaban los guisantes y alubias de la cena en una bandeja de plata, en que los libertos, repletos de sestercios, solicitaban en las ciudades de provincias las

Petronio es dibujado en primera instancia, antes de la sorprendente transformación, como un personaje alienado por el lujo, experto en todo tipo de refinamientos y coleccionista de rarezas. Comienza a escribir como una manera de apropiarse de la realidad, de una realidad marginal y ajena que en principio solo conoce de oídas a través de las historias que le narra su criado Siro, el mundo de los gladiadores y mercenarios, un universo exótico y atrayente cuyo trasfondo decide averiguar de primera mano para trasladarlo al papel y de ahí a la vida. La dualidad entre la obra y su propio tema queda superada cuando Petronio resuelve vivir aquello que había imaginado, obedeciendo al principio de Empédocles que promueve la unión de las cosas disímiles, el aire con el fuego, el agua con la tierra. Tenemos al escritor traspasando los límites del libro y deviniendo personaje. El libro invadiendo una vez más la realidad. La integridad del autor se fundamenta en su propio texto, eliminando así la individualidad del biógrafo y la de su asunto (Ziegler 2009). Mezclándose con criminales y prostitutas, Petronio se asemeja a su libro, situándose en la difusa frontera que separa la literatura de la vida, tornando así sujeto y objeto al mismo tiempo, identificando el texto con el mundo.

En el cuento de Schwob, Petronio escribe su obra para luego vivirla. Primero se introduce en los bajos fondos que le suministran el material de sus ficciones, luego urde las tramas que ese material le ha proporcionado; por último, junto a su criado Siro, decide trasladar ese material novelesco al lugar en que se originó. El tránsito se produce de la ficción a la realidad, el mundo se crea a partir del libro. Don Quijote decide realizar sus lecturas, Petronio su escritura. La biblioteca de Petronio, como la de don Quijote, es una biblioteca “de la que se sale” (Eco 2002: 115). Recorren el camino a la inversa, de la anacoresis a la errancia. Los dos recrean el mundo exterior a partir de su mundo interior. Primero lo escriben, o lo leen, luego lo viven. Pero en lo vivido hay que dejar sitio a la contingencia. Lo premeditado no puede resultar inalterable. Es ahí donde los distintos niveles de ficción y realidad se imbrican, se contagian, se alteran por influencia recíproca. La urdimbre del relato está sujeta tanto a los vaivenes de la imaginación como a las incontrolables vicisitudes del entorno. Lo que está fuera del libro contagia las páginas de este de la misma manera que estas alteran el desorden de lo real. En el momento en que Petronio decide traspasar los límites del libro y vivir sus ficciones, decide también, y para siempre, dejar de escribir: “[...] renunció para siempre

funciones edilicias, en que los recitadores cantaban poemas épicos al final de los festines, en que el lenguaje se hallaba todo él mechado de términos de ergástula y de ampulosas redundancias venidas del Asia” (Schwob 1997: 167).

a la escritura desde el momento mismo en que comenzó a vivir la vida que había imaginado. Dicho de otra forma: si el tema del *Quijote* es el del soñador que se atreve a convertirse en su sueño, la historia de Petronio es la del escritor que se atreve a vivir lo que ha escrito, y por eso deja de escribir” (Vila-Matas 2016: 103). El cuento de Schwob constituye un singular ejemplo de la elasticidad de los límites en literatura. La intertextualidad se produce aquí, además de con otras obras, con la realidad exterior, con la vida misma. Las fronteras de la ficción son tan flexibles como las de la imaginación, y las fronteras de la imaginación son tan vastas como las de la tierra. Como en el relato de Dino Buzatti, “Los siete mensajeros” –donde es imposible delimitar el tamaño del imperio, que de tanto expandirse ha extraviado su origen y ha subvertido cualquier idea de límite–, Petronio, haciendo uso de la recursividad, expandiendo la imaginación al infinito, nutrió el mundo con sus ficciones, devolvió a las calles lo que estas le suministraron remodelado por su imaginación. El precio fue dejar de escribir, cuando quiso experimentar en su piel aquello que su imaginación había modelado. Las figuras del criado Siro y de Petronio se fueron diluyendo poco a poco en la maraña de sus aventuras, confundiendo así, una vez más, realidad y ficción:

Ils mangèrent du pain aigre et des olives amollies On ne se sait pas s'ils volèrent. Ils furent magiciens ambulants, charlatans de champagne, et compagnons de soldats vagabonds. Pétrone désapprît entièrement l'art d'écrire, sitôt qu'il vécut de la vie qu'il avait imaginée. Ils eurent de jeunes amis traîtres, qu'ils aimèrent, et qui les quittèrent aux portes des municipes en leur prenant jusqu'à leur dernier as. Ils furent barbiers et garçons d'étuves. Pendant plusieurs mois, ils vécutent de pains funéraires qu'ils dérobaient dans les sépulcres. Pétrone terrifiait les voyageurs par son œil terne et sa noirceur qui paraissait malicieuse. Il disparut un soir. Syrus pensa le retrouver dans une cellule crasseuse où ils avaient connu une fille à chevelure emmêlée. Mais un grassateur ivre lui avait enfoncé une large lame dans le cou, tandis qu'ils gisaient ensemble, en rase campagne, sur les dalles d'un caveau abandonné³³⁵ (Schwob 1998: 72).

Oscar Wilde, en un ensayo titulado “La decadencia de la mentira”³³⁶, describe varios casos singulares en que la vida imita al arte y defiende que la literatura en particular

³³⁵ “Comieron pan agrio y aceitunas resacas. Ignórase si robaron. Fueron magos ambulantes, titiriteros de aldea y compañeros de soldados trashumantes. Petronio olvidó en absoluto el arte de escribir apenas vivió la vida que había imaginado. Tuvieron amigos mozos, que les hicieron traición, después de haberles sonsacado el último as. Desengañados del amor, se entregaron a todas las liviandades con unos gladiadores fugitivos. Fueron barbiers y mozos de termas. Durante varios meses, vivieron de los panes funerarios que hurtaban de los sepulcros. Petronio amedrentaba a los transeúntes con su ojo bizco y su tez oscura, que se les antojaba de mal agüero. Una noche, desapareció. Syrus creyó encontrarlo en el cubil nauseabundo de una ramera greñuda que acababan de conocer. Pero un destazador beodo le había degollado con su cuchilla, mientras yacían juntos, en mitad del campo, sobre las losas de una sepultura abandonada” (Schwob 1997: 170).

³³⁶ “[...] la Vida es el mejor y el único discípulo del Arte. Y en literatura sucede lo mismo que en las artes visibles [...]. La imaginación es esencialmente creadora y busca siempre una nueva forma... Schopenhauer ha analizado el pesimismo; pero Hamlet es quien lo inventó. El mundo se ha vuelto triste,

debe ser imaginativa y no imitativa. Petronio traslada sus propias ficciones a su vida. El camino se realiza desde el texto hacia lo cotidiano. La vida de Petronio es una ficción anterior escrita por él mismo. La biografía de esa ficción *vivida* es la *vida* escrita por Schwob. Y un paso más allá en la interminable puesta en abismo, la vida de Schwob es una *conjetura* escrita por Fleur Jaeggy más de un siglo después³³⁷.

Lo que en “Pètrone, Romancier” es bullicio, en “Lucrece, Poète” es calma, aunque solo en principio. Igualmente mágico, el comienzo pausado y contemplativo de la *vida* del poeta latino contrasta con el inicio festivo de Petronio. Schwob nos presenta un personaje anómico y anacoreta, alejado de la muchedumbre y habituado al silencio, observador atónito de la diversidad del mundo y convencido de la inutilidad de las ideas:

Lucrece apparut dans une famille qui s’était retirée loin de la vie civile. Ses premiers jours reçurent l’ombre du porche noir d’une haute maison dressée dans une montagne. L’atrium était sévère et les esclaves muets. Il fut entouré, dès l’enfance, par le mépris de la politique et des hommes. Le noble Memmius, qui avait son âge, subit, dans la forêt, les jeux qui Lucrece lui imposa. Ensemble, ils s’étonnèrent devant les rides des vieux arbres et éprouèrent le tremblement de feuilles sous le soleil, comme un voile viride de lumière jonché de taches d’or. Ils considèrent souvent les deux rayés des pourceaux sauvages qui humaient le sol [...]. Lucrece y fut touché par la bénédiction des espaces calmes³³⁸ (Schwob 1998: 53)

Schwob combina la biografía del poeta con aspectos de su obra *De rerum natura*. La ficción biográfica de Schwob no habla de suicidio, como sí lo hace la conocida noticia

porque en otro tiempo, una marioneta fue melancolía. El nihilista, ese extraño mártir sin fe que sube al cadalso sin entusiasmo y que muere por algo en que no cree, es un puro producto literario. Fue inventado por Turgueniev y perfeccionado por Dostoievski” (Wilde 1986: 126-127).

³³⁷ Nos referimos a *Vite cogetturali (Vidas conjeturales)* de Fleur Jaeggy, traducido al español en 2013. Breve volumen que incluye las biografías, a la manera de las “vidas imaginarias” de nuestros autores, de Keats, De Quincey y Schwob. Sobre este último, Jaeggy destaca, además de su asombrosa erudición y su originalidad como escritor, su faceta aventurera, describiendo con singular cadencia poética el accidentado viaje a Samoa en busca de la tumba de Stevenson: “No encontró lo que buscaba. Un tal capitán Crawshaw le enseñó algunas notas de Stevenson. Una de ellas pide misterio y discreción [...]. Ese viaje de la memoria hacia la sombra de los encantamientos se había desvanecido. Quedaba el catálogo arrugado de un largo deambular. Había conocido a impostores lacrimosos que iban de un lado a otro proponiendo negocios, ruinas charlatanas, calcos carcomidos de los ladrones y los criminales que desde siempre conocía tan bien. En ese baño de multitudes añoró su habitación de París” (Jaeggy 2013: 72-73). Narrado así, el escritor parece uno de los personajes errantes de sus agitadas “vidas”. Schwob recogió sus impresiones de esa travesía hacia la aventura en el libro *Viaje a Samoa*.

³³⁸ “Lucrecio hizo su aparición en una gran familia, desde hacía tiempo retraída de la vida civil. Sus primeros días recibieron la sombra del negro pórtico de una alta mansión construida en la montaña. El atrio era severo y los esclavos mudos. Desde su infancia vivió en un ambiente de desprecio a la política y a los hombres. El noble Memmius, que tenía su misma edad, soportó, en el agreste retiro, los juegos que Lucrecio le impuso. Juntos se asombraron ante las arrugas de los árboles viejos y espionaron el estremecimiento de las hojas bajo el sol, como un velo verdegay de luz salpicado de motas de oro. Atisbaban el lomo rayado de los cerdos salvajes que hozaban la tierra [...]. Lucrecio sintió en sí la bendición de los espacios en calma” (Schwob 1997: 159).

de San Jerónimo incluida en el *Chronicon* de Eusebio (García Jurado 2006). En el relato, a Lucrecio le basta con imaginar su obra, la concibe pero no llega a escribirla. Lo interrumpe la muerte. *Eros* y *Tánatos*, simbolizados en la figura de la mujer africana, se constituyen en los elementos desestabilizadores de la armonía inicial del relato. Schwob instala al poeta en su propio mundo literario, en una recreación ficticia donde la mezcla de elementos y la posibilidad siempre latente del azar producen una nueva significación, como ya hiciera con las *vidas* de Petronio o de Cyril Tourneur, entre otros. “Schwob se ha limitado a acentuar todavía más, si cabe, los aspectos fabulosos de unos hechos transmitidos por la tradición e imposibles de comprobar históricamente” (García Jurado 2006: 75). El autor francés coloca a Lucrecio en la biblioteca para luego arrojarlo al mundo. Schwob resuelve eficaz y poéticamente la cuestión de las fuentes griegas en la obra de Lucrecio. De la errancia en la sala de los libros a la errancia en el mundo que contienen esos libros:

Ce fut là qu’il déplia le rouleau où un scribe avait copié le traité d’Épicure. Aussitôt il comprit la variété des choses de ce monde, et l’inutilité de s’efforcer vers les idées. L’univers lui parut semblable aux petits flocons de laine que les doigts de l’Africaine éparpillaient dans les salles [...]. Or, quand Lucrèce eut été instruit ainsi par le rouleau de papyrus, où les mots grecs comme les atomes de monde étaient tissés les uns dans les autres, il sortit dans la forêt par le porche noir de la haute maison des ancêtres³³⁹ [...] (Schwob 1998: 55)

García Jurado destaca el énfasis en la relación entre el amor y la locura como el rasgo más sobresaliente en este relato de Schwob, así como “el conocimiento que el poeta epicúreo cobra de la realidad cuando ya todo se le ha vuelto vano” (García Jurado 2008: 50). Estas ambivalencias típicas en la composición de las *vies* son introducidas en el relato mediante uno de los procedimientos característicos más singulares de la prosa del autor francés, señalado por Bruno Fabre como ya vimos en el capítulo primero, la ausencia de continuidad en la narración manifestada por el uso frecuente de la parataxis. Podemos apreciar esta circunstancia en el siguiente fragmento del relato que nos ocupa:

Lucrèce souhaite ardemment se fondre à ce beau corps. Il étreignant ses seins métalliques et attachait sa bouche sur ses lèvres d’un violet sombre. Les paroles d’amour passèrent de l’une à l’autre, furent soupirées, les firent rire et s’usèrent. Ils touchèrent le voile flexible et opaque qui sépare les amants.

³³⁹ “Fue allí donde un día, casi por azar, desenrollaron sus dedos el rollo en que un escriba copiara en tiempo lejano el tratado de Epicuro. Inmediatamente comprendió la diversidad de las cosas de este mundo, y la inutilidad de esforzarse hacia las ideas. El universo le pareció semejante a aquellos copos de lana que los dedos buidos de la mujer africana hacían revolar en torno de ella [...]. Y he aquí que cuando Lucrecio hubo concluido de leer el rollo de papiro, donde las palabras griegas se entretejían unas a otras al igual que los átomos del mundo, traspuso el pórtico negro de la alta mansión de sus antepasados y se adentró en la selva [...]” (Schwob 1997: 161).

Leur volupté eut plus de fureur et désire changer de personne. Elle arriva jusqu'au l'extrémité aigüe où elle s'épand autour de la chair, sans pénétrer jusqu'aux entrailles. L'Africaine se recroqueville dans son cœur étranger. Lucrece se désespéra de ne pouvoir accomplir l'amour. La femme devint hautaine, morne et silencieuse, pareille à l'atrium et aux esclaves. Lucrece erra dans la salle des livres³⁴⁰ (Schwob 1998: 54-55).

Lucrecio es, en la ficción de Schwob, un autor sin obra, tiende, como Menard, a la *irrealización*. Es su vida la que se transforma en mito, no una obra que solo existe en la mente del lector y no en el relato, donde solo asoma su posibilidad. La *irrealización* se debe a la intromisión del elemento desestabilizador personificado en la mujer africana. Lo pasional irrumpe como motivo perturbador de ese estado que los griegos llamaban *ataraxia*. Como es habitual en el desenlace de las biografías imaginarias, la fatalidad acaba haciendo acto de presencia y Lucrecio parece alucinado por la sonrisa de la hechicera:

Il savait que l'amour n'est causé que par le gonflement des atomes qui désirent se joindre à d'autres atomes. . Il savait que la tristesse causée par la mort n'est que la pire des illusions terrestres [...]. Mais, connaissant exactement la tristesse, l'amour et la mort, et que ces sont de vaines images lorsqu'on les contemple de l'espace calme où il faut s'enfermer, il continua de pleurer, et de désir l'amour, et de craindre la mort. Voilà pourquoi, étant rentré dans la haute et sombre maison des ancêtres, il s'approcha de la belle Africaine, qui faisait cuire un breuvage sur un brasier dans un pot de métal. Car elle avait songé à part, elle aussi, et ses pensées étaient remontées á la source de son sourire [...]. Alors Lucrece but le philtre. Et tout aussitôt sa raison disparut, et il oublia toue les mots grecs du rouleau de papyrus. Et pour la première fois, étant fou, il connut l'amour; et dans la nuit, ayant été empoisonné, il connu la mort³⁴¹ (Schwob 1998: 56-57).

En muchas de sus *vidas*, Schwob, como antes Lucrecio o después, ya en el siglo XX, Francis Ponge, reconstruye la fisicidad del mundo a través de las palabras. El ritmo familiar del universo acompaña a los personajes y se refleja en la cadencia de la prosa del autor. De manera similar, como los atomistas grecolatinos, Menard siempre centra

³⁴⁰ “Lucrecio anhelaba ardientemente fundirse a aquel cuerpo magnífico. Abrazaba con frenesí sus senos metálicos y adhería sus labios como una sanguijuela a los labios violáceos de ella. Las palabras de amor pasaron de uno a otro, fueron suspiradas, les hicieron reír y se desgastaron. Tocaron el velo sutil y opaco que separa a los amantes. Su voluptuosidad cobró mayor furia y deseó cambiar de persona. Llegó hasta la extremidad aguda en que se difunde en torno de la carne, sin penetrar hasta las entrañas. La africana se retrajo en su corazón forastero. Lucrecio se desesperó de no poder realizar el amor. La mujer se fue tornando sombría, altanera, silenciosa, semejante al atrio y a los esclavos. Lucrecio acabó estableciendo sus reales en la sala de los libros” (Schwob 1997: 160).

³⁴¹ “Sabía que el amor era exclusivamente motivado por el ímpetu de unos átomos empeñados en unirse a otros átomos. Sabía que la tristeza causada por la muerte es la más falaz de las ilusiones terrestres [...]. Pero, aunque conociendo la tristeza, el amor y la muerte, y que no son sino imágenes vanas cuando se las contempla desde el espacio en calma en que cumple guarecerse, continuó llorando, y deseando el amor, y temiendo la muerte. Y he aquí por qué, al regresar a la alta mansión sombría de los antepasados, se acercó la hermosa africana, ocupada en cocer un brebaje sobre un brasero de bronce. Pues también ella había reflexionado en sus adentros, y sus pensamientos se habían remontado a la fuente misma de su sonrisa [...]. Lucrecio, entonces, bebió el filtro. E, inmediatamente, su razón se anegó, y todas las palabras griegas del rollo de papiro se borraron de su memoria. Y, por primera vez, estando loco, conoció el amor; y aquella misma noche, habiendo sido envenenado, conoció la muerte” (Schwob 1997: 162).

su atención en los pequeños detalles, en la importancia de lo mínimo, de lo desapercibido que nos rodea cada día. Hay una referencia a Ponge en *Une vie de Pierre Ménard*, un guiño para lectores atentos al continuo juego referencial que despliega Lafon en la novela. El título de uno de sus libros más importantes aparece citado a mitad del fragmento, *Le parti pris des choses*, como solapado homenaje al poeta francés³⁴². En dicho fragmento Legrand describe la “escritura de insecto” que el protagonista comparte con Jean-Henri Fabre, el único de sus contemporáneos, según el narrador, que Menard admiró sin reservas:

Une écriture d’insecte: ce pourrait être, au fond, la meilleure définition du style de Fabre. Une écriture de l’observation absolue, de la précision minutieuse, une écriture parfaitement juste et économe, modeste et fulgurante, finalement. Le parti pris des choses minuscules, et le génie de la trouvaille sans cesse renouvelée, des mots pour les dire, ces chose inaperçues des autres. L’harmonie universelle des créatures invisibles faite calligraphie –l’Harmas de Sérignan en Aleph”³⁴³ (Lafon 2008: 90).

Hay un paralelismo entre la visión epicúrea del mundo por parte de Lucrecio y el modo en que Schwob destaca las singularidades del individuo para resaltar sus diferencias. De manera parecida a como Lucrecio observa las sutiles correspondencias que se establecen entre los átomos del universo, Schwob desarrolla su teoría de la diferencia y la semejanza, como podemos apreciar en su prefacio a las *Vies*:

Mais regardez une feuille d’arbre, avec ses nervures capricieuses, ses teintes variées par l’ombre et le soleil, le gonflement qu’y a soulevé la chute d’une goutte de pluie, la piqûre qu’y a laissé un insecte, la trace argentée du petit escargot, la première dorure mortelle qu’y marque l’automne; cherchez une feuille exactement semblable dans toutes les grandes forêts de la terre: je vous mets au défi ³⁴⁴ (Schwob 1998: 9-10).

Así pues, tanto Petronio como Lucrecio abandonan la biblioteca para enfrentarse a su destino, el que les impone la ficción. Se sumergen en su propio mundo poético y

³⁴² Borges, aparentemente tan alejado de Ponge en sus concepciones estéticas, receloso de las experimentaciones poéticas, superada ya su época juvenil en la que flirteó con el ultraísmo, tradujo al español dos textos del escritor francés en 1947 para la revista *Sur*: “Del agua” y “Orillas del mar”, de *Le parti pris des choses*, precisamente.

³⁴³ “Una escritura de insecto: esa podría ser, en el fondo, la mejor definición del estilo de Fabre. Una escritura de la observación absoluta, de la precisión minuciosa, una escritura perfectamente justa y económica, modesta y fulgurante. El partido de las cosas minúsculas, y el genio del hallazgo, renovado sin cesar, de las palabras para decirlas, a esas cosas desapercibidas por los otros. La armonía universal de las criaturas invisibles hecha caligrafía –el Harmas de Sérignan en Aleph” (Lafon 2010: 91-92)

³⁴⁴ “Pero examinad una hoja de árbol, con sus nervaduras caprichosas, sus matices variados por la sombra y el sol, la leve hinchidura provocada por la caída de una gota de lluvia, la picadura causada por un insecto, la huella plateada de un caracol diminuto, el primer dorado mortal del otoño en cierne; buscad una hoja exactamente igual a esta en todas las selvas y bosques de la tierra: ¿a que no la encontráis?” (Schwob 1997: 133-134).

terminan devorados por él, o sea, terminan engullidos por la propia biblioteca que contiene. Su fuga de la sala de los libros es una mera ilusión.

11.4 Entre el Jardín y la Biblioteca. Los laberintos de Tlön

El verdadero problema no está en dejarse llevar por las contingencias del mundo exterior, sino en la imposibilidad de abandonar la biblioteca que no solo contiene el universo conocido o supuesto, sino todas sus alternativas, como ocurre en el mundo ficcional de Borges, alejado en ese aspecto del idealismo cervantino. Porque para Borges no hay diferencia entre biblioteca y universo, “nosotros estaríamos en la biblioteca misma, es más, formaríamos parte de la biblioteca misma, y no podríamos salir de ella [...]” (Eco 2002: 119). No podemos salir de la biblioteca como no podemos salir del universo que habitamos. Umberto Eco reflexiona sobre este detalle en su ensayo “Entre La Mancha y Babel” y alude a la obra *Fictional Worlds* (1986) de Thomas Pavel para argumentar la idea de Borges en la que se imbrican universo y biblioteca, sugiriendo incluso que el universo está encerrado en los límites de una vasta biblioteca cósmica de la que formamos parte y que a la vez habita en nuestros pensamientos:

Pavel escribe esto para hacernos comprender que ya vivimos en un universo de este tipo, salvo que en vez de estar escritos por arcángeles, los libros los hemos escrito nosotros, de Homero a Borges; e insinúa que esa ontología bastarda de la ficción no es una excepción con respecto a la ontología “pura” de los libros que hablan del mundo real [...]. No solo eso, la Biblioteca descrita por Pavel, de la que forman parte, naturalmente, también las obras de Borges, incluido su relato sobre la Biblioteca, se parecería curiosamente a la biblioteca de Don Quijote, que era la biblioteca de historias imposibles que se desarrollan en mundos posibles, en los que el lector perdía el sentido de los límites entre ficción y realidad (Eco 2002: 120-121).

Así Menard, en el cuento de Borges, aparece encerrado para siempre en el libro porque la biblioteca y el universo han terminado confundándose, integrándose, incapaz de escapar de su textualidad. Lafon le abre la puerta y lo coloca en el centro del universo cotidiano, en el *Jardin des Plantes* de Montpellier, lo hace miembro de una sociedad secreta cuyo propósito es precisamente crear un escritor anónimo y universal:

[...] la historia del divino Don Quijote empieza precisamente en el momento en que nuestro héroe decide abandonar el lugar de sus fantasías librescas para aventurarse en la vida, por lo que bastaba con imitarlos, reproducir sus empresas. Trescientos cincuenta años más tarde, Borges nos narrará la historia de una biblioteca de la que no se sale y en la cual la búsqueda de la palabra verdadera es infinita y sin esperanza. Hay una analogía profunda entre esas dos bibliotecas. Don Quijote intentó encontrar en el mundo hechos, aventuras, damas que su biblioteca le había prometido; y por ello quiso que el universo fuera como su biblioteca, y así lo creyó. Borges, menos idealista, decidió que su biblioteca era el universo; y se entiende, entonces, por qué no volvió a experimentar la necesidad de

salir. Así como no se puede decir “parad el mundo, que quiero apearme”, tampoco se puede salir de la Biblioteca [...]. De la biblioteca de Borges no podemos citar títulos porque el número de sus libros es infinito y porque, más que el tema de los libros, interesa el formato de la biblioteca” (Eco 2002: 115-116).

Si Borges consideraba la biblioteca como habitáculo de un número infinito de libros así como al libro en sí capaz de contener infinitas combinaciones, en el propósito de Menard, escribir el *Quijote* calcado palabra por palabra al de Cervantes pero desmarcado de este por su pertenecía a otra cosmovisión, la que le otorga la perspectiva del siglo XX, es incuestionable entonces que entre esas infinitas posibilidades ha de contemplarse la de dos *Quijotes* idénticos en tiempos distintos pero pertenecientes al mismo universo:

Era el antiguo sueño de los cabalistas, porque solo combinando al infinito una serie finita de letras se podía esperar formular un día el nombre secreto de Dios. Y si no cito, como acaso todos esperarían, las ruedas de Ramón Llull es porque él, aunque quería producir un número infinito de proposiciones, pretendía salvar tan solo las verdaderas, descartando las demás. Juntando las ruedas de Llull y la utopía combinatoria de los cabalistas, en el siglo XII, además de dar con el nombre de Dios, se confiaba en poder nombrar también a todos los individuos del mundo y eludir así la condenación del lenguaje, que nos obliga a designar individuos mediante términos generales, *haecceitates* a través de *quidditates*, dejándonos siempre –como les pasaba a los medievales– con una sensación de desengaño por la *penuria nominum* (Eco 2002: 117).

Mientras que el lugar de la aventura en la *vida* de Petronio es el submundo de los bajos fondos, el hábitat de criminales y prostitutas, tan del gusto de Schwob desde su excelente ensayo sobre Villon y los *coquillards*, ese universo de intrigas y confabulaciones lo constituye en la novela de Lafon el *Jardín des Plantes* de Montpellier, lugar de las reuniones secretas del Congreso, donde advertimos resonancias del cuento inaugural de *Ficciones*: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. El submundo constituido por la sociedad secreta del Jardín es un guiño al mundo imaginario de Tlön y a su visión de la autoría como una entidad anónima y universal, a la vez que una parodia de la *Encyclopaedia Britannica* y del saber unificado y universal que, “en lugar de garantizar una transparencia absoluta, termina socavando el perfil del mundo «tal como lo conocemos»” (Riera 2005: 223).

La parte titulada “Memoria para servir a la historia del Congreso” ubica la novela de Lafon dentro de los parámetros de la literatura de intriga³⁴⁵. Legrand, mediante unos

³⁴⁵ El propio Lafon lo explica en su ensayo “Continuación de Menard”: “Durante años, también, pensé que mi novela iba a ser policial: el descubrimiento de algún cadáver y la investigación subsiguiente me parecían la manera ideal de darle vida y misterio a la ficción, para no hablar del orden secreto que iba a justificar y orientar al laberinto de vegetación y de piedra. Al descubrir la lista de los escritores ilustres que habían frecuentado el Jardín desde su origen (la fecha oficial de su creación es 1593), pasé poco a

apuntes de los que en ningún momento revela su origen ni su autoría, narra las vicisitudes de Menard en relación a la historia del Congreso y la pertenencia a dicha sociedad secreta de nombres ilustres de la literatura y la filosofía, excelsos personajes históricos tras los que se oculta el alma invisible del Congreso, el anónimo Menard. Esta sección se inserta de manera descuidada, según una nota del editor, entre los fragmentos autobiográficos del escritor, las notas del propio narrador y los recuerdos de Borges que se incluyen a continuación.

El Jardín es visto como un sistema de conexiones, como una metáfora de las relaciones entre Menard y la literatura. El Jardín creado por Richer parte de una simulación, no del original: “Richer elabora su Jardín no a partir del original sino de un fantasma, de una copia de un vestigio” (Bogoya 2015: 201). Extrapolemos esta idea a la elaboración de la novela. Lafon utiliza igualmente un fantasma (Menard) para urdir una trama donde ficción y realidad se confundan, o mejor, donde la primera tenga la apariencia de la segunda, donde escritores de “carne y hueso” invaden la ficción y penetran como los lectores en el mundo paralelo de la literatura. En definitiva, el Jardín es la representación de una representación, una puesta en abismo, como el mismo personaje Pierre Menard. Una idea inacabada de un original destruido. Pero la pregunta es: ¿cuál es verdaderamente el original?, ¿la copia o el vago recuerdo de un objeto perdido?, ¿el cuadro que “reproduce” una realidad o el Jardín descrito en los libros de historia? Jardín y texto son copias sin origen, entidades independientes y recursivas que han perdido su propio rastro. “El mundo de los libros y el del Jardín son especulares, réplicas de una realidad ausente [...], mundos perpetuados a través de repeticiones imperfectas.”(Bogoya 2015: 201). No podemos recuperar los lugares perdidos, tan solo distorsionarlos a través de la escritura.

Una de las claves de esa analogía radica en los submundos que esconde ese lugar simbólico. El subsuelo del Jardín oculta otra ciudad, hecha de angostos pasadizos que propician las confabulaciones. Una ciudad bajo la ciudad, como un libro que bajo su apariencia visible esconde otros libros en principio imperceptibles porque están cifrados

poco a la idea de un complot, y más precisamente de un complot literario, que justificara secretamente estas visitas, estas citas, estos diálogos permanentes, estos crímenes latentes. Ya que el complot se reactivaba poco después de la Primera Guerra Mundial, en el auge de todas las esperanzas (de todos los olvidos), me di cuenta de que Borges podía haber visitado el Jardín durante su largo viaje del año 1919 desde Ginebra hasta las Baleares, vía Lyon, Nîmes, Montpellier y Barcelona. El complot convocaba a Borges, y Borges justificaba el complot (al que rinde un homenaje tardío en «El Congreso», su largo cuento de 1971 finalmente reunido, como se sabe, en *El libro de arena*, en 1975)” (Lafon 2009: 12-13).

y camuflados en los intersticios de las líneas visibles. El Jardín funciona como un palimpsesto que contiene una realidad cifrada y recóndita. Como la obra visible de Menard, bajo la que subyace la idea del clandestino *Quijote*³⁴⁶.

La sala de reuniones subterránea del Jardín quedó olvidada durante décadas después de la muerte de Richer en 1632, hasta la irrupción del Congreso. Hay quienes evocan la influencia de la Orden de los Caballeros de Malta, otros aluden a una logia disidente de los Rosacruces. Comienzan a reunirse hacia 1750. Un siglo después, los Congresales retoman clandestinamente esas reuniones que iniciaron sus predecesores:

L'origine précise du Congrès fait l'objet de débats. Certains évoquent l'influence du grand ordre de s Chevaliers de Malte dans le Languedoc des Lumières, d'autres l'expansion d'une loge dissidente du chapitre des Roses-Croix de Montpellier, qui fut fondé en 1740. Le fait est que des hommes de qualité (Médecins, apothicaires, botanistes astronomes, poètes, professeurs...) [...], prennent l'habitude de se retrouver à chaque nouvelle lune au Jardin du Roi, vers les années 1750 [...]. Mais un siècle plus tard, grosso modo, une seconde liste va donc se constituer secrètement: celle des Congressistes. S'y ajoutent, de décennie en décennie, quelques grands esprits pour qui le détour par Montpellier est en fait un détour pas l'assemblée souterraine. Locke et Young peut-être (à condition d'admettre une refondation assez nettement antérieure à 1750), à coup sûr Diderot, Stendhal, Mérimée, Musset, Mallarmé, Conrad...³⁴⁷ (Lafon 2008: 137-139).

La hermandad de los Congresales se acoge a los conocidos credos masónicos, fundamentalmente la preeminencia del grupo sobre el individuo, pero necesitan armonizar este precepto con la peculiaridad que los desmarca del resto de logias, que no es otra que la de concentrar sus esfuerzos en el campo exclusivo de la literatura. Intentan para ello conjugar dos ideas en principio incompatibles: la individualidad

³⁴⁶ La obra de Menard es fragmentaria y dispersa: una novela de aventuras, a pesar de su desprecio por un género tan “artificioso”, titulada *La isla de Bloy*, homenaje a Féval; un texto sobre el jardín botánico de Montpellier; una alargada y discontinua correspondencia con Valéry, Gide, Machado (Antonio), Borges y el propio narrador. Una obra dispar que esconde detrás de su gestación la renuncia a escribir, una mera sombra, la misma y alargada sombra que proyecta sobre sus contemporáneos, un personaje en la penumbra: “un escritor que se dedica fundamentalmente a no escribir (no es casual que uno de los sueños favoritos de Maurice Legrand sea abrir *Ficciones* de Borges y descubrir que Borges decidió atribuirle, en otra ficción equivalente pero diferente, la escritura de los tres capítulos del Quijote a Macedonio Fernández)” (Vecchio 2009: 8). El Menard de Lafon comparte con Borges su desdén por la novela, a lo más que llega, como el argentino, es a encarar la traducción de algunas.

³⁴⁷ “El origen preciso del Congreso es objeto de debate. Hay quienes evocan la influencia de la gran Orden de los Caballeros de Malta en el Languedoc de las Luces; otros, la expansión de una logia disidente de los Rosacruces de Montpellier, que fue fundado en 1740. El hecho es que hombres de calidad (médicos, apotecarios, botánicos, astrónomos, poetas, profesores...) [...], toman el hábito de reunirse cada luna nueva en el Jardín del Rey, hacia la década de 1750 [...]. Pero un siglo más tarde, *grosso modo*, una segunda lista va a constituirse secretamente: la de los Congresales. De década en década se agregan algunos grandes espíritus para quienes el viaje a Montpellier es de hecho un viaje a la asamblea subterránea. Locke y Young quizás (a condición de admitir una refundación bastante anterior a 1750), seguramente Diderot, Stendhal, Mérimée, Musset, Renouvier, Verlaine, Mallarmé, Mirbeau, Conrad, Unamuno [De nuevo el traductor distorsiona la lista incluyendo autores que no aparecen el original francés]... Todos estos son nombres de corresponsales de los Congresales, cuando no de invitados ocasionales o regulares a sus trabajos” (Lafon 2010: 141-143).

absoluta de la creación literaria y la creencia en la colectividad como fundamento del progreso de la humanidad. Otra extrapolación simbólica de la figura de Menard, escritor solitario y suma metonímica de autores y lectores. Como la misma lectura, actividad solitaria que simultáneamente tiende hilos hacia afuera estableciendo así secretas conexiones entre lo uno y lo diverso. Un libro viene a ser una síntesis individual de universos colectivos. Identidad y otredad confluyen en él. Identidad entendida como el más absoluto repliegue inicial hacia sí mismo para luego desprenderse del “yo” y desperdigarse a lo largo de los múltiples universos que confluyen en el texto. Es el 18 de marzo de 1922, octogésimo aniversario del nacimiento de Mallarmé, cuando Menard expone ante sus hermanos Congressales su gran idea, añadiendo que tres años atrás encontró a la entrada del Jardín al escritor idóneo para hacerse cargo, desde su lejano país, de tan magna empresa. “Desde su lejano país”, otro guiño paródico a Borges. Parece ser que ahora, tornando los papeles, es el personaje Borges el encargado de llevar a cabo la “descabellada” idea de Menard. Una nueva muestra de la condición fraudulenta de la literatura, de la falsificación como juego y como “originalidad”. Otro ejemplo del trasvase entre ficción y realidad:

De primer abord, l'idée peut sembler dérisoire: créer de toutes pièces un immense écrivain, inventer un génie de la littérature, rédiger collectivement des textes tellement aboutis qu'ils s'imposent progressivement à l'humanité comme constituant la plus grande œuvre jamais écrite [...]. On se délecte de cas, particulièrement pervers, de “mystifications inversées” donnant pour apocryphes des textes authentiques. On s'interroge sur la personne, voire le personnage, à qui serait attribuée l'œuvre commune, forcément géniale –sans fin on interroge Ménard sur la pertinence de son choix, la sûreté de son jugement, l'éventuelle fragilité de son “coup de foudre” pour ce jeune Argentin de passage... Il est difficile savoir si Ménard croit vraiment à l'idée audacieuse qu'il a exposée aux Congressistes. Il en mesure sans doute le premier la difficulté, la vanité. Quoi qu'il en soit, il la garde “dans un coin de sa tête” [...]. Il avait en quelque sorte besoin de l'approbation du Congrès pour se lancer seul dans une entreprise qu'il présentait néanmoins, en tout paradoxe, comme éminemment collective³⁴⁸ (Lafon 2008: 141-143).

Los mismos autores que integran el subgénero de las biografías imaginarias constituyen una tradición secreta y clandestina análoga a la de los Congressales. Una

³⁴⁸ “A simple vista, la idea puede parecer ridícula: *crear pieza por pieza un inmenso escritor*, inventar a un genio de la literatura, redactar colectivamente textos tan perfectos que se impondrán progresivamente a la humanidad como la mayor obra nunca escrita [...]. Los Congressales se deleitan con el caso, particularmente perverso, de mistificaciones invertidas, que dan por apócrifos textos auténticos. Se interrogan sobre la persona, o el personaje, al que le será atribuida la obra común, necesariamente genial –sin fin interrogan a Menard sobre la pertinencia de su elección, la seguridad de su juicio, la eventual fragilidad de su «confianza a primera vista» hacia ese joven argentino de paso... Es difícil saber si Menard cree realmente en la idea audaz que les expuso a los Congressales. Sin duda es el primero en medir su dificultad, su vanidad. Sea como sea, la guarda «en un repliegue de su mente» [...]. De algún modo, necesitaba la aprobación del Congreso para lanzarse solo a una empresa a la que presentaba sin embargo, en plena paradoja, como eminentemente colectiva” (Lafon 2010: 145-147).

tradición subterránea, desmarcada de la oficial, solo visible para los iniciados en una especie de corriente ocultista literaria. El inefable Menard estaría en el centro de esa sociedad encubierta, al lado, entre otros, de Hugo Vernier –el personaje *menardiano* protagonista *Le voyage d'hiver (El viaje de invierno)*, de Georges Perec– del propio Borges, nos referimos en este caso al personaje de la novela de Lafon, e incluso de Marcel Schwob, el personaje de una de las *vidas conjeturales* de Fleur Jaeggy. En ese epicentro de una corriente secreta y paralela a la que muestran las academias es donde Pascal Quignard sitúa la obra de Borges:

Lo que más llama la atención de una visión de la literatura como tradición secreta, es que allí Quignard ubica el nombre de Borges. En *Rhétorique spéculative*, libro de corte ensayístico, Quignard intenta trazar una línea que combate a la filosofía y su pretensión por sistematizar la verdad, una línea que nace con los oradores latinos, en especial con Frontón, y que va hasta Nicolás de Cusa. Quignard cita *De docta ignorantia*, donde Cusa expone el carácter de la ignorancia y de esa palabra tan cara a Borges: la conjetura. Para Quignard, la conjetura de Cusa es una versión renacentista de lo que él llama la retórica especulativa y en cuya tradición, como lo señalamos, estaría la literatura de Borges (Bogoya 2008: 37).

Al mismo Borges le interesa como posibilidad estética esa corriente secreta. Los infames de *HUI* formarían parte de esa sociedad escurridiza y delictiva cuyos criterios de composición basculan entre la tradición y la ironía:

¿De qué habla la literatura? Pues bien, ella habla de sí misma. Pero hay muchas maneras de hacerlo. Dentro de la lógica del complejo de Borges, habría dos: una nos conduce a la tradición y otra a la ironía. Detengámonos en la primera. Tomemos por ejemplo “Las tres versiones de Judas”, relato que puede leerse como una controversia bíblica. Recordemos que en este caso el héroe redentor no es Jesús sino el apóstol delator. Además, Borges cita algunos nombres: Carpócrates, Saturnilo, Basílides. Estos nombres remiten a una tradición paralela a la cristiana, pero menos difundida, incluso combatida y olvidada (Bogoya 2008: 37).

Todo este submundo donde cohabitan distintos universos se encuentra ya en uno de los relatos más célebres e influyentes del escritor argentino, para Ricardo Piglia emblema de la poética borgeana y clave que aglutina y proyecta los principales temas de su obra:

“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” –el cuento de Borges que define su obra– comienza con un texto perdido, un artículo de la enciclopedia; alguien lo ha leído pero ya no lo encuentra. No es lo real lo que irrumpe, sino la ausencia, un texto que no se tiene, cuya busca lleva, como en un sueño, al encuentro de otra realidad [...]. El lector ante el infinito y la proliferación. No el lector que lee un libro, sino el lector perdido en una red de signos. Lo imaginario se aloja entre el libro y la lámpara, decía Foucault hablando de Flaubert. En el caso de Borges, lo imaginario se instala entre los libros, surge en medio de la sucesión simétrica de volúmenes alineados en los anaqueles silenciosos de una biblioteca (Piglia 2005: 27-28).

Un cuento que comparte con “Pierre Menard, autor del *Quijote*” el elogio de la idea por encima de su ejecución, aunque el texto se haya perdido y solo sea un vago recuerdo irrecuperable. Un intento de materializar la ausencia. Porque es interminable, la biblioteca borgeana nos lleva de un texto a otro, incapaz de detener el proceso, haciendo de cada parte algo ínfimo y efímero, concediendo mayor relevancia al vertiginoso deambular a través de los signos de esa biblioteca imaginaria que es metáfora del caótico e incomprensible universo. A Menard solo le queda releer porque todo está escrito, leer lo mismo pero en otro contexto, estableciendo otra serie de relaciones, revitalizando en cada lectura esa biblioteca circular. Por tanto, podemos decir que la ficción de Borges proviene de la autonomía del lector para recodificar el texto a su antojo, para adecuarlo libremente a nuevos contextos, como señala Ricardo Piglia:

Quizá la mayor enseñanza de Borges sea la certeza de que la ficción no depende solo de quien la construye sino también de quien la lee. La ficción es también una posición del intérprete. No todo es ficción (Borges no es Derrida, no es Paul de Man), pero todo puede ser leído como ficción. Lo borgeano (si eso existe) es la capacidad de leer todo como ficción y de creer en su poder. La ficción como una teoría de la lectura [...]. Podemos leer como ficción la Enciclopedia Británica y estaremos en el mundo de Tlön. La apócrifa Enciclopedia Británica de Tlön es la descripción de un universo alternativo que surge de la lectura misma (Piglia 2005: 28-29).

Al final el mundo termina invadido por Tlön, porque la realidad ha sido alterada por la lectura, que al mismo tiempo y en otro nivel sirve como refugio al narrador. Por tanto, la lectura en Borges une lo imaginario y lo real. Por un lado perturba lo cotidiano, por otro aísla al lector de la hostilidad del mundo. Por eso la escisión entre ficción y realidad se vuelve irrelevante, porque ha sido anulada mediante esa suspensión momentánea de las fronteras que constituye el acto de leer. Ensoñación y vigilia confluyen hasta confundirse gracias a los signos que se mezclan en los libros:

El contacto y el hábito de Tlön han desintegrado este mundo. Encantada por su rigor, la humanidad olvida y torna a olvidar que es un rigor de ajedrecistas, no de ángeles. Ya ha penetrado en las escuelas el (conjetural) idioma primitivo de Tlön; ya la enseñanza de su historia armoniosa (y llena de episodios conmovedores) ha obliterado a la que presidió mi niñez; ya en las memorias un pasado ficticio ocupa el sitio de otro, del que nada sabemos con certidumbre —ni siquiera que es falso [...]. Una dispersa dinastía de solitarios ha cambiado la faz del mundo. Su tarea prosigue. Si nuestras previsiones no erran, de aquí a cien años alguien descubrirá los cien tomos de la Segunda Enciclopedia de Tlön. Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön. Yo no hago caso, yo sigo revisando en los quietos días de Adrogué una indecisa traducción quevediana (que no pienso dar a la imprenta) del *Urn Burial* de Browne (Borges 1989: I 443)

El aislamiento que persigue Menard constituye el estado habitual del acto de leer, cercano a la “irrealidad”, y Menard, como hemos señalado, es, entre otras cosas, una

metáfora del lector, alguien que mediante esa actividad, la lectura, se aparta del mundo: “Hay siempre algo inquietante, a la vez extraño y familiar, en la imagen abstraída de alguien que lee, una misteriosa intensidad que la literatura ha fijado muchas veces. El sujeto se ha aislado, parece cortado de lo real” (Piglia 2005: 26). La vida sigue su curso fuera del libro, pero el lector se aparta de su entorno. La lectura propicia ese desajuste necesario entre ficción y realidad para la irrupción de un elemento desestabilizador que disloque los pilares de la segunda y la vuelva permeable. Es entonces cuando Don Quijote y Petronio salen del libro para invadir lo cotidiano. En el relato sobre Petronio, Schwob ensaya una inversión, coloca al personaje dentro de la ficción de este, o sea, dentro de sus propios sueños, así la vida se torna consecuencia de la literatura. De un modo parecido, Borges coloca al lector Pierre Menard en ese intersticio que se abre entre la palabra escrita y el mundo. “El lector más creativo, más arbitrario, más imaginativo que haya existido desde Don Quijote. Y el más trágico” (Piglia 2005: 26).

En última instancia, Petronio opta por el silencio, mientras que Menard ya vislumbró esa actitud desde el principio. Esencialmente, su obra inédita es un elogio del silencio del autor. Schwob conduce a Petronio por el itinerario que va de la literatura a la experiencia. Lafon ensaya un procedimiento similar, libera a Menard de su textualidad para instalarlo en el mundo de afuera mediante los recuerdos de otros, que al final se revelarán como un intento fraudulento de impostura y tergiversación, una puesta en abismo de las posibilidades de la ficción, sugiriendo que la literatura no solo es ficción sino que se enreda hasta confundirlas con las diversas y complejas capas de la realidad, devolviendo en una última vuelta de tuerca a Menard a su lugar en el texto, producto de las múltiples lecturas a las que es sometido. La novela, borrando y confundiendo la identidad, o identidades, del personaje mediante la continua, fragmentaria e inverificable dispersión textual, realiza el itinerario de la literatura a la vida para sugerir, en un final en absoluto aclarado o concluido, la fantasmagoría del protagonista.

Pierre Menard se dirige al mismo lugar que la literatura, cuya tendencia es ir, como señala Blanchot en “La desaparición de la literatura”, hacia ella misma, “hacia su esencia que es su desaparición” (Blanchot 2005: 231). Mediante su decantación por el anonimato, por convertirse por voluntad propia en un autor inédito, Menard recorre el camino que lo conduce a la desapercibida condición de eterno lector.

11.5 Menard y Vernier. El autor oculto en el palimpsesto

“Emerson dijo que una biblioteca es un gabinete mágico en el que hay muchos espíritus hechizados” (Borges 1989: 254).

“En qué ayer, en qué patios de Cartago,
cae también esta lluvia” (Borges 1992: 116)

“Toda obra es el espejo de otra”, escribe Georges Perec (2008: 27) en *El gabinete de un aficionado*. El personaje Pierre Menard, de tanto reflejarse y dispersarse por otros textos, termina desapareciendo enredado en esa maraña textual. Lo mismo sucede, como veremos, con uno de sus más peculiares continuadores. En el primero de los capítulos de esta segunda parte dedicada al personaje-escritor de Nîmes hemos mencionado las conexiones entre su proyecto de *re-escribir* el *Quijote* y los métodos de composición utilizados por los escritores del *OuLiPo*. Hemos hablado de técnicas de escritura limitada, de la literatura de las restricciones (*contraintes*)³⁴⁹, que Georges Perec y varios de sus colegas aplicaron en la elaboración de sus obras a partir de los años 60 del siglo pasado, cuando Raymond Queneau y François Le Lionnais fundaron el grupo. Hemos visto algunas correspondencias entre la revolucionaria idea de Menard y la limitación compositiva de *La disparition*, la novela en la que Perec prescinde de la vocal “e”. El propio Menard representa un lipograma completo, una ausencia, un asunto no terminado, un misterio que oculta otros misterios y que admite tantas interpretaciones como lecturas. Pero si verdaderamente tenemos que mencionar un doble de Menard, una desviación *a posteriori* en la que se reflejan las obsesiones del relato borgeano y anterior a la novela de Lafon –por tanto también, en cierta medida, precursora del *segundo* Menard, el de Lafon–, este es sin duda Henry Vernier, quien constituye junto al concepto *oulipeano* del “plagio por anticipación” otra vuelta de tuerca de la poética borgeana inaugurada con “Pierre Menard, autor del *Quijote*”. De las obras de Perec, más allá del enorme puzle que constituye *La vie mode d'emploi* (*La vida instrucciones de*

³⁴⁹ La *contrainte*, *traba* o *restricción* en español, es un concepto fundamental para los *oulipeanos* que podemos definir como la regla que impone y determina una estructura literaria. La *restricción* realza, paradójicamente, la creatividad del lenguaje, lo agudiza, le otorga mayor libertad al obligarlo a establecer conexiones insólitas entre las palabras. “Así, escribe con *trabas* quien crea un poema ajustándose a la forma del soneto; pero la misión de los *oulipeanos*, que se definen como «ratas que construyen el laberinto del que se proponen salir», es la creación de nuevas –y complejas– trabas que exploten al máximo las posibilidades del lenguaje” (Mohiño Sánchez 2004: 248).

uso), uno de los textos clave del último cuarto del siglo XX³⁵⁰, destaca una breve *nouvelle* titulada *Le voyage d'hiver* (*El viaje de invierno*)³⁵¹, cuyo protagonista guarda íntimas afinidades con Pierre Menard, así como el personaje en la sombra, Vincent Degraël, nos recuerda tanto a Maurice Legrand como al narrador innominado del cuento de Borges –la diferencia entre ambos reside en que tanto el personaje del relato de Borges como el de la novela de Lafon son a su vez los narradores principales del texto, mientras que en el relato de Perec es un narrador extradiegético quien nos cuenta las apasionantes pero infructuosas pesquisas iniciadas por el personaje secundario, Vincent Degraël, en busca de un autor fantasmagórico. Vernier comparte con Menard su indeterminación y su doble función textual, irónica y simbólica³⁵². Los procedimientos de composición del texto le sirven a Perec para reflexionar sobre la autonomía del lenguaje literario y sobre su capacidad para referirse a sí mismo. En este caso, la ironía disimula el trasfondo metaliterario del texto, propone una subversión, o al menos un cuestionamiento, del canon establecido y reivindica la libertad de la literatura más allá de las modas, los nombres y las fechas. Una visión no académica de la literatura. Como hemos advertido en numerosas ocasiones, las condiciones contextuales que rodean el proceso de lectura son tan decisivas como las que circundan el proceso de escritura. Dichas condiciones interpretan y reubican el texto, manteniendo su pulsión interna y dirigiéndolo hacia zonas ignoradas en el proceso germinal de elaboración. Dislocan el contexto inicial, el que enmarca al autor, para constituir nuevas condiciones y nuevos

³⁵⁰ “En todas las reflexiones sobre la novela francesa del último cuarto del siglo pasado consigue siempre colarse el nombre de Georges Perec. Sus perfiles son tan variados que podría officiar de progenitor de varias familias de novelistas. Cuatro rasgos a modo de ejemplo: con *Las cosas* inventó un tipo de novela sociológica de personajes fríos y sosos que los exitosos Modiano o Echenoz siguen cultivando hoy. Como *oulipiano* y formalista dio una lección magistral en *La disparition*, doonde la letra e –la más utilizada en francés– desaparece lipogramáticamente durante toda una novela para luego reaparecer desplazando a todas las otras vocales en la novela siguiente: *Les revenentes*. Como visionario del mestizaje de géneros concibió *W ou le souvenir d'enfance*, donde se alternan los capítulos de ficción y de autobiografía Y como moderno émulo de la *Comedia humana* de Balzac –o, dicho de otro modo, como renovador de tradiciones– Perec escribió *La vida, modo de empleo*, vasto puzzle de vidas simultáneas que podría asemejarse a una polidimensional *13 rue del Percebe*” (Gamoneda 2004: 44-45).

³⁵¹ En 1983, con la ocasión de un número especial dedicado a Georges Perec, *Le Magazine littéraire* (nº 193) publica la breve *nouvelle* titulada *Le voyage d'hiver*, una obra publicada por primera vez en el nº 18 del boletín Hachette Informations (marzo-abril, 1980). No es hasta 1993 cuando “La Librairie du XX siècle” la publica en formato libro.

³⁵² El uso de la ironía supone un mecanismo lingüístico de defensa del sujeto ante una situación que no comparte o de la que no quiere participar. Asimismo, la ironía le sirve a Perec para establecer un vínculo de complicidad con el lector, un guiño para que este último se sienta copartícipe en la elaboración de la obra, desentrañando el significado implícito que se esconde en el texto. Se propone así un acercamiento lateral a las entrañas del relato, urdido de manera indirecta, resaltando su condición de simulacro y reforzando por su atenuación aquello que permanece oculto, lo que emerge como esencial precisamente por decir lo contrario, el anverso de lo lingüísticamente manifiesto.

hábitos que implican la desintegración del primero. Vernier, como Menard, como el propio Borges, opera de manera invisible sobre el contexto. Tanto en “Pierre Menard, autor del *Quijote*” como en *Le voyage d’hiver*, “[...] la obra original es originada por la reseña que le hace eco, lo que debería existir antes no es más que un efecto retrospectivo” (Pauls 2014: 117-118).

Por otro lado, Perec, como muchos de sus contemporáneos, representa a una generación de escritores más preocupada por el funcionamiento de los mecanismos de escritura que por el mensaje reflejado en el texto. Como señala Jesús Camarero, la *escritura* se impone así como el motivo esencial de lo literario:

Cuando el escritor se interesa por el proceso de su propia escritura y de ello resulta una reflexión consciente y profunda, este escritor está en condiciones de añadir a su obra una trascendencia aún mayor y, en consecuencia, de abrir paso a la posibilidad de un cambio en la expresión escritural y literaria de dicha obra. Desde el momento en que el escritor trata de responder a las preguntas por siempre planteadas y si se producen respuestas que interesan directamente al porvenir de su escritura, esa actitud reflexiva relacionada con su trabajo nos presenta un escritor nuevo y distinto: el escritor-escritor, aquel que proporciona la explicación del hecho de escribir al mismo tiempo que escribe (Camarero 1988: 90).

El argumento de este breve relato es el siguiente: poco antes del comienzo de la IIª Guerra Mundial, un joven profesor de letras que prepara una tesis sobre la evolución de la poesía francesa de los Parnasianos a los Simbolistas, Vincent Degraël, es invitado a pasar unos días en una propiedad perteneciente a los padres de uno de sus colegas. En la biblioteca de dicha propiedad encuentra un volumen titulado *Le voyage d’hiver*, atribuido a un tal Hugo Vernier. El libro está escrito en primera persona y situado en una región imaginaria. Su estructura está dividida en dos partes claramente diferenciadas. La primera narra un viaje iniciático marcado por la fatalidad y caracterizado por una atmósfera sombría que recuerda los relatos góticos del siglo XIX. La segunda, la “invisible”, la disimulada bajo las líneas de ese relato misterioso e inconcluso que funciona como pretexto del verdaderamente relevante, comprende una larga confesión que mezcla poemas y opiniones sobre literatura. Como señala Amelia Gamoneda (2004), esta segunda parte del libro que Degraël tiene en sus manos comienza a producir en el lector el vértigo de las estructuras en abismo, y funciona como reflejo del propio libro de Perec, el que nosotros hemos tenido entre las manos. Hemos experimentado así una sensación parecida a la de Vincent Degraël, ya que si el libro de Hugo Vernier contiene una primera parte que parece no más que una excusa para la segunda, tal vez la narración de Perec esconda a su vez una parte oculta o apenas

sugerida, disfrazando en esta ocasión la reflexión literaria bajo el aspecto de un relato fantástico, como Borges la disfrazara de necrológica y Lafon hiciera lo propio disimulando la ficción bajo la apariencia de una biografía. Podemos afirmar entonces que los tres textos son, en última instancia, marcadamente autorreferenciales:

À peine eut-il commencé à la lire que Vincent Degraël éprouva une sensation de malaise qu'il le fût impossible de définir précisément, mais que ne fit que s'accroître au fur et à mesure qu'il tournait les pages du volume d'une main de plus en plus tremblante: c'était comme si les phrases qu'il avait devant les yeux lui devenaient soudain familières, se mettaient irrésistiblement à lui rappeler *quelque chose*, comme si à la lecture de chacun venait s'imposer, ou plutôt se superposer, le souvenir à la fois précis et flou d'une phrase qui aurait été presque identique et qu'il aurait déjà lue ailleurs; comme si ces mots, plus tendres que des caresses ou que plus perfides que des poisons, ces mots tour à tour limpides ou hermétiques, obscènes ou chaleureux, éblouissants, labyrinthiques, et oscillants sans cesse comme l'aiguille affolée d'une boussole entre une violence hallucinée et une sérénité fabuleuse, esquissaient une configuration confuse où l'on croyait retrouver pêle-mêle Germain Nouveau et Tristan Corbière, Villiers et Banville, Rimbaud et Verhaeren, Charles Cros et Léon Bloy³⁵³ (Perc 2013: 12-13).

Degraël reconoce las citas textuales desperdigadas en el libro de Vernier y piensa en un primer momento que este las ha copiado inconscientemente de los autores antes citados. Luego considera la posibilidad de una feliz coincidencia. Del mismo modo y continuando el juego especular, Perc se apropia de algunas citas de Mallarmé, Rimbaud o Verlaine. Esa interrelación del texto de Perc con otros textos encierra la tesis fundamental del relato: “la de la intertextualidad congénita de toda literatura” (Gamoneda 2004: 46), una idea recurrente en la poética perecquiana y que lo relaciona de manera directa con Borges. Posteriormente asistimos perplejos, como Degraël, a un inesperado cambio de dirección: el investigador descubre que el libro de Vernier es de 1864 y que en esa fecha los autores mencionados no habían escrito aún tales versos. Por tanto son ellos quienes han plagiado al misterioso Vernier. Lo que parecía un juego teórico sobre intertextualidad y autoría bascula hacia los parámetros del relato fantástico. Un único libro misterioso hecho con las frases de libros posteriores que ya contiene en su origen. Una dislocación del tiempo. Como un *aleph* donde se concentra

³⁵³ “Apenas hubo comenzado su lectura, Degraël experimentó una intensa sensación de malestar que no pudo definir con exactitud, pero que no hizo sino acentuarse a medida que pasaba las páginas del libro con mano cada vez más temblorosa: era como si las frases que ahora tenía ante los ojos se le hicieran de pronto familiares, rememorando irresistiblemente *alguna cosa* indeterminada, como si con la lectura de cada párrafo se viniera a imponer, o mejor dicho, a superponerse, el vago y preciso recuerdo de una frase que hubiera sido casi idéntica y que hubiera leído en otra parte; como si esas palabras, más tiernas que caricias pero también más péfidas que venenos, esas palabras que sucesivamente le resultaban límpidas y herméticas, obscenas pero al tiempo calurosas, tan laberínticas como deslumbrantes, y que oscilaban incesantemente como la aguja enloquecida de una brújula entre una violencia alucinada y la serenidad más fabulosa, esbozaran un figura indefinida donde parecieran ir entremezclados Germain Nouveau y Tristan Corbière, Villiers y Banville, Rimbaud y Verhaeren, Charles Cros y Léon Bloy” (Perc 2006: 14-15).

simultáneamente toda la literatura, la anterior y la por venir. De nuevo surge el tema del doble. Mediante la máscara, adoptando una pose ajena, el autor fantasmagórico a quien es imposible determinar, como el impostor Tom Castro en el cuento de Borges, deviene en aquello en lo que se proyecta y que ya prefigura, se apropia de la obra *por venir* transformándola hasta hacerla suya, que es lo mismo que decir hasta hacerla anónima y liberarla de las ataduras del tiempo y de la autoría, “pues la visión intertextual de la literatura supone su naturaleza vampírica o caníbal” (Gamoneda 2004: 47). Distinguimos en el relato de Péric tres niveles: uno cómico, otro fantástico y un tercero teórico o metaliterario. Identidad, parodia, alteridad e impostura, como en “Pierre Menard”, conforman sus claves. Péric se burla de la gravedad de la crítica y de toda exégesis reduccionista. La obra subterránea, la oculta, la clandestina, permanecerá ignota para siempre, como si jamás se hubiera escrito, tan solo un proyecto, una vislumbre, una teoría. Esa obra que le escamotean a Menard sus contemporáneos en la novela de Lafon. En su investigación, Degraël pretendía la síntesis absoluta al sustituir, o condensar, a los grandes poetas franceses del XIX por un único nombre: Vernier. Un solo autor y una sola obra. Degraël, un poco como Legrand, ha dedicado su vida a la persecución de un fantasma.

Vernier ha elaborado un centón por anticipado con los versos de los célebres poetas a los que su misteriosa obra se adelanta y con los que más tarde se confundirá, despojándose así de su identidad primera, perdida para siempre en el palimpsesto manipulado por las escrituras “posteriores”:

Le livre d'Hugo Vernier semblait n'être qu'une prodigieuse compilation des poètes de la fin du XIX^e siècle, un centon démesuré, une mosaïque dont presque chaque pièce était l'œuvre d'un autre. Mais au moment même où il s'efforçait d'imaginer cet auteur inconnu qui avait voulu puiser dans les livres des autres la matière même de son texte, où il tentait de se représenter jusqu'au bout ce projet insensé et admirable, Degraël sentit naître en lui un soupçon affilant: il venait de se souvenir qu'en prenant le livre sur son étagère, il en avait machinalement noté la date, mû par ce réflexe de jeune chercheur qui ne consulte jamais un ouvrage sans relever les données bibliographiques. Peut-être s'était-il trompé, mais il avait bien cru lire: 1864. Il vérifia, le cœur battant. Il avait bien lu: cela voudrait dire que Vernier avait “cité” un vers de Mallarmé avec deux ans d'avance, plagié Verlaine dix ans avant ses “Ariettes oubliées”, écrit du Gustave Kahn près d'un quart de siècle avant lui! Cela voudrait dire que Lautréamont, Germain Nouveau, Rimbaud, Corbière et pas mal d'autres n'étaient que les copistes d'un poète génial et méconnu qui, dans une œuvre unique, avait su rassembler la substance même dont allaient se nourrir après lui trois ou quatre générations d'auteurs!³⁵⁴ (Péric 2013: 14-15).

³⁵⁴ “El libro de Hugo Vernier parecía no ser otra cosa en realidad que una prodigiosa compilación de poetas del siglo XIX, un centón en verdad desmesurado o un mosaico en el cual casi cada una de sus piezas era obra de otro. Pero en el mismo momento en que intentaba imaginarse a este autor desconocido cuya pretensión era extraer de los libros de otros la materia misma de su texto, en el momento en que intentaba representarse hasta el fin ese proyecto admirable e insensato, Degraël sintió nacer una loca sospecha en su interior: acababa de pronto de acordarse de que, al coger el libro de su estante, había

En vano, Degraël dedica el resto de su vida a investigar sobre la misteriosa figura de Hugo Vernier con la intención de reivindicar su existencia y reclamar el papel silencioso pero decisivo que este autor ignorado tuvo en el devenir de la literatura francesa de finales del siglo XIX. No conseguirá jamás descubrir la identidad de ese autor desconocido porque es una metáfora del autor-lector neutro y anónimo que Borges sugiriera en su relato. Así, *Le voyage d'hiver* se convierte en una “antología premonitoria”, un texto que oscila entre la reflexión poética y lo fantástico, un “plagio por anticipación”, una de las claves de la poética *oulipiana*, íntimamente relacionada con la idea borgeana de que todo gran escritor crea a sus precursores, del texto modificado por el paso del tiempo. Un libro hecho de otros libros, aglutinando en un solo autor –al que Perec pone nombre– las múltiples identidades que reconoce la historia de la literatura; un diálogo enriquecedor entre los libros, un intercambio y una apropiación. Lamentablemente, Degraël descubre que el ejemplar que examinó en la casa de su colega fue destruido con el resto de la biblioteca durante un bombardeo. La presencia ominosa de la guerra como contingencia imprevisible juega un papel decisivo en el proceso de disolución tanto de la obra como del autor, convirtiendo en anónimas las señas de identidad del individuo. De nuevo asistimos a la irrupción inesperada de la fatalidad. Vernier y su libro pasan a ser no más que cenizas, un vago rumor del pasado solo advertido por el no menos transitorio y esquivo Vincent Degraël. Del resto de ejemplares del libro, unos quinientos según las investigaciones de Degraël, no queda el menor rastro. Perversamente, el narrador sugiere que todos fueron voluntariamente destruidos por los mismos que se habían apropiado de su tesoro, en una conspiración contraria a la que asistíamos en la novela de Lafon, donde el cometido de los congresales era crear, no destruir, un autor impersonal y anónimo. Irónicamente, esos que se empeñaron en borrar las huellas de Vernier para la posteridad son los que se referían a él como “V. H.”, no Víctor Hugo, sino Hugo Vernier, al que acudieron

tomado nota de la fecha, como siempre de modo maquinal, movido por el típico reflejo propio del joven investigador que no consulta una obra en ningún caso sin recoger sus datos bibliográficos. Puede que se hubiera confundido, aunque creía haber leído claramente el año: 1864. Lo comprobó, con el corazón a todo tren. Había leído bien, no había duda: ¡esto significaba que Vernier había «citado» un verso de Mallarmé con dos años de antelación a su escritura, que había plagiado a Paul Verlaine diez años antes de sus «Arias olvidadas», que había escrito un texto de Gustave Kahn casi un cuarto de siglo antes que él! ¡Y quería decir que Lautréamont, Germain Nouveau, Rimbaud, Corbière y otros muchos no eran sino copistas de un poeta tan genial como desconocido que, en una obra única, había acertado a reunir la substancia de la que luego se nutrirían, tras él y a partir de él, al menos tres o cuatro generaciones de autores!” (Perec 2006: 20-22).

falazmente una y otra vez para componer sus mejores páginas. Esta es la parte humorística del relato, donde Perec, a la manera del Pierre Menard de Borges, introduce la chanza, burlándose de la prolijidad de la novela decimonónica y de la fama atribuida a Victor Hugo. Como señala Gamoneda:

El juego de siglas –tan característico de Perec– se completa con otra buena dosis de ironía iconoclasta: Degraël interpreta las conocidas y enjundiosas máximas de Rimbaud y Lautréamont como simples justificaciones de plagio: para él, “yo es otro” confiesa una autoría ajena. Y “la poesía debe ser hecha por todos, no por uno” aconseja la práctica plagiaria que el propio Lautréamont mismo adoptó. Hay sin duda una burla de toda la exégesis con que los críticos han acompañado siempre estas frases: Perec está pintando bigotes y cuernos a estas figuras señeras de la escritura de la alteridad. Y, de modo más general, observamos que su escaparate de figuras de teoría crítica va adquiriendo un aire degradado o inquietante (Gamoneda 2004: 47):

Dos son los procedimientos principales de composición propuestos por los escritores *oulipianos*: por un lado, utilizar nuevas formas o estructuras caracterizadas por los principios restrictivos utilizados como herramientas creativas, y por otro, descubrir y recuperar recursos olvidados o desapercibidos de la tradición, planteamiento este último que descende directamente de la idea borgeana de la creación de los propios precursores. Es decir, establecer analogías inadvertidas con el pasado a partir de las lecturas posteriores que implican nuevas recontextualizaciones. Revitalizar esas obras mediante la influencia de la posteridad, resaltando su condición anticipadora. Obras, como la de Vernier, escritas para un tiempo futuro, extraídas de sus goznes, lo que provoca el primer sobresalto al advertir la dislocación temporal. Del mismo modo, Perec viene a proponer que una estructura aparentemente inédita guarda en su interior ecos del pasado. Lo verdaderamente novedoso de un texto literario no es su argumento sino la recontextualización que descubre relaciones hasta entonces ignoradas o adormecidas. Se abre un nuevo espacio propio y exclusivo del texto donde novedad y tradición interactúan creando un objeto cambiante y vivo. Así, esta pirueta conceptual del plagio por anticipación, además de un guiño irónico al academicismo establecido, contiene también un homenaje a la tradición. Es la irrupción de un nuevo punto de vista la que revitaliza una tradición agazapada en pos de nuevos desarrollos, como advertimos en el *Quijote* de Menard, condicionado por la lectura de William James y de Bertrand Russell. De ahí la transgresora y polémica idea de Borges al considerarlo más rico que el *Quijote* de Cervantes, ya que el segundo contiene nuevas perspectivas de lectura y, lo que es más importante, abre el camino a posibles lecturas futuras,

resaltando así la relevancia de su indeterminación³⁵⁵. La historia de la literatura no es una línea recta en el tiempo, sino una espiral enriquecida mediante el diálogo sostenido entre lectura y tradición. Cada avance es también un retroceso. Menard y Vernier son los auténticos embajadores del plagio por anticipación. La literatura *oulipiana* es a la vez retroactiva y prospectiva, y eso, en buena medida, se lo debe a Borges. Podemos afirmar entonces que la relación de Menard con el *Quijote* de Cervantes es retroactiva, mientras que la de Vernier con los poetas simbolistas es prospectiva. Pero si le damos la vuelta al juego conceptual, podemos decir asimismo que la relación de Cervantes es prospectiva con respecto al *Quijote* de Menard, del mismo modo que lo es la de Menard con respecto a las obras de Gide, Unamuno, Valéry, etc. El *Quijote* de Cervantes ya contiene en potencia el *Quijote* de Menard, del mismo modo que *Le voyage d'hiver* prefigura la obra de Lautréamont, Verlaine o Rimbaud, entre otros.

Según Pierre Bayard (2009), existen cuatro criterios para definir el plagio por anticipación: la similitud, la disimulación, la inversión temporal y la disonancia. Los dos primeros sirven también para definir el plagio clásico; los dos últimos son los que permiten diferenciar ambos tipos de plagio. No puede haber plagio por anticipación de un texto anterior. Además, y lo más importante, “el plagio por anticipación produce una sensación de disonancia, de anacrónica extrañeza, como si la obra o el pasaje se encontraran en un lugar que no les corresponde” (Martín Sánchez 2012: 126). El *Oulipo* desobedece, como Felicien Raegge en el relato homónimo de Wilcock, los lineales preceptos temporales. El hecho de que todo escritor que se precie crea a sus precursores conduce a una refutación del devenir establecido y una alteración de la perspectiva:

A decir verdad, para el OULIPO el tiempo no existe o, en todo caso, es reversible. Entendemos que lo oulipiano que existió antes del OULIPO sólo cobra sentido con el OULIPO. En realidad nuestra concepción no es demasiado original, es la de los historiadores, quienes consideran que el acontecimiento permite interpretar lo que lo ha precedido. Todo gran autor crea a sus propios antecesores (Mohiño Sánchez 2004: 249).

El texto de Perec contiene la tesis de la paulatina disolución de las huellas del pasado mediante la acumulación progresiva de huellas posteriores en el palimpsesto. La obra de Vernier desaparece como obra de Vernier, pero pervive diseminada bajo la

³⁵⁵ Cualquier texto que se precie es modificado por el paso del tiempo. Del mismo modo que Vernier plagia las obras de sus *posteriores* colegas, el *Quijote* de Cervantes emerge así como una especie de palimpsesto donde podemos intuir los rastros previos de la posterior escritura de Menard. “Casi podría decirse que Cervantes plagia por anticipación a Menard y solo con la obra del autor francés el *Quijote* alcanza su máxima potencialidad” (Mohiño Sánchez 2004: 250).

firma de los “famosos impostores” que recogen los manuales de literatura, con lo que Perec parece resaltar, socarronamente, la irrelevancia de la autoría. En el fondo, el texto sugiere la imposibilidad última de comunicación; lo que queda es, como sucedía con los iconoclastas wilcockianos, el silencio total, el silencio como cruel expresión del vacío. Degraël muere en un psiquiátrico y el único legado que deja son unas notas inconclusas sobre una investigación infructuosa. ¿Existió realmente el texto de Vernier o es producto de la mente alucinada de Degraël? La duda queda servida. Su obra –la investigación de Degraël–, también encarada pero jamás realizada, refleja la misma incapacidad de comunicación que escondía el libro de su idolatrado Vernier. Aparece así el vértigo de la interminable puesta en abismo. La imposibilidad del libro de Degraël es un reflejo de la imposibilidad del libro de Vernier. El mismo vértigo que contiene el texto de Perec en el nivel más próximo al lector. Finalmente, el único triunfo que puede anotarse Degraël es haber sembrado la duda sobre el canon establecido e inamovible de las academias, proponiendo la libertad transitoria de la literatura más allá de las caprichosas imposiciones de la crítica:

Mais plus il mettait en valeur la place prépondérante qu’Hugo Vernier allait devoir occuper dans l’histoire littéraire de La France á la fin de siècle dernier, moins il était á même d’en fournir des preuves tangibles: car il ne put jamais remettre la main sur un exemplaire du *Voyage d’hiver*. Celui qu’il avait consulté avait été détruit –en même temps que la ville– lors bombardements du Havre; [...]. Toutes les recherches qu’il fit faire á des dizaines et des centaines de bibliothécaires, d’archivistes et de libraires se révélèrent inutiles, et Degraël se persuada bientôt que les cinq cents exemplaires de l’édition avaient été volontairement détruits par ceux-là mêmes qui s’en étaient si directement inspirés. Sur la vie d’Hugo Vernier, Vincent Degraël rien ou presque [...]. Pendant près de trente ans, Vincent Degraël s’efforça vainement de ressembler des preuves de l’existence de ce poète et de son œuvre. Lorsqu’il mourut, á l’hôpital psychiatrique de Verrières, quelques-uns de ses anciens élèves entreprirent de classer l’immense tas de documents et de manuscrits qu’il laissait: parmi eux figurait un épais registre relié de toile noir et dont l’étiquette portait, soigneusement callagráhié, *Le voyage d’hiver*: les huit premières pages retraçaient l’histoire de ces vaines recherches; les trois cent quatre-vingt-douze autres étaient blanches³⁵⁶ (Perec 2013: 17).

³⁵⁶ “Pero cuanto más iba aumentando la posibilidad dominante que Hugo Vernier tendría que ocupar en el conjunto de la historia literaria correspondiente a la Francia del último siglo, menos le era posible a Degraël el proporcionar pruebas tangibles, ya que nunca pudo encontrar nuevamente un ejemplar de su obra extraordinaria. El que había consultado resultó destruido con la villa, durante los bombardeos de que El Havre fue objeto; [...]. Todas las búsquedas que pidió realizar a decenas y centenas de bibliotecarios, así como archivistas y liberos resultaron inútiles, y Degraël muy pronto comprendió que los quinientos ejemplares de la edición habían sido voluntariamente destruidos por los mismos que se habían inspirado directamente en ellos. En cuanto a la vida de Hugo Vernier, Degraël no averiguó nada o casi nada [...]. Después, durante casi treinta años, Degraël se esforzaría vanamente en reunir pruebas de la existencia de aquel gran poeta y de su obra. Cuando murió, internado en el hospital psiquiátrico de Verrières, algunos de sus antiguos alumnos emprendieron la labor de clasificar el montón de documentos y de escritos que configuraban su legado. Entre ellos figuraba un abultado libro de registro, que habían encuadernado en tela negra, en cuya etiqueta se leía, cuidadosamente caligrafiado: *El viaje de invierno*. Las ocho primeras páginas relataban la detallada historia de su búsqueda inútil, y las trescientas noventa y dos restantes habían quedado en blanco para siempre” (Perec 2004: 29-32).

Por tanto, la narración sobre la investigación de Degraël modifica la visión hasta entonces aceptada sobre los poetas franceses de finales del XIX y contiene un guiño paródico a la crítica literaria: todos esos poetas aparecen allí como deudores de la obra de un autor genial y desconocido, Hugo Vernier. Años más tarde, ya fallecido Georges Perec, Jacques Roubaud se propone la tarea de complementar la obra de su colega con una continuación, otra puesta en abismo, con una variación del tema que abrirá las puertas a diferentes inversiones y subversiones de la obra de Perec y conducirá la figura de Vernier por nuevos derroteros. El resultado es *Le voyage d'hier*, al que siguen nuevas aportaciones de otros integrantes del *OuLiPo*: Marcel Bénabou, Michèle Audin, Jacques Bens, Harry Mathews, Ian Monk, Hervé Le Tellier y un largo etc. Todos esos textos se editan, junto al relato de Perec, bajo el título de *Le voyage d'hiver et ses suites* (2013). Una aventura literaria que pretende homenajear y expandir en múltiples direcciones la ficción de Perec. Todo esto nos lleva a considerar la figura de Vernier como un desdoblamiento o una variante de Pierre Menard. Las continuaciones de Roubaud y los *oulipianos* interactúan con el texto de Perec del mismo modo que *Une vie de Pierre Ménard* lo hace con el relato de Borges. Igual que la novela de Lafon supone una desviación y una continuación del mito ideado por Borges, los autores del *Oulipo* encuentran un referente similar en la figura subterránea de Hugo Vernier, demiurgo y precursor soterrado de los grandes poetas franceses del XIX. Menard representa el alma oculta tras las líneas de Valéry, de Gide, de Antonio Machado, del propio Borges; lo mismo que bajo las líneas del simbolismo subyace la imagen borrosa de Vernier. Vernier es anterior a los poetas que lo plagian tres o cuatro décadas después. Menard es posterior a Cervantes, que lo plagia por anticipación. Pero en la novela de Lafon es contemporáneo de Gide, Valéry, Borges, etc. Así, Lafon podría haber leído el relato de Perec para luego novelar la figura de Menard. Del mismo modo, sus colegas *oulipianos* continúan esa expansión del mismo libro al infinito:

[...] libro de los libros que se hace con las frases de los otros, o que las contiene en origen. Ese libro maravilloso no anda lejos del que soñara Mallarmé. Por el lado lúdico cabría argumentar que Degraël escoge el libro de Hugo Vernier al azar de entre los de una nutrida biblioteca. Azar y biblioteca son términos que traen a Borges de la mano, y de la mano de éste precisamente es el "Pierre Menard, autor del *Quijote*", que contempla esta misma doble y disputada autoría que ocupa a Perec (Gamoneda 2004: 46-47).

Lo que en definitiva parece sugerir Perec en su breve *nouvelle*, como antes Borges y luego Lafon, es la función primordial de la lectura como reconocimiento. La lectura

condiciona al texto, “el acto lector incide en lo escrito por el autor hasta el punto de que solo ha de considerarse texto y acto poético la resultante de ambas actividades” (Gamonedá 2004: 45). Podemos afirmar entonces que tanto *Le voyage d’hiver* como *Une vie de Pierre Ménard* suponen un paso más allá en la continua retroalimentación de la inicial idea de Borges. Escribe Legrand en una de sus memoraciones del esquivo protagonista: “Ménard n’était seulement, pour moi l’auteur de tous les livres, il en était aussi le lecteur universel –il était, d’une certaine manière, celui de qui provenaient tous les livres, et a qui tous les livres aboutissaient”³⁵⁷ (Lafon 2008: 174). Menard y Vernier reclaman la legitimidad del acto de leer sin el cual cualquier obra permanece huérfana. Si Vernier es el autor secreto de los poemas más importantes de la literatura francesa de la segunda mitad del siglo XIX, Menard es el autor clandestino de los más relevantes textos franceses del siglo XX, como *El cementerio marino* o *Monsieur Teste*, atribuidos a su amigo Paul Valéry, o *Paludes*, atribuido a su otro amigo André Gide. Menard, como Vernier en el siglo anterior, es “el artífice de uno de los proyectos de falsificación más ambiciosos de toda la historia literaria que consiste en crear colectivamente a un autor genial atribuyéndole una obra maestra que se impusiera al tesoro de la literatura universal” (Vecchio 2009: 8). Para el narrador de la novela de Lafon, Menard compendia escritura y lectura en un proceso fundamentado en la reciprocidad.

Menard y Vernier viven en la pura representación, habitan los intersticios entre las líneas “atribuidas” a otros, sin nada personal, sin identidad, falseados por la memoria de terceros. “Los grandes relatos de Borges giran sobre la incertidumbre del recuerdo personal, sobre la vida perdida y la experiencia artificial. La clave de este universo paranoico no es la amnesia y el olvido, sino la manipulación de la memoria y de la identidad” (Piglia 2014: 51). La obra de ambos resulta tan fantasmagórica como sus autores, se diluye con ellos, quedando tan solo pequeños detalles desperdigados aquí y allá en la maraña de obras posteriores. La diferencia entre ambos radica en que si Vernier es el autor oculto de un breve texto ignorado por la crítica, Menard representa la renuncia última a publicar, ya sea por voluntad propia o como consecuencia de las circunstancias. Veamos un ejemplo de esa imposibilidad de ejecución que acompaña la actitud de Menard. Legrand recuerda el padecimiento crónico de su amigo, afectado por una “triste fobia”:

³⁵⁷ “Menard no era solo, para mí, el autor de todos los libros, era también el lector universal –en cierto modo, era de él de donde provenían y a él adonde iban a dar todos los libros” (Lafon 2010: 178-179).

Quelques semaines –ou même quelques mois– avant de l’aparition d’un de ses textes, Ménard était pris d’une triste phobie, dont il m’écrit le récit de son inimitable écriture d’insecte, dans une lettre de 1920. “Savez-vous, mon jeune ami, que je souffre ces jours-ci d’un étrange mal? J’attends, pour septembre ou octobre prochain, la publication de mon édition annotée (et préfacée) du *Livre de l’invention libérale et art du jeu d’échecs*, de Ruy López de Segura, chez Tailliber. J’entre dans une librairie de Nîmes, à la recherche des petits livres à couverture orange: je sais que le mien n’y est pas, ne peut pas y être puisque, si je l’ai bien écrit, mon éditeur, lui ne l’a pas encore *fabriqué*. Et pour tant, je le cherche, et je me sens souvent pour le point de la dénicher, sur une table, au milieu d’une pile, au fond d’un rayonnage [...]. Mais il y a pire, je me rends compte que la vue d’un livre d’un autre auteur que moi m’est tout bonnement insupportable! Je ne peux pas voir sans nausée ces entassements d’ouvrages qui *cachent* les miens –ces que j’aurais écrire, ceux que je n’ai pas encore écrits, ceux, surtout, que je n’écrirai jamais...”³⁵⁸ (Lafon 2008: 52-53).

Ambos personajes sirven para concebir la literatura como una repetición, como un eco rebotando desde Homero de un autor a otro, como un *déjà-vu*. Una línea que encierra una secreta afinidad con otra línea oculta en la primera, que despierta un vago recuerdo sumergido en el palimpsesto y solo perceptible mediante ciertas condiciones de lectura. Entroncan así con el relato policial. Borges y Perec crean, a lo largo de sus respectivas obras un tipo de lector activo. Lo van modelando al mismo tiempo que modelan su escritura. Lo que se le cuenta a ese lector no es confiable, hay que desentrañarlo quitando capa tras capa. Hay una realidad oculta bajo la superficie y deformada por el engaño. La lectura provoca así una reencarnación, una especie de sortilegio que activa mecanismos hasta ese momento adormecidos. Ese lector desconfiado y paranoico que ha de resolver los enigmas proviene en buena medida del cuento policial de Allan Poe. Un buen ejemplo lo tenemos en la figura de Vincent Degraël, el lector detective que Perec coloca en el centro de su ficción.

En *Le voyage d’hiver* la potencialidad del texto se convierte en el objeto de la narración. La clave del relato está en su posibilidad de expansión y en su condición de obra abierta. Perec nos abre las puertas a una literatura autorreferencial que se pliega sobre sí misma y se despliega en los innumerables ámbitos que la circundan. Un diálogo interminable sobre las posibilidades de la literatura y sus mecanismos compositivos. Un

³⁵⁸ “Algunas semanas –o incluso algunos meses– antes de la aparición de uno de sus textos, Menard era presa de una triste fobia, de la que me escribe el relato con su inimitable escritura de insecto, en una carta de 1920. ‘¿Sabe usted, mi joven amigo, que estoy sufriendo estos días de un extraño mal? Espero, para septiembre u octubre, la publicación de mi edición anotada (¡y prologada!) del *Libro de la invención liberal y arte del axedrez*, de Ruy López de Segura, en Taillibert. Entro en una librería de Nîmes, buscando los pequeños libros de tapa naranja de la editorial: sé que el mío no está, no puede estar puesto que, si bien ya lo he escrito, mi editor todavía no lo ha *fabricado*. Y sin embargo lo busco, me siento a punto de encontrarlo, en una mesa, en medio de una pila, en el fondo de un estante [...]. Pero hay algo peor todavía: me doy cuenta de que la visión de un libro de otro autor se me hace insoportable. No puedo ver sin náusea esas acumulaciones de obras que *ocultan* las mías –las que yo habría podido escribir, las que no he escrito todavía, sobre todo las que no escribiré nunca...’” (Lafon 2010: 53-54).

relato que comparte con el Menard de Borges y de Lafon la imposibilidad de cualquier intento de limitación. Y, paradójicamente, esa libertad que es su seña de identidad la obtiene a través del procedimiento marca de la casa de la literatura *oulipiana*, la restricción. Un texto que es un inmenso laberinto donde conviven otros textos. Como el Jardín de Menard, una representación que contiene y arroja su propia representación y que disloca y confunde los niveles de ficción y realidad. La obra de Perec consolida la propuesta de una narrativa heterogénea y basada en la ruptura de la linealidad del hipertexto, una literatura donde confluyen simultáneamente en un mismo plano referencias a obras en principio distantes y distintas que convergen, gracias al novedoso enfoque *oulipiano*, en un punto que, como el *aleph* borgeano, nos permite escudriñar las ocultas conexiones entre las obras y las misteriosas analogías que sutilmente acontecen en el universo. Todo está en todo. Estas obras dan cuenta de la complejidad y de la multiplicidad que subyace bajo las apariencias de la realidad. *Le voyage d'hiver* es un guiño tanto a “Pierre Menard, autor del *Quijote*” como a “Kafka y sus precursores”. De ahí el concepto de “plagio por anticipación”. Además de una reflexión sobre la memoria, la rememoración inesperada y el *déjà vu*, otro guiño, esta vez, al Proust del “tiempo perdido”.

11. 6 Menard o la desaparición. La invasión del simulacro

“[...] escribir no está destinado a dejar huellas sino a borrar, por medio de las huellas, todas las huellas; a desaparecer en el espacio fragmentario de la escritura, más definitivamente de lo que se desaparece en la tumba; o también a destruir, a destruir de forma invisible, sin el estrépito de la destrucción” (Blanchot 1994: 81).

En *Une vie de Pierre Ménard*, el protagonista se despoja de su identidad original, sustrae la del objeto y comienza su paulatina disgregación es este. Menard, oculto detrás de las obras de sus contemporáneos, va desprendiéndose poco a poco de su identidad hasta sintetizar en su figura la múltiples identidades que lo circundan, que es lo mismo que ser nadie. Obsesionado con la imagen del grabado, pretende acceder al Jardín a través de su representación, quiere adentrarse en el cuadro y a través de sus pliegues deambular por los sinuosos laberintos, que es una manera simbólica de volver a recorrer las galerías perdidas de la infancia. El grabado de Richer es como una proyección de su *Quijote*, una idea que representa un modelo inaprensible porque vive de la continua

renovación. Al contemplar el grabado, Menard abarca el Jardín en su totalidad, adquiere una perspectiva simultánea y total del conjunto, pero sueña con traspasar el límite que lo separa de esa realidad que, como su *Quijote*, se encuentra más allá del lector. Al introducirse simbólicamente en el cuadro, Menard deviene personaje de esa ficción. Su descripción de los pormenores que integran el Jardín a través del grabado es minuciosa, una aprehensión *in situ* de una realidad ignorada pero intuita. Así, la “representación” deja de tener referente para constituirse en una realidad autónoma. Lo que el grabado describe es el propio grabado, una realidad –constatación– propia y autosuficiente. La supuesta realidad que suponemos representaba, definitivamente se ha volatilizado. Como el *Quijote* de Menard, se ha desmarcado de su contexto inicial y ha adquirido una nueva dimensión. Dicho de otro modo, el grabado ha enriquecido la realidad del Jardín:

À force de contempler le cuivre que fit graver Richer, je suis devenu un familier de ces parages évanouis. Il m’arrive même de rêver que j’entre dans la gravure, que je m’enfonce au creux de ses chemins un peu naïfs, que je pénètre dans les bâtiments qui prolifèrent du côté gauche -et que je n’arrive pas sortir [...]. La gravure est tellement stylisée, les lieux représentés tellement symboliques (le Labyrinthe, le Verger, le Monticule, le Jardin secret...), les inscriptions au-dessus des arcs et des portes tellement envahissantes, que j’en viens à me demander si la ‘représentation’ que j’ai sous les yeux renvoie à autre chose qu’elle-même, si le Jardin représenté existe pas³⁵⁹ (Lafon 2008: 111, 113).

El universo puede encontrarse camuflado en todas partes. Como el mapa de Inglaterra, el *Quijote* o las noches árabes, el universo habita en el Jardín; el Jardín de Richer con el que sueña Menard contiene el universo. Como el *aleph* que se encuentra en el sótano de una casa. “Podemos apropiarnos del universo desde un suburbio del mundo”, escribe Ricardo Piglia (1977: 193). El Jardín es por todo esto no solo el *topos* central de la novela, sino también su clave simbólica, un jardín de signos en cuyos laberintos se esconden todos los significados.

La crítica se ha pasado más de medio siglo buscando al escritor de carne y hueso detrás de la sombra proyectada por Borges. Lafon desdeñó esa opción, ignoró la posibilidad de fijar el rostro de un personaje fantasmagórico e inasible. Eso supondría una reducción. A raíz de esa omisión voluntaria, inventó su propio Menard. Lo colocó en medio del Jardín poblado de los recuerdos de su juventud y paulatinamente, a través

³⁵⁹ “A fuerza de contemplar el cobre que hizo grabar Richer, se me han vuelto familiares esos parajes desaparecidos. Llego incluso a soñar que entro en el grabado, que me hundo en sus caminos un poco *naïfs*, que penetro en los edificios que proliferan del lado izquierdo -y que no llego a salir nunca más [...]. El grabado es a tal punto estilizado, los lugares representados tan simbólicos (el Laberinto, el Huerto, el Montículo, el Jardín Secreto), las inscripciones por encima de los arcos y de las puertas tan invasoras, que llego a preguntarme si la «representación» que tengo bajo los ojos remite a otra cosa que a sí misma, si el Jardín representado existió alguna vez” (Lafon 2010: 114, 116).

de un ritmo cadencioso y una estructura fragmentaria cimentada en un primer nivel constituido por la figura del narrador y secundada por otros niveles complementarios entre sí y subalternos al primero, lo hizo desaparecer.

Pierre Menard constituye el inicio de una fórmula *recursiva* que se convertirá por su recurrencia y permeabilidad de un texto a otro en el rasgo principal de las estructuras de los textos borgeanos. La literatura de Borges, basada en la idea de una progresión infinita, produce, por encima de todo, perplejidad. “Se trata de un procedimiento que vendría a liberarnos de los delirantes y violentos sueños de creación orgánica; especialmente una literatura que, como en el caso de *Las mil y una noches* o de *Don Quijote* produce el sentimiento de una «inquietante extrañeza» o de la «nadería de la personalidad»” (Riera 2005: 226). “Pierre Menard, autor del *Quijote*” puede ser considerado, gracias a su predisposición a múltiples interpretaciones, como un relato de fantasmas, como la gestación de un personaje escurridizo que se deslizará sutilmente de una narración a otra, ocupando diferentes topologías textuales y encarnándose en otros personajes. De la misma manera que Degraël no localizó a Vernier, jamás determinaremos quién es Pierre Menard, tan cercano y tan lejano a un tiempo. Definitivamente, la obra ha sido invadida por la lectura.

Conclusiones

“Para el concepto clásico, la pluralidad de los hombres y de los tiempos es accesoria, la literatura es siempre una sola” (Borges 1989: 219).

En el prólogo de 1964 a la edición española de *Ferdydurke*³⁶⁰ Ernesto Sábato desarrolla una teoría sobre lo que denomina “la periferia del Renacimiento”. El autor, Gombrowicz, como Wilcock, fue también un exiliado, con la diferencia de que este no abandonó su lengua original, el polaco, en la elaboración de su literatura. El protagonista de la novela es también un ser desplazado y marginal que se refugia en la transgresión y en la inmadurez, una inmadurez muy similar a la que reviste a los iconoclastas wilcockianos. Ambas obras, *La sinagoga degli iconoclasti* y *Ferdydurke*, comparten una caústica comicidad, “una payasada metafísica en que delirantemente estaban en juego los más graves dilemas de la existencia del hombre” (Sábato 2003: 8). La diferencia entre ambas reside en que si bien *La sinagoga* destila un aroma claramente borgeano, la peculiar obra del polaco escapa cualquier intento de catalogación, lejos del cada vez más amplio campo de influencia del escritor argentino. Los cuatro, Gombrowicz, Wilcock, Borges y Schwob, pretenden irónicamente formalizar el caos, buscar un sentido a las incongruencias del universo, ambición que encierra una paradoja irresoluble: ¿cómo organizar lo que perpetuamente propende al desorden? Es en la forma donde únicamente palpita cualquier intento de renovación o innovación, la única simulación de ordenamiento del caos. Como Ferdydurke, los personajes de las biografías imaginarias anhelan encontrar la forma para la inmadurez, causa perdida de antemano. La fatalidad, ya sea decrepitud o derrota, acaba adueñándose de la trama.

Literatura y exilio están íntimamente relacionados tanto en los libros tratados en esta tesis como en la propia vida de los autores. Una de las claves de las biografías imaginarias reside en el continuo desplazamiento de los personajes, que en alguna medida guarda cierta correspondencia con la condición extraterritorial de los autores. Ya vimos cómo Georges Steiner (2000) hacía referencia a esta circunstancia en el caso de Borges. Si bien es cierto que Schwob vivió la mayor parte de su vida en París y

³⁶⁰ Hemos utilizado la edición de Seix Barral, Barcelona, 2003. La primera edición de esta novela en español fue editada en Buenos Aires, Argos, 1947, con un Comité de traducción dirigido por Virgilio Piñera. La segunda edición, con prólogo de Ernesto Sábato, sería publicada en Buenos Aires, Sudamericana, 1964. Esta última es la que sigue Seix Barral.

siempre escribió en francés, su largo y accidentado viaje a Samoa en busca de la tumba de Stevenson bien podría ser el motivo de una de sus *vies*. Wilcock, Borges y Schwob comparten el gusto por la literatura anglosajona, Stevenson, Defoe, De Quincey, Shakespeare, etc. Antes que escritores fueron grandes lectores y traductores. Wilcock abandonó Argentina definitivamente en 1957 y se exilió en Italia, donde permaneció hasta su muerte. Adoptó el italiano como vehículo literario y, exceptuando las traducciones –tanto al italiano como al español– jamás volvió a escribir en español. Por su parte Michel Lafon ha centrado su interés universitario y ensayístico en la literatura sudamericana, más concretamente en la argentina, y más aún en la obra de Borges. El último eslabón de esta estirpe multicultural y políglota es Pierre Menard, un personaje no solo extraterritorial, sino también y sobre todo extratextual. A la indeterminación de su figura inaprensible y múltiple en el cuento de Borges, Lafon le regala con su novela una errancia vital, transforma su fantasmagoría en un personaje de carne y hueso. Así, los personajes de las biografías imaginarias se caracterizan por estar siempre en movimiento, en perpetua fuga de la justicia e instalados en la marginalidad de su condición anómica. Como señala Cristian Crusat (2014) la figura que mejor simbolizaba para Schwob ese eterno transitar de un lugar a otro en el siglo XIX era el judío errante, de ahí la abundancia en su obra de peregrinos, mendigos y trotamundos, sin olvidar la secta de delincuentes constituida por los *coquillards*, en cuyas filas se encontraba el poeta y prófugo François Villon. Sus personajes comparten ese margen rebelde e intemporal en que se sitúan infames e iconoclastas. Como señalaba Sábato en el prólogo antes citado entablan todos ellos una disputa desigual con el epicentro, contra el fenómeno burgués “caracterizado por el maquinismo y la razón”. Un personaje como Tom Castro representa el fútil intento de conquistar ese centro canónico, impostando la identidad ajena, simulando ser Tichborne, que es quien mejor define la rectitud preceptiva del mundo inamovible y obtuso contra el que se estrellan estos personajes marginales. La conquista de ese epicentro virtual no es más que un pretencioso e inútil intento para aquellos cuyo sitio natural es la periferia, el “territorio de la inmadurez” (Sábato 2003: 12). La inmadurez de *Ferdydurke* no es otra cosa que la representación del espíritu dionisiaco, el mismo que posee a iconoclastas, infames e imaginarios:

[...] la potencia oscura que desde abajo, como fuerza inferior [...], presiona y a menudo rompe la máscara, es decir, la persona, la Forma que la convivencia y la sociedad nos obliga a adoptar [...]. Y así como la Inmadurez es la vida (y por tanto la adolescencia, el circo, el absurdo, el romanticismo, la desmesura y lo barroco), la Forma es la Madurez, pero también la fosilización, la retórica y en

definitiva la muerte; una muerte (curiosa dialéctica de la existencia) que nos es imprescindible para vivir y entendernos (Sábato 2003: 11).

La novela de Gombrowicz refleja, a través de su personaje protagonista, la lucha antagónica del espíritu humano entre la búsqueda de la Forma y su rechazo. El desorden implícito en el individuo, reflejo del desorden del universo, lo incita a acotar la realidad mediante la Forma, pero esta, como en los relatos de *La sinagoga*, es siempre excedida por su tendencia natural al caos. Lo dionisiaco es indesligable de la condición anómica del individuo que frecuenta estas páginas. Constituye el afán de los autores explicar esa predisposición al caos y al choque de contrarios, delimitar en el espacio del texto, para así aprehenderlo y definirlo, la dispersión del personaje errabundo. Es entonces donde la balanza se escora hacia la parte metafísica, donde emerge la angustia ontológica que permanecía adormecida por la parodia o el absurdo, como en el caso de *La sinagoga*.

Para Marta Valderrama (2008) los personajes de Borges tienen la función de destructores de la identidad. Estos tienden al vacío y a la desaparición, y la trama que poco a poco los engulle conforma un indescifrable laberinto que va descodificando al individuo hasta finalmente borrar sus singularidades y confundirlo, en una amalgama de rostros enmascarados que constituyen el arquetípico personaje de estas páginas. Individuos definidos por la soledad y la incomunicación. La comunicación es el único lazo con el exterior; cuando esta se interrumpe, cuando tiende a cero y se anula, el individuo queda para siempre aislado en su propio mundo interior. El personaje acaba siendo devorado por las contingencias y/o por sus propias fantasmagorías. Finalmente, la reciprocidad con el entorno se quiebra.

Siguiendo la terminología de Claudio Guillén el asunto aquí tratado corresponde al ámbito de una literatura supranacional, más allá de fronteras geográficas, políticas o lingüísticas. Son los propios escritores, a través de sus obras, quienes crean, deshacen y recrean la historia literaria, lo que mediante continuas relaciones de reciprocidad y expansión constituye una genuina tradición. De acuerdo con los postulados de Schwob reseñados en “La différence et la ressemblance” y en el prefacio a las *Vies* (dos textos claves para rastrear las bases de lo que posteriormente constituirá el subgénero que nos ocupa) nos hemos basado en la fluctuación entre analogías y diferencias para determinar los planteamientos, procedimientos, temas y estructuras formales característicos de las biografías imaginarias. Si Schwob es el precursor del subgénero, Borges es quien lo reelabora y define a través de su poética, preparándolo para nuevos

derroteros, abriéndolo a nuevas posibilidades a través de su lectura. Si bien *HUI* es una obra temprana y carente de la complejidad de *Ficciones* o *El aleph*, ya contiene el germen de esos libros posteriores, donde adquiere gran relevancia, no solo en la propia producción de su autor sino en el conjunto de la literatura contemporánea, el cuento “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, punto de inflexión, encrucijada y razón de ser de esta tesis. Texto donde confluyen de manera dinámica las claves temáticas, formales y significativas aquí desarrolladas, lugar de confluencia entre autoría y lectura. Borges se constituye en el intermediario que sienta las bases de este subgénero. Para delimitar los tres lados del triángulo añadiremos que *La sinagoga* de Wilcock supone la desviación humorística y surrealista de las biografías imaginarias, una denuncia de la estupidez y del peligro que encierra ir más allá de los límites del conocimiento, al tiempo que una visión nihilista del ser humano y de la imposibilidad de comunicación que se constituye en su clave definitoria como individuo social.

“La différence et la ressemblance” y el prefacio a las *Vies* le sirven a Schwob para sentar las bases de su poética, esto es, la relevancia de lo individual frente a lo general y del arte frente a la historia. La palabra “individuo” proviene del latín *individuus*, que significa “indivisible”, y paradójicamente la tendencia de estos individuos es a la separación, tanto del otro como de sí mismos. La natural predisposición de los personajes imaginarios, con su culminación en Pierre Menard, es a la recursiva divisibilidad, principio de su indeterminación, hasta el punto de resultar, de tanto desperdigarse en otras identidades, finalmente irreconocibles. O, si lo son, es precisamente por ese detalle del desdoblamiento o la impostura continuos. Paradoja irresoluble, la seña de identidad característica de estos personajes es la multiplicidad, su continua presencia se corrobora en su continua ausencia.

Por otra parte, destacaremos, de entre sus múltiples contribuciones a la concepción poética desplegada en esta tesis, dos textos fundamentales de Borges que definen y sintetizan en buena medida el enfoque que hemos desarrollado: “El idioma analítico de John Wilkins”, antecedente de los iconoclastas wilcockianos y “Kafka y sus precursores”, un ensayo –si se nos permite la reducción genérica– imprescindible para comprender la inversión temporal y cómo la obra posterior influye en la precursora porque la recontextualiza y revitaliza a través de la actividad *re-creadora* de la lectura. Cómo la acumulación de huellas en el enorme palimpsesto que constituyen las obras aquí reseñadas, trastoca indefectiblemente los pilares iniciales mediante una continua

reformulación. “Kakfa y sus precursores” y “Pierre Menard, autor del *Quijote*” son textos complementarios, más allá de la distancia temporal que los separa. El cuento de Borges prefigura el ensayo posterior, lo contiene de manera germinal, mientras que la idea de los precursores de Kafka infiere y matiza la lectura del cuento. Digamos que la lectura de “Pierre Menard, autor del *Quijote*” es más rica y compleja después de haber asimilado las ideas desarrolladas en “Kafka y sus precursores” y haberse familiarizado con el paradigma *oulipiano* del plagio por anticipación.

Wilcock lleva el pensamiento al límite de la extravagancia en su galería surrealista de iconoclastas descendientes de Raimundo Lulio y de John Wilkins. La locura de sus personajes desemboca irremediabilmente en la imposibilidad de diálogo. Como Borges, Wilcock recluye a sus iconoclastas en su propio universo ficcional. Todos tienden, en última instancia, a la irrealidad, que es la cíclica textualización del personaje para siempre grabado en la memoria de los lectores.

La constitución de la identidad tanto en los personajes infames como en Pierre Menard se fundamenta en la tergiversación de la memoria mediante la intromisión de un tercero, como sucede igualmente en *Une vie de Pierre Ménard* a través de la intervención de un narrador de dudosa confianza. Maurice Legrand representa ese nivel de falsificación inverificable que funciona como simulacro textual y que sostiene el peso de la narración. Como señala Ricardo Piglia el papel protagónico de la memoria es indisociable del de la lectura. Memoria y lectura son los ingredientes de los que están hechos los personajes de estas ficciones biográficas. La concepción borgeana de la memoria ajena está en el centro de la narrativa contemporánea. Como Bartleby, Menard quería pasar desapercibido, quería permanecer inédito como Macedonio Fernández³⁶¹, quería borrar sus propias huellas. Al ser todos los hombres su individualidad se desvanece. El que aglutina la memoria de los otros difumina su identidad. Por eso Menard es nadie, al tiempo que es la memoria de Cervantes, y la memoria de Shakespeare, que también es aquí metáfora y desplazamiento metonímico³⁶²:

³⁶¹ “Una de las aspiraciones de Macedonio. Borrar sus huellas, ser leído como se lee a un desconocido, sin previo aviso. Varias veces insinuó que estaba escribiendo un libro del que nadie iba a conocer nunca una página. En su testamento decidió que el libro se publicara en secreto, hacia 1980. Nadie debía saber que ese libro era suyo. En principio había pensado que se publicara como un libro anónimo. Después pensó que debía publicarse con el nombre de un escritor conocido. Atribuir su libro a otro: el plagio al revés” (Piglia 2014: 26).

³⁶² Dice Piglia a propósito del último cuento de Borges, “La memoria de Shakespeare”: “En este último cuento podemos presentir, sin embargo, que el sueño era no tanto escribir en la lengua de Shakespeare sino recibir la memoria de *Aquél* que es esa lengua y esa literatura” (Piglia 1997: 190).

[...] la figura de la memoria ajena es la clave que le permite a Borges definir la tradición poética y la herencia cultural. Recordar con una memoria extraña es una variante del tema del doble, pero es también una metáfora perfecta de la experiencia literaria. La lectura es el arte de construir una memoria personal a partir de recuerdos ajenos. Las escenas de los libros vuelven como recuerdos privados (Robinson Crusoe retrocede ante una huella en la arena, la menor de los Compson se desliza al alba por la ventana del piso alto; Remmo Erdosain abre la puerta de la gerencia encristalada y comprende que ya está perdido). Son acontecimientos entreverados en el fluir de la vida, experiencias inolvidables que vuelven a la memoria, como una música. La tradición literaria tiene la estructura de un sueño en el que se reciben los recuerdos de los poetas muertos (Piglia 2014: 52-53).

Parece imposible leer a Schwob sin tener en cuenta a Borges. Tan grande es la influencia del argentino en su precursor. En cuanto a Wilcock, contemporáneo de Borges, comparte con sus dos predecesores su condición políglota, el gusto por la brevedad, la causticidad característica de su estilo, trasunto de una concepción pesimista del hombre y del universo, y un sutil tono amargo y crepuscular en sus personajes. Dislocando la cronología que les otorga la historia de la literatura, podríamos situar a Borges en el centro, expandiendo los hilos de su concepción poética en ambas direcciones, desde el pasado de sus lecturas de juventud hasta el porvenir todavía indefinido. Como señala García Jurado:

En definitiva, cuando Schwob es elegido por Borges como su precursor, se hace ya muy difícil leer al autor francés sin el fenómeno de recuperación e incluso de relectura que Borges hace de él, dado que Schwob ha pasado a ser parte de su propio universo literario. De esta forma, por paradójico o anacrónico que parezca, un estudio de la tradición de Schwob en autores posteriores, por ejemplo Tabucchi, va a tener normalmente como punto de partida a Borges, sobre todo en su faceta de lector de Schwob (García Jurado 2004: 126).

Como rasgo común a las tres colecciones de relatos que integran la primera parte de este trabajo hemos de señalar la importancia del detalle circunstancial como aspecto decisivo para definir las peculiaridades del individuo que lo diferencian del resto y que al mismo tiempo los agrupa a todos ellos en un modelo arquetípico característico de su idiosincrasia. El detalle circunstancial juega un papel relevante como activador de la memoria. Primero fija la escena como en una instantánea para luego hacerla retornar una y otra vez como una lejana melodía. La niebla de Edimburgo anestesiando el drama y congelando el instante en “Burke et Hare, Assassins”, el gato impasible de Monk Eastman en el cuento de Borges, las escaleras parisinas del piso de Valdés y Prom en el relato homónimo de Wilcock, todo vuelve a la memoria mediante la activación de ese sutil mecanismo. De un modo parecido, Lafon, como en uno de los últimos relatos de Borges, “La memoria de Shakespeare”, construye su personaje mediante recuerdos

ajenos, su memoria es una memoria literaria, en este caso la del narrador de dudosa confianza; es también una memoria de lo no escrito –la obra inédita de Menard, siempre postergada o *irrealizada*–, de los meros proyectos, de los anhelos. Menard, como su obra, es un propósito no consumado y por tanto imperfecto (en el sentido literal de no terminado, no concluido), siempre latente. En ese misterio está su hechizo. “No hay memoria propia ni recuerdo verdadero, todo pasado es incierto y es impersonal” (Piglia 2014: 50). A Menard le sucede como al personaje de Kafka, descubrimos en última instancia que ambos son fantasmas textuales que portan la memoria de los otros, no la propia. Joseph K. no puede recordar su crimen, pero la verdadera tragedia de *El proceso* es que no puede recordar quién es. La clave del universo de Borges, y de Kafka, no es el olvido, sino la manipulación de los recuerdos y de la identidad (Piglia 2014). Todo es pura representación, una pose adquirida de la memoria. Los personajes imaginarios son uno y diversos a un tiempo, el que dibuja el autor y aquellos que nosotros los lectores nos figuramos a partir de la composición del autor, estableciendo analogías y activando conexiones imprevistas. El detalle circunstancial los individualiza y los diferencia, el doble, la impostura y la progresiva descomposición de esos rasgos los emparenta y los confunde. Forman parte de un enorme palimpsesto donde se reescriben continuamente.

La cosmovisión escéptica del universo y del individuo abocado a la incomunicación que preside las biografías imaginarias solo se percibe si se escarba detrás del revestimiento con el que sus autores camuflan las tramas, el del humor y la parodia. El estilo de *HUI* tiende a la exageración carnavalesca y al barroquismo. En Wilcock, en cambio, el grotesco carnaval que preside los relatos es tratado desde una óptica más distanciada y neutra, igualmente humorística pero lejos del recargado tono del libro de Borges, igual de burlón pero menos artificioso. “¿Qué otra cosa es, después de todo, esa «apariencia», esa «superficie de imágenes», sino una burla de textos y un carnaval textual?” (Molloy 1999: 37). Por su parte, un regusto de melancolía y fatalidad tiñe la ironía schwobiana.

Brevedad, fragmentación y brusca ruptura de la continuidad narrativa constituyen los tres pilares estilísticos en que se sustentan no solo los relatos de las biografías imaginarias, también la novela de Lafon, que en todo momento se decanta por una apariencia de simultaneidad y por la superposición de los diversos niveles narrativos que giran en torno al eje principal, el que compete a la figura del narrador Maurice Legrand, el encargado de distribuir las diferentes piezas del puzzle que constituyen la

vida de Pierre Menard. La fragmentación estructural de los relatos les permite reseñar los momentos claves de la vida del personaje en dos o tres escenas. La discontinuidad y el uso de técnicas procedentes del lenguaje cinematográfico contribuyen a esa condensación dramática, acentuada asimismo por las complejidades inherentes al individuo, tendente al desdoblamiento de la personalidad y/o a la impostura. Y todo atenuado por una distorsión irónica del contexto. La atención del lector es requerida no pocas veces por la repentina incursión de un elemento desestabilizador, sea o no de índole fantástica, que hace tambalearse los cimientos que sostienen la comodidad y el orden cotidianos. La lectura de estos relatos provoca una ligera perturbación, se quiebran las relaciones de distanciamiento entre obra y lector, sugiriéndose la posibilidad de que el drama invada el ámbito de la lectura, confundiendo ficción y realidad.

Hemos tenido en cuenta la multiplicidad y la simultaneidad a la hora de acercarnos a los textos y de establecer las pertinentes confluencias y divergencias entre ellos, ignorando cualquier enfoque lineal del tema, considerando los preceptos de la poética borgeana como el epicentro teórico de un subgénero iniciado por Schwob pero reelaborado y recontextualizado por la idea implícita de que cada escritor crea a sus precursores. Dos autores no carentes de ironía pero que resultan realzados en este aspecto por la inclusión junto a ellos de la desviación a un tiempo lúdica y escéptica que supone el libro de Wilcock. Y todo ello para llegar al estadio final que supone la irrupción del fantasma que se desplaza desde el cuento de Borges a la novela de Lafon, Pierre Menard, síntesis de la errancia existencial no solo de los personajes tratados en la primera parte sino del individuo contemporáneo.

Concluimos por tanto que un solo personaje arquetípico recorre las páginas de estas obras, desdoblado en innumerables personajes, cambiante ante las vicisitudes y las ondulaciones del entorno y de la trama. Wilcock lo reviste con el ropaje del absurdo, Borges con la inercia irreversible de la fatalidad, Schwob con la poética del terror y la piedad. El humor está presente como contrapartida de la fatalidad, también la complicidad que establecen con sus lectores, que son quienes realmente concluyen la peripecia literaria. Schwob, Borges y Wilcock ocultan o disgregan la identidad de sus héroes para que nosotros podamos recomponerla. Como si vistiéramos a Don Quijote con los hábitos de otras épocas y otras lecturas, dislocando el fluir temporal y sacando el tiempo de sus goznes.

Pierre Menard sintetiza en su figura el proceso que describe el recorrido entre la interacción del personaje con el mundo y la inevitable incomunicación final (la “comunicación cero”). En el prefacio a la edición italiana de *La nube purpurea*, de M. P. Shiel, traducida por Wilcock, el escritor italo-argentino sienta las bases de las relaciones entre lenguaje, comunicación y literatura, tan presentes y características de su obra. Wilcock considera la incomunicación como una consecuencia de la progresión del lenguaje, su inutilidad proviene de su perfeccionamiento:

In origine il linguaggio ha per scopo la comunicazione utile; a partire da questo stadio ogni perfezionamento del linguaggio tende alla comunicazione inutile; soltanto con un linguaggio altamente perfezionato è possibile la comunicazione zero, ossia l'incomunicazione (una pagina intensa di Heidegger, per esempio, o un saggio di critica letteraria concettuale) Se prendiamo come ascissa la perfezione del linguaggio e come ordinata la capacità di comunicazione, la curva dell'informazione orale assume la forma asintotica caratteristica dell'iperbole, per cui a ogni progresso del linguaggio corrisponde un ulteriore calo della comunicazione. La letteratura, benché derivata del linguaggio, non è tuttavia la derivata del linguaggio, né la derivata dell'informazione (d'altronde costantemente negativa, come si vede dalla semplice rappresentazione grafica della precedente curva); l'andamento della sua finzione è diverso. In origine il fatto letterario è il canto o il racconto rivolti a un pubblico presente; poi diventa canto o racconto rivolti a un pubblico non presente; spinto al limite, diventa canto o racconto rivolti a un pubblico zero³⁶³ (Wilcock 1967: 9-10).

En *Une vie de Pierre Ménard* el protagonista transita un jardín, metáfora de la biblioteca, cuyos senderos se bifurcan en dos direcciones: una conduce al silencio y a la irrealización; la otra al desdoblamiento recursivo y a la desaparición. Como Hugo Vernier, el protagonista de *Le voyage d'hiver*, Menard propende a disgregarse en el objeto mismo de su representación. Meros simulacros textuales, son engullidos por su propia proyección, dispersando sus identidades entre los múltiples textos que mantienen ese diálogo interminable y recíproco. Así podemos afirmar, de acuerdo con el concepto *oulipiano*, que Cervantes plagia por anticipación al evanescente Pierre Menard –del mismo modo que el relato de Borges es un plagio anticipado de la novela de Lafon–, mientras que las más inmortales páginas del Simbolismo francés se deben a un desconocido autor fantasmagórico cuyas huellas sus propios contemporáneos se

³⁶³ “En principio, la finalidad del lenguaje es la comunicación útil; a partir de este estadio cada perfeccionamiento del lenguaje tiende a la comunicación inútil; tan solo con un lenguaje altamente perfeccionado es posible la comunicación cero, es decir, la incomunicación (una aguda página de Heidegger, por ejemplo, o un ensayo de crítica literaria conceptual). Si tomamos como abscisa la perfección del lenguaje y como ordenada la capacidad de comunicación, la curva de la información oral asume la forma asintótica característica de la hipérbola por la cual a cada progreso del lenguaje corresponde un ulterior decrecimiento de la comunicación. La literatura, aunque derivada del lenguaje, no es sin embargo la derivada del lenguaje, ni la derivada de la información (por otra parte, constantemente negativa, como se ve en la simple representación gráfica de la curva precedente); el curso de su función es diverso. En su origen, el hecho literario es el canto o el relato dirigido a un público presente; luego se convierte en el canto o el relato dirigido a un público no presente; llevado al límite, deviene en el canto o el relato dirigido a un público cero” (La traducción es mía).

empeñaron en borrar, Hugo Vernier. La literatura queda como un interminable juego de mistificaciones donde todo es susceptible de darse la vuelta y donde ficción y realidad se confunden y solapan interminablemente. Un sinuoso camino hacia la nada es el que emprenden los héroes de estas páginas, pero no hacia el olvido. Se difuminan progresivamente a través de sus disfraces y de sus imposturas, pero al insertarse en el texto permanecen en la memoria de la lectura. Menard, irónicamente, devuelve a Borges la condición que este le atribuyó *irrealizándolo* al introducirlo en la ficción.

Hemos buscado en los relatos los rasgos particulares, las manías propias de cada personaje, que generalizamos como comunes porque mantienen una conexión interna. También cuando analizamos los contrastes nos basamos en ese hilo conductor que nos permite delimitarlos en capítulos específicos. Rastreamos diferencias y semejanzas, una de las claves de la poética schwobiana. Establecemos parámetros generales que luego desbrozamos y matizamos en cada caso particular. Vamos de lo particular a lo general y de lo general a lo particular. Partimos de personajes “individuales”, maniáticos e identificables, que se agrupan en ese paradigma común que es precisamente eso que los diferencia del resto, que comparten la marginalidad como condición característica, para llegar, en un segundo estadio, a Menard, personaje descarado que acumula en sí mismo multitud de identidades, anteriores y futuras, y que engloba a los autores y a los lectores. Como don Quijote, que pierde su individualidad cuando se hace arquetípico, cuando deviene adjetivo, cuando atribuimos a alguien o a una situación su condición quijotesca. Don Quijote va al revés, proyecta su idiosincrasia en los demás, lo utilizamos para definir el carácter de una persona; en cambio, Menard absorbe las identidades externas, interioriza lo que le llega desde fuera. En un tercer estadio nos encontramos con el personaje de Lafon, el Menard de carne y hueso que recobra la identidad atómica –como el Lucrecio de Schwob– de los primeros. Lafon le otorga manías y detalles singulares que el personaje de Borges no tenía, o que Borges omitía. Podemos decir “quijotesco” para definir caracteres humanos, o “kafkiano” para una pesadilla, irresoluble y circular; ambos adjetivos actúan como metonimias, parten de la ficción para invadir y definir la realidad. El Menard de Borges constituye el desplazamiento o la metáfora de una determinada visión poética, no el de Lafon, su desplazamiento intenta ser desde la pura abstracción ficcional a la adquisición de particularidades humanas. Las metonimias están en los títulos, que son las definiciones genéricas: iconoclastas, infames, imaginarios; definen los paradigmas en que se agrupan

los personajes. Menard aglutina en un mismo sujeto a lectores y escritores, condensa la idea de que la literatura no es privada, pertenece a todos, como el lenguaje, y es mutable y dinámica porque está viva.

De diferencias, ausencias y repeticiones están compuestas estas obras. Las diferencias aportan lo novedoso, las ausencias constituyen el silencio del texto, lo que se dice sin nombrarlo, lo invisible oculto en lo visible. Las repeticiones son las trasmisoras de lo ya vivido, las que establecen el sistema de correspondencias entre el texto que tenemos en las manos y los textos a los que remite, aunque sea de manera indirecta. Esas repeticiones aportan la novedad del contexto, hacen retornar cíclicamente el texto anterior adecuado a una nueva perspectiva. Borges repudiaba las repeticiones vanas porque son ilusorias, llegan a anular el mundo, lo agotan de tanto nombrarlo, lo desgastan (Molloy 1977b: 383). Todorov opinaba que la descripción completa y meticulosa de una obra literaria consistiría en repetirla palabra por palabra. Menard no repite, Menard crea, su *Quijote* no es una tautología por la readecuación del contexto. “La repetición es un proceso creativo que presupone tanto la diferencia como la semejanza” (Inclendon 1977: 666). El relato imaginario funciona como un espejo que nos revela el rostro de los personajes retratados como si fuera una proyección de nosotros, una repetición diferenciada, donde el dibujo o bosquejo del detalle circunstancial juega un papel fundamental para la recreación de esos rostros en la memoria de los lectores. Un detalle que despierta en nuestra memoria un detalle análogo.

Sin embargo el Menard de Borges no posee rostro, no está definido, es la efigie de un fantasma, un personaje descarado. Cualquier intento de fijar su imagen es inútil porque es inaprensible, un espejo vacío que cada lector llena con su lectura, “reflejo, simulacro de una unidad perpetuamente móvil, heterogénea, a la vez anverso y reverso” (Molloy 1977: 381).

Esta es, en definitiva, una tesis sobre fantasmas y falsificaciones. De la segunda categoría se ocupa, en buena medida, como hemos visto, ese artilugio narrativo llamado Maurice Legrand. La primera la constituyen los personajes, siendo el más etéreo de todos el propio Menard, el estadio inmediato a la disolución de esa jerarquía que constituye el personaje imaginario y que transita de la errancia –vital y textual– a la anacoresis. Con la figura de Menard se introduce un componente *fantástico* en la errancia aventurera de los personajes imaginarios. “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, puede leerse bien como un relato de fantasmas que recuerda las evanescentes tramas de

Henry James o como una reflexión sobre el hecho literario; esa doble perspectiva es la que le confiere su modernidad, su vigencia y su condición de obra abierta.

En la segunda parte de este trabajo asistimos al desdoblamiento del personaje del cuento de Borges en el Menard de la novela de Lafon, sugiriendo así no solo la *realidad* del escritor de Nîmes, su encarnación textual y vital, sino la *irrealidad* del propio Borges y del resto de autores que deambulan por sus páginas. *Une vie de Pierre Ménard* viene a sugerirnos la volatilidad de los límites entre ficción y realidad, proponiendo la posible ficcionalización del autor, encarnado aquí en el propio Borges y la “autenticidad” del mismo Menard. Lafon le regala una vida al escritor-personaje de Nîmes y relega a la ficción a sus contemporáneos. Por otro lado, reclama la importancia de la lectura en la elaboración de la obra, resaltando la vitalidad de esta, reivindicando su condición de obra abierta y cambiante, supeditada a las fluctuaciones del contexto.

La disposición de Menard a la inacción y al posterior apartamiento del mundo corre pareja a la de su *irrealización*. Menard encara pero no concluye, proyecta pero no lleva a término. Su discurrir textual conlleva una progresiva desposesión. Pero lo que se ha perdido se torna imperecedero cuando se hace memorable. La pérdida perdura así como ganancia recobrada por su misma ausencia. El mismo Borges lo escribió en uno de sus últimos textos, “Posesión del ayer” (*Los conjurados*, 1985):

Sé que he perdido tantas cosas que no podría contarlas y que esas perdiciones, ahora, son lo que es mío. Sé que he perdido el amarillo y el negro y pienso en esos imposibles colores como no piensan los que ven. Mi padre ha muerto y está siempre a mi lado. Cuando quiero escandir versos de Swinburne, lo hago, me dicen, con su voz. Sólo el que ha muerto es nuestro, sólo es nuestro lo que perdimos. Ilión fue, pero Ilión perdura en el hexámetro que la plañe. Israel fue cuando era una antigua nostalgia. Todo poema, con el tiempo, es una elegía. Nuestras son las mujeres que nos dejaron, ya no sujetos a la víspera, que es zozobra, y a las alarmas y terrores de la esperanza. No hay otros paraísos que los paraísos perdidos (Borges 1989: III, 482).

Todo está en todo. Hay un reflujo constante del presente en el pasado que lo mantiene vivo y lo torna simultáneo. Tratamos de leer, como en un palimpsesto, las huellas de una literatura anterior y oculta, y descubrimos así correspondencias hasta ese momento ignoradas entre asuntos aparentemente disímiles, como las relaciones que hemos advertido y desgranado entre Pierre Menard y las biografías imaginarias a lo largo de estas páginas. Todas las cosas del universo son susceptibles de contraer analogías entre sí porque todas las cosas pertenecen al universo, incluso la flor de Wells, que es reflejo de la de Coleridge –o al revés–, y los sueños. Así Menard es el doble reflejo *descarado* de los personajes que pueblan estos relatos y de nosotros, los lectores;

constituye la perpetua fluctuación entre lo uno y lo diverso, aunando en su figura dos de las propuestas de Italo Calvino para este milenio: levedad y multiplicidad.

Las bases de toda esta concepción de la literatura las sienta Borges ya en los años treinta del siglo XX, adelantándose a la teoría de la recepción, a la filosofía de la deconstrucción o a las aportaciones del *OuLiPo*. John Barth hablaba en los años sesenta de la literatura del agotamiento. Los ecos de la obra y las ideas borgeanas continúan estando vigentes en el siglo XXI. Parece que la literatura con Borges y después de Borges cierra sus puertas a nuevos aires de originalidad y todo el flujo posterior de obras está indefectiblemente limitado por su sombra. No es así, desde luego hay otras maneras de concebir y hacer literatura. La novela de Lafon puede contemplarse no más que como un homenaje al autor de Pierre Menard, claramente influida además por el estilo de este, antes innovador, ahora familiar. No cabe duda de que el idealismo borgeano desarrollado en este trabajo y su concepción de la literatura como una disciplina impersonal y anónima donde el lector cobra la misma o mayor relevancia que el autor no deja de ser, en cierta medida, una pose no exenta de la sutil ironía del escritor argentino. El propósito de esta tesis no ha sido supeditar el universo literario a una especie de constricción temática o formal procedente de Borges. Hay otros caminos. Aquí hemos intentado dejar abierta la puerta a los posibles desdoblamientos de la figura de Menard que están por venir, aunque acontezcan no como homenaje o parodia sino como un soplo de aire fresco que inaugure nuevos derroteros por los que transitar.

Apéndice

Posdata

“Todo, en una ficción, es ficticio. Todo, o casi todo. Curiosamente la pieza más auténtica de esta novela es la cita de una ficción (de un «pequeño ensayo de un retrato imaginario», usando las mismas palabras del autor): el extenso extracto de la carta de Mme. Émilie Teste a Paul Valéry. Pero tanto el discurso en Lunéville del caballero Ramsay como el de Lamartine a los jardineros son igualmente auténticos, del mismo modo que lo es la descripción de una tormenta montpellierana por Charles d’Aigrefeuille.

La evocación de André Gide del jardín de Akadémos así como los dos párrafos de Jean-Henri Fabre (sobre su «rincón de tierra» y su hormiga-león) han sido ligeramente reescritos por las circunstancias. El fragmento intitulado «Septembre» es un plagio anacrónico de las *Mémoires interieurs* de François Mauriac, mientras que «Disciples» roba su primera frase de la primera página de los *Souvenirs entomologiques* del mismo Fabre. La fórmula con la que Pierre Menard anuncia a Borges que la ficción será su «contribución» a la literatura es idéntica a la que usó Mallarmé con Valéry. La tesis de origen homérico de las paradojas de Zenón es un homenaje a las *Détctions fictives* de Jean-Claude Milner. La fulgurante predicción de Macedonio Fernández al joven Jorge-Luis Borges, prometiéndole «una gloria universal» cuando apenas contaba veinticinco años, figura en un manuscrito inédito conservado en Buenos Aires por uno de mis amigos más queridos. *L’île de Bloy* es un guiño a Edgar Allan Poe y a Adolfo Bioy Casares. La primera frase es la translación al francés del principio de *La invención de Morel*. (Confirmando aquí el proyecto de publicar algún día esa novela imaginada.)

Una buena parte de lo que concierne al *Jardin des Plantes* de Montpellier –los misterios que envuelven a su fundador (el prodigioso Pierre Richer de Belleval), el origen de sus sucesores, los escritos de unos y de otros, la sepultura de Narcisa y los debates poéticos y las controversias que ha suscitado, el primer grabado y el segundo que trastorna y censura al primero, los paseos de Valéry y de Gide por sus senderos– es *rigurosamente histórica*, si puedo permitirme el oxímoron. Investigación y ficción se han abastecido de antiguos documentos conservados en la biblioteca municipal de Montpellier y han sido fortalecidas por los diversos y sugerentes trabajos de Louis Dulieu y por un reciente artículo de Richard Drayton.

Si el paso de Jorge Luis Borges por Nîmes a lo largo de 1919 está constatado, no tengo ninguna prueba que corrobore su presencia en Montpellier con ocasión de su viaje a España (que era de hecho un lento, penoso y ultraísta regreso a Buenos Aires, después de la estancia obligada de Borges y su familia en Ginebra durante toda la Primera Guerra Mundial). En el transcurso de la larga entrevista que me concedió en la primavera de 1983 en París, en el Hôtel de la Rue des Beaux Arts, Borges me confirmó que conocía mi ciudad natal y que había pasado allí una temporada en esa época. De todas formas, no tenía necesidad de tan deliciosa confirmación para inventar el resto: los Jardineros y los Templarios, El Congreso subterráneo (y la Memoria para servir a su historia), la realidad de Pierre Menard³⁶⁴, su asistencia asidua al *Jardin des Plantes* de Montpellier, su influencia sobre Borges y sobre tantos otros, los “recuerdos de abril de 1919”, las conversaciones y las confidencias, la correspondencia, la papiroflexia, los periódicos...

Solo ahora me doy cuenta, escribiendo las últimas líneas de esta posdata, que me he encontrado, con respecto a «Pierre Menard, autor del *Quijote*», en una extraña situación similar a la de Menard frente a la novela de Cervantes: fue mucho tiempo después de haberla leído y olvidado cuando el nimense emprendió, según Borges, su tarea inmensa e irrisoria; yo mismo he escrito esta novela desde el recuerdo un poco lejano y al fin y al cabo un poco difuso de ese relato, leído y releído con júbilo desde la adolescencia, no decenas sino centenares de veces, pero casi nunca consultado estos últimos años (salvo para la verificación de algún detalle), desde el eco fiel o infiel de algunas de sus frases y desde la amistad de sus personajes, desde su enternecedora intimidad. Menos heroico que Menard —«más razonable, más incapaz, más perezoso»— he renunciado desde el principio a intentar escribir algunas páginas haciéndolas coincidir, palabra por palabra y línea por línea, con las de Borges. El género novelesco es, decididamente, como habrían dicho Ménard, Borges o cualquiera de sus inolvidables amigos, una ventaja y casi una debilidad...

Todo, en una ficción, absolutamente todo, como se ve, es hermoso y bien ficticio.

M. L.”³⁶⁵

³⁶⁴ Nos trasladaremos de buena gana (para señalar sus divergencias con esta novela, pero sobre todo para descubrir o redescubrir uno de los mejores textos literarios del siglo XX) al relato de Jorge Luis Borges, «Pierre Menard, autor del *Quijote*», in *Fictions*, Gallimard, «Folio», n° 614.

³⁶⁵ Traducción del *post-scriptum* que aparece en *Une vie de Pierre Ménard* y que no se incluye en la versión en español realizada por César Aira para la editorial Lumen.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime, “Génesis de un estilo: Historia universal de la infamia”, *Revista Iberoamericana* 123-124, 1983: 247-261.
- , “El texto como palimpsesto: lectura intertextual de Borges”, *Hispanic Review* 52/3, 1984: 280-302.
- , *Versiones. Inversiones. Reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*, Madrid: Gredos, 1997.
- ASBURY, Herbert, *Gangs de Nueva York*, Traducción de Carmen Font, Barcelona: Edhasa, 2003.
- ATTALA, Daniel, “El factor humano”, *ILCEA* [En ligne], 24 | 2015, mis en ligne le 02 novembre 2015, consulté le 19 mai 2016. URL: <http://ilcea.revues.org/3560>.
- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, Traducción de Ernestina de Champourcín, México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- BAJTIN, Mijail, *Estética de la creación verbal*, Traducción de Tatiana Bubnova, México: Siglo XXI, 1999.
- BALDERSTON, Daniel, “Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock”, *Revista Iberoamericana* 125, 1983: 743-752.
- , “La escritura antiperonista de J. R. Wilcock”, *Revista Iberoamericana* 135-136, 1986: 573-581.
- , “Borges y *The Gangs of New York*”, *Variaciones Borges* 16, 2003: 71-77.
- , “Los manuscritos de Borges: Imaginar una realidad más compleja que la declarada al lector”, *Cuadernos LIRICO* [En línea], 7 | 2012, Puesto en línea el 11 octubre 2012, consultado el 23 febrero 2015. URL: <http://lirico.revues.org/505>
- BARTH, John, “Literatura del agotamiento”, *Jorge Luis Borges*, ed. Jaime Alazraki, Madrid: Taurus, 1986, pp.170-182.
- , *Textos sobre el postmodernismo*, Traducción, introducción y notas de Cristina Garrigós, León: Universidad de León, 2000.
- BARTHES, Roland, *Introducción al análisis estructural de los relatos*, Traducción de Beatriz Doriots, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1977.

- BATAILLE, Georges, *La literatura y el mal: Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet*, Traducción de Lourdes Ortiz, Madrid: Taurus, 1981.
- , *La literatura como lujo*, Traducción de Ana Torrent, Madrid: Versal, 1993.
- BAUZÁ, Hugo Francisco, “Los autores latinos en la biblioteca de Jorge Luis Borges”. *Nova Tellvs* 30/1, 2012: 199-214.
- BAYARD, Pierre, *Le plagiat par anticipation*, Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.
- BECKFORD, William, *Memorias biográficas de pintores extraordinarios*, Traducción de Jorge Mara, Madrid: Nostromo, 1978.
- BEERBOHM, Max, *Siete hombres*, Traducción de Miguel Martínez-Lage, Madrid: Alguara, 2007.
- BERTI, Eduardo, “Todos los juegos, el juego”. *Página 12*, 19 de agosto de 2007. www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2672-2007-08-19.html.
- BLANCHOT, Maurice, “El infinito literario: «El Aleph»”, *Jorge Luis Borges*, ed. Jaime Alazraki, Madrid: Taurus, 1986, pp. 211-214.
- , *El paso (no) más allá*, Traducción de Cristina de Peretti, Barcelona: Paidós, 1994.
- , *El espacio literario*, Traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis, Madrid: Editora Nacional, 2002.
- , *El libro por venir*, Traducción de Cristina de Peretti y Emilio Velasco. Madrid: Trotta, 2005.
- BOGOYA, Camilo, “Borges y Quignard: lectura y tradición”, *Variaciones Borges* 26, 2008: 23-47.
- , *Pascal Quignard: musique et poétique de la défaillance*, Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 2011.
- , “De la crítica a la ficción: Michel Lafon y Pierre Menard”, *Una profunda necesidad en la ficción contemporánea: la recepción de Borges en la república mundial de las letras*, Brigitte Adriaensen, Meike Botterweg, Maarten Steenmeijer y Lies Wijterp editores, Madrid: Iberoamericana, 2015, pp. 193-206.
- BOLAÑO, Roberto, *La literatura nazi en América*, Barcelona: Seix Barral, 2005.
- , *Entre paréntesis*, Barcelona: Anagrama, 2006.

- BOLAÑO SANDOVAL, Adalberto, “Borges y la cábala en «Pierre Menard, autor del Quijote»”, *Especulo: Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, (2008). <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/bocabala.html>.
- BORGES, Jorge Luis, *Biblioteca personal*, Madrid: Alianza, 1988.
- , *Obras completas*, Vol. I. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- , *Obras completas*, Vol. II. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- , *Obras completas*, Vol. III. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- , *Antología poética*, Alianza, Madrid, 1992.
- , *Textos cautivos*, Madrid: Alianza, 1998.
- , *Obras, reseñas y traducciones inéditas*, Colaboraciones de Jorge Luis Borges en la *Revista Multicolor de los Sábados* del diario *Crítica*, 1933-1934. Investigación y recopilación de Irma Zangara. Buenos Aires: Atlántida, 1999.
- , *Libro de sueños*, Madrid: Alianza, 2003.
- , *Textos recobrados* (1931-1955), Madrid: Alianza, 2011.
- , *Arte poética*, Traducción de Justo Navarro (2001). Barcelona: Austral, 2012.
- BORGES, Jorge Luis y BIOY CASARES, Adolfo, *Cuentos de H. Bustos Domecq*. Barcelona: Seix Barral, 1985.
- BORGES, Jorge Luis, OCAMPO, Silvina y BIOY CASARES, Adolfo, *Antología de la literatura fantástica*, Barcelona: Edhasa, 1981.
- BOTTINI, Ernesto, “Política y estética del monstruo: Los engendros perfectos de J.R. Wilcock”, *Función lenguaje. Centro de literatura aplicada de Madrid*. <http://funcionlenguaje.com/index.php/observatorios/rincon-bibliografico/1064-j-rodolfo-wilcock>.
- BRATOSEVICH, Nicolas, “El desplazamiento como metáfora en tres textos de J. L. Borges”, *40 inquisiciones sobre Borges, Revista Iberoamericana* 100-101, 1977: 549-560.
- CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad*, Traducción de María Teresa Beguristain, Madrid: Tecnos, 1991.
- CALVINO, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Traducción de Aurora Bernárdez, Madrid: Siruela, 1989.
- CAMARERO ARRIBAS, Jesús, “Aproximación al concepto de escritura en Georges Perec”, *Cuadernos de Investigación Filológica XIV*, 1988: 87-97.

- ČAPEK, Karel, *Apócrifos*, Traducción de Ana Orozco de Falbr, Madrid: Valdemar, 2009.
- CÉDOLA, Estela, “Historia de cómo el bueno de Don Quijote fue saqueado por los perversos lectores Borges y Orson Welles”, *Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina. Primer convivio internacional de ‘Locos amenos’. Memorial Maurice Molho*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000, pp. 207-218.
- CITATI, Pietro, *El mal absoluto. En el zoraón de la novela del siglo XIX*, Traducción de Pilar González Rodríguez, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006.
- CONRAD, Joseph, *El corazón de las tinieblas*, Traducción de Araceli García Ríos e Isabel Sánchez Araujo, Madrid: Alianza, 1995.
- CRUSAT, Cristian, “La tradición de la «vida imaginaria». Marcel Schwob y Roberto Bolaño”, *Revista de Occidente* 332, 2009: 87-114.
- , *La construcción de la biografía imaginaria: Marcel Schwob y la tradición hispanoamericana*, Tesis doctoral, Universidad de Amsterdam, 2014.
- , *Vidas de vidas. Una historia no académica de la biografía. Entre Marcel Schwob y la tradición hispanoamericana del siglo XX*, Madrid: Páginas de Espuma, 2015.
- CHITARRONI, Luis, “Dos veces el mar”, *ILCEA* [en línea], 24 (2015), mis en ligne le 02 novembre 2015, consulté le 05 novembre 2015. URL: <http://ilcea.revues.org/3676>
- CHOMSKY, Noam, *El lenguaje y los problemas del conocimiento*, Traducción de Claribel Alegría y D.J. Flakoll, Madrid: Visor, 1988.
- DAPIA, Silvia, “Pierre Menard: autor del *Quijote*”, *Purdue University* (1993): 376-380.
- DEFOE, Daniel, *Historia general de los robos y asesinatos de los más famosos piratas*, Traducción de Francisco Torres Oliver, Madrid: Valdemar, 1999.
- DELEUZE, Gilles, *Crítica y clínica*, Traducción de Thomas Kauf, Barcelona: Anagrama, 1997.
- DENEVI, Marco, *Falsificaciones (Obras completas vol. 4)*, Buenos Aires: Corregidor, 1984.
- DE QUINCEY, Tomas, *Confesiones de un inglés comedor de opio*, Traducción de Luis Loayza, Madrid: Alianza, 1984.
- , *Suspiria de profundis*, Traducción de Luis Loayza. Madrid: Alianza, 1985.

- , *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes*. Traducción de Luis Loayza, Madrid: Alianza, 1989.
- , *Los últimos días de Emmanuel Kant*, Traducción de José Rafael Hernández Arias, Madrid: Valdemar, 2000.
- DOLEŽEL, Lubomir, *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Traducción de Félix Ridríguez, Madrid: Arco/Libros, 1999.
- ECO, Umberto, *Seis paseos por los bosques narrativos*, Traducción de Helana Lozano Miralles, Barcelona: Lumen, 1996.
- , *Sobre literatura*, Traducción de Helena Lozano Miralles, Barcelona: RqueR, 2002.
- EISSEN, Ariane, “Deux épigones de Marcel Schwob dans la littérature italienne: Juan Rodolfo Wilcock et Antonio Tabucchi”, *Rétours à Marcel Schwob. D’un siècle à l’autre (1905-2005)*, coord. Christian Berg, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 279-290.
- ELIZONDO, Salvador, “Prólogo”, en Valéry, Paul, *Monsieur Teste*, Barcelona: Montesinos, 1980, pp 5-11.
- FABRE, Bruno, “La vie errante selon Marcel Schwob”, *Recherches sur l’imaginaire* 23, 2007a: 123-135.
- , “Révéler l’obscur, inventer la vie: trois *Vies imaginaires* de Marcel Schwob”, *Rétours à Marcel Schwob. D’un siècle à l’autre (1905-2005)*, coord. Christian Berg, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007b, pp. 157-159.
- , “Des vies insolites: les *Vies imaginaires* de Marcel Schwob”, *Recherches sur l’imaginaire* 33, 2008: 147-158.
- , *L’art de la biographie dans «Vies imaginaires» de Marcel Schwob*, Paris: Honoré Champion, 2010.
- , “Borges, un «devoto» de Marcel Schwob”, *Borges-Francia*, Magdalena Cámpora y Javier Roberto González, editores, Buenos Aires: Selectus, 2011, pp. 77-85.
- FLAUBERT, Gustav, *Bouvard y Pécuchet*, Traducción de José Ramón Monreal. Barcelona: Penguin, 2015.
- FORD, Mark, *Raymond Roussel y la República de los sueños*, Traducción de Daniel Sarasola, Madrid: Siruela, 2003.

- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Traducción de Cecilia Frost, Buenos Aires: Siglo XXI, 1968.
- , *La bibliothèque fantastique. À propos de La Tentation de saint Antoine*, Bruselas: La Lettre volée, 1995.
- , *La vida de los hombres infames*, Buenos Aires: Altamira, 1996.
- GALLO, Marta, “Historia universal de la infamia: una lectura en clave de épica”, *Variaciones Borges* 11, 2001: 81-101.
- GAMONEDA, Amelia, “La parada de los monstruos: sobre «El viaje de invierno» de Georges Perec”, *Revista de Libros* 96, 2004: 44-48.
- GARCÍA, Mariano, “Schwob y Borges, entre la biografía y el plagio”, *Borges- Francia*, Magdalena Cámpora y Javier Roberto González, editores, Buenos Aires: Selectus, 2011, pp. 87-95.
- GARCÍA JURADO, Francisco, “Apuntes para un historia prohibida de la literatura latina en el siglo XX: la voz de los lectores no académicos”, *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio*, M^a Consuelo Álvarez Morán y Rosa M^a Iglesias Montiel Editoras, Murcia: Universidad de Murcia, 1999, pp. 77-85.
- , “Plinio y Virgilio: textos de la literatura latina en los relatos fantásticos modernos. Una página inusitada de la tradición clásica”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 18, 2000: 163-216.
- , “Borges como lector intermediario entre M. Schwob y A. Tabucchi: El caso de las vidas imaginarias y la historiografía literaria latina”, *Variaciones Borges* 18, 2004: 115-135.
- , *Borges autor de la Eneida*, Madrid, ELR ediciones, 2006.
- , *Marcel Schwob: Antiguos imaginarios*, Madrid: ELR ediciones, 2008.
- , “Viajes por una historia imaginaria de la literatura grecolatina en el siglo XX”, E. Fernandez de Mier & J. Cortes Marin (eds.), *Imágenes modernas del Mundo Antiguo. Reconstrucción, representación y manipulación de la antigüedad grecolatina en el mundo moderno*, Madrid: Delegacion de Madrid de la SEEC, 2010, pp. 13-44.
- GARNETT, Richard, *El crepúsculo de los dioses*, Traducción de Juan Antonio Santos, Madrid: Valdemar, 2016.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid: Síntesis, 1993.

- , *Narración y ficción: literatura e invención de mundos*. Madrid: Iberoamericana, 2011.
- GENETTE, Gerard, “La utopía literaria”, *Jorge Luis Borges*, ed. Jaime Alazraki, Madrid: Taurus, 1986, pp. 203-210.
- , *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Traducción de Cecilia Fernández Prieto, Madrid: Taurus, 1989a.
- , *Figuras III*, Barcelona: Lumen, 1989b.
- GIL GUERRERO, Herminia, *Poética narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid: Iberoamericana, 2008.
- GIL LASCORZ, Francisco Javier, “Borges, lector de Lucrecio”, *Minerva* 24, 2011: 269-284.
- GOMBROWICZ, Witold, *Ferdydurke*, Traducción del polaco por el autor, asesorado por un comité de traducción, Barcelona: Seix Barral, 2003.
- GONZÁLEZ, Carina, *Virtudes de la errancia: Escritura migrante y dispersión en Wilcock*, Tesis doctoral, Universidad de Maryland, 2007.
- , “Fábulas de excepción: Juan Rodolfo Wilcock en Argentina”, *Hispanamérica* 116, 2010: 29-38.
- , “El archivo Wilcock, acción y dispersión de un *Sur* a otro”, VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística, 2013. <http://jornadasfilologiaylinguistica.fahce.unlp.edu.ar>.
- GONZÁLEZ DUEÑAS, Daniel, *Libro de Nadie*, México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- GOSSE, Philip, *Historia de la Piratería*, Traducción de Lino Novás Calvo, Sevilla: Renacimiento, 2008.
- GOUEMARE, Sylvain, *Marcel Schwob ou les vies imaginaires*, Paris: Le cherche midi éditeur, 2000.
- GUARINI, Ruggero, “Evocación”, en Wilcock, Juan Rodolfo, *La sinagoga de los iconoclastas*, Traducción de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama 1999, p 7.
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Tusquets, 2005.
- GUÍZAR, Eduardo, “Borges y el delirante orden de las cosas en Ramón Llull”, *Variaciones Borges* 17, 2004: 87-102.

- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Belén, “El síndrome «Pierre Menard» o la traducción según Jorge Luis Borges”, *Revista El Hablador* 16, 2008: 305-324.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, María José, *Marcel Schwob. Escritor y traductor*, Sevilla: Alfar, 2002.
- . “Marcel Schwob cents ans après”, *Thélème, Revista Complutense de Estudios Franceses* 19, 2004 : 45-55.
- . “El arte de reescritura en Marcel Schwob”, *Thélème, Revista Complutense de Estudios Franceses* 22, 2007: 125-134.
- HERMOSILLA SÁNCHEZ, Alejandro, “Jorge Luis Borges-Sergio Pitol: influencias, simetrías y transferencia literarias”, *Signótica* 23 / 1, 2010: 1-18.
- . “Schwob-Borges-Pitol: convergencias ficticias”, *Borges- Francia*. Magdalena Cámpora y Javier Roberto González, editores, Buenos Aires: Selectus, 2011, pp. 97-105.
- HERRERO CECILIA, Juan, “Figuras y significación del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”, *Monografías* 2, 2011: 15-48.
- HUICI, Adrián, “Jorge Luis Borges, teoría y práctica de la intertextualidad”, *Jorge Luis Borges: una teoría de la invención poética del lenguaje. Revista Anthropos* 142-143, 1993: 46-54.
- IGLESIAS, Claudio, “Prólogo” en VV.AA, *Antología del decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia (1880-1900)*, Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2007, pp. 7-20.
- INCLEDON, John. “La obra invisible de Pierre Menard”. *40 inquisiciones sobre Borges. Revista Iberoamericana* 100-101, 1977: 665-670.
- JACKSON, Rosemary, *Fantasy. The literature of subversion*, London: Routledge, 2003.
- JAEGGY, Fleur, *Vidas conjeturales*, Traducción de M^a Ángeles Cabré, Barcelona: Alpha Decay, 2013.
- JAMES, Henry. *Los papeles de Aspern*, Traducción de José María Valverde, Barcelona: RBA, 1995.
- JARRY, Alfred, *Gestas y opiniones del Doctor Faustroll*, Zaragoza: Biblioteca Libros del Innombrable, 2003.
- JULIÁN PÉREZ, Alberto, *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges*, Madrid: Gredos, 1986.

- KERMODE, Frank, *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Barcelona: Gedisa, 2000.
- KIŠ, Danilo, *Una tumba para Boris Davidovich*, Traducción de Nevenka Vasiljević. Barcelona: Acantilado, 2010.
- , *Lección de anatomía*, Traducción de Luisa Fernanda Garrido y Tihomir Pištelek, Barcelona: Acantilado, 2013.
- KLEINGUT DE ABNER, Berta, *Marcel Schwob-Jorge Luis Borges: marginalidad y trascendencia*, San Juan: Universidad Nacional de San Juan, 2006.
- KUNDERA, Milan, *El arte de la novela*, Barcelona: Tusquets, 2006.
- LAERCIO, Diógenes, “Vidas de filósofos cínicos”, en García Gual, Carlos y Laercio, Diógenes, *La secta del perro. Vidas de filósofos cínicos*, Madrid: Alianza, 2002, pp. 89-142.
- LAFON, Michel, *Borges ou la réécriture*, Paris: Éditions du Seuil, 1990.
- , “Borges y la modernidad”, *Revista Anthropos* 142-143, 1993: 75-77.
- , “Poética del prólogo”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y crítica literaria* 7, 1999: 9-15.
- , “Histoires infâmes, biographies synthétiques, fictions: vies de Jorge Luis Borges”, *Fictions biographiques. XIX-XXI siècles*, Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2007, pp. 191-202.
- , *Une vie de Pierre Ménard*, Paris: Gallimard, 2008.
- , “Continuación de Menard”, *Variaciones Borges* 28, 2009: 11-14.
- , *Una vida de Pierre Menard*, Traducción de César Aira, Buenos Aires: Lumen, Editorial Sudamericana, 2010.
- , “Borges y Francia, Francia y Borges”, *Borges- Francia*, Magdalena Cámpora y Javier Roberto González, editores, Buenos Aires: Selectus, 2011a, pp. 21-34.
- , “Menard (acaso sin quererlo). Écrire, traduire, ménardiser”, *La realidad y el deseo. Tiponymie du découvrir en Amérique espagnole*, ed. Carmen Val Julián. Lyon: ENS Éditions, 2011b, pp. 331-340.
- LAGMANOVICH, David, “Marco Denevi y sus Falsificaciones”, *Revista chilena de Literatura* 50, 1997: 65-77.
- LASSWITZ, Kurd, “La Biblioteca Universal”, *La ciencia ficción a la luz de gas*, Selección de Domingo Santos, Barcelona: Ultramar, 1990, pp. 173-179.

- LAUNOIR, Ruy, “Alfred Jarry, Patafísico”, *Patafísica. Epítomes, recetas, instrumentos y lecciones de aparato*, Rafael Cippolini (ed.), Traducción de Margarita Martínez, Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2009, pp. 51-70.
- LHERMITTE, Agnès, *Palimpseste et merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob*. Paris: Honoré Champion, 2002.
- , “Pétrone et Bartleby”, *Spicilège. Cahiers Marcel Schwob* 2, 2009: 87-89.
- LIBERTELLA, Héctor (ed.), *11 relatos argentinos del siglo XX (una antología alternativa): Copi, Lamborghini, Wilcock y otros*, Buenos Aires: Perfil libros, 1997.
- MAESTRO, Jesús G., “El sistema narrativo del *Quijote*: la construcción del personaje Cide Hamete Benengeli”, Edición digital a partir de *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Volume XV, Number 1 (Spring 1995), pp. 111-141. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvq4z4>.
- MAETERLINCK, Maurice, *La inteligencia de las flores*, “Biblioteca personal Jorge Luis Borges”, Traducción de Juan Bautista Enseñat, Barcelona: Orbis, 1988.
- MAN, Paul de, “Un maestro moderno: Jorge Luis Borges”, *Jorge Luis Borges*, ed. Jaime Alazraki, Madrid: Taurus, 1986, pp. 144-151.
- MANCOSU, Paola, “Lo demoníaco del «yo»: Los confines de la ficcionalidad en *El caos* de Rodolfo Wilcock”, *Cartaphilus, Revista de Investigación y Crítica Estética* 3, 2008: 112-120.
- MANGANELLI, Giorgio, *La literatura como mentira*, Traducción de Mariagiovanna Lauretta, Madrid: Dioptrías, 2015.
- MARTÍN RUIZ, Pablo, “La novela sin *E* y el secreto borgeano de Georges Perec”, *Borges-Francia*, Magdalena Cámpora y Javier Roberto González, editores. Buenos Aires: Selectus, 2011, pp. 193-202.
- MARTÍN SÁNCHEZ, Pablo, *El arte de combinar fragmentos. Prácticas hipertextuales en la literatura oulipiana (Raymond Queneau, Georges Perec, Italo Calvino, Jacques Roubaud)*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2012.
- MAUTHNER, Fritz, *Contribuciones a una crítica del lenguaje*, Traducción de José Moreno Villa, Barcelona: Herder, 2001.
- MELVILLE, Herman, *Benito Cereno. Billy Budd. Bartleby, el escribiente*, Traducción de Jorge Luis Borges, Buenos Aires: Hispamérica, 1985.

- MERLO, Juan Carlos, “Prólogo”, a Denevi, Marco, *Falsificaciones*, Buenos Aires: Corregidor, 1984, pp. 1-14.
- MICHON, Pierre, *Rimbaud el hijo*, Traducción de María Teresa Gallego Urrutia. Barcelona: Anagrama, 2001.
- , *Señores y sirvientes*, Traducción de María Teresa Gallego Urrutia, Barcelona: Anagrama, 2003.
- , *Cuerpos del rey*, Traducción de María Teresa Gallego Urrutia, Barcelona: Anagrama, 2006.
- , *Vidas minúsculas*, Traducción de Flora Botton Burlá, Barcelona: Anagrama, 2012.
- MOÍÑO SÁNCHEZ, Pablo, “Plagiarios por anticipación: Georges Perec y la literatura española”, *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: “Las dos orillas”*, Beatriz Mariscal y María Teresa Miaja de la Peña (coords.), Vol. III, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 247-260.
- MOLLOY, Sylvia, “La composición del personaje en la ficción de Borges”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 1, 1977a: 130-140.
- , “«Dios acecha en los intervalos». Simulacro y Causalidad Textual en la Ficción de Borges”, *40 inquisiciones sobre Borges. Revista Iberoamericana* 100-101 (1977b): 381-398.
- , *Las letras de Borges y otros ensayos*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1999.
- MONTANARO MEZA, Óscar. “Historia universal de la infamia: Subversión del discurso narrativo de Borges”, *Revista Sociocriticism* 8, 1992: 59-82.
- , “La finta textual en ‘El tintorero enmascarado Hákim de Merv’”, *Anthropos* 142-143, 1993: 119-120.
- , “La voz narrativa y los mecanismos develadores en Historia universal de la infamia de Borges”, *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 20, 1994: 87-108.
- NANDORFY, Martha J., “La literatura fantástica y la representación de la realidad”, en David Roas (Comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco libros, 2001: 243-261.

- NOGUEROL, Francisca, “Espectrografías. Minificción y silencio”, *Lejana. Revista crítica de narrativa breve* 3, 2011: 1-16.
- O'BRIEN, Flann, *El tercer policía*, Traducción de Héctor Arnau, Madrid: Nórdica, 2006.
- , *Crónica de Dalkey*, Traducción de M^a José Chuliá García, Madrid: Nórdica, 2007.
- , *En Nadar-dos-pájaros*, Traducción de José Manuel Álvarez Flórez, Madrid: Nórdica, 2010.
- ORSANIC, Lucía, “De Borges a Foucault: una galería de la infamia. Análisis de «El asesino desinteresado Bill Harrigan»”, *Borges-Francia*, Magdalena Cámpora y Javier Roberto González, editores, Buenos Aires: Selectus, 2011, pp. 319-328.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Descripción de descripciones*, Traducción de Atilio Pentimalli. Barcelona: Península, 1997.
- PAULS, Alan. *El factor Borges*, Barcelona: Anagrama, 2004.
- , “La herencia Borges”, *Variaciones Borges* 29, 2010: 177-188.
- PAZ, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona: Seix Barral, 1993.
- PELLICER, Rosa, “Borges y el viaje al sur”, *Borges y el sur. Actas del seminario de literatura*, Joaquin Roses (ed.), Córdoba: Diputación Provincial, 2004, pp. 21-36.
- , “Un género esquivo: las ficciones biográficas de Borges, Wilcock y Bolaño”, *Alianzas entre historia y ficción. Homenaje a Patrick Collard*, Genève, Romanica Gandensia, 2009, pp. 149-161.
- , “Tras las huellas de Pierre Menard. *El Quijote* en el microrrelato hispanoamericano”, *Parole Rubate* 8, 2013: 81-95.
- PEREC, Georges, *El secuestro*, Traducción de Marisol Arbués, Mercè Burrel, Marc Parayre, Hermes Salceda y Regina Vega, Barcelona: Anagrama, 1997.
- , *La vida instrucciones de uso*, Traducción de Josep Escué, Barcelona: Anagrama, 2001a.
- , *Pensar/clasificar*, Traducción de Carlos Gardini, Barcelona: Gedisa, 2001b.
- , *El viaje de invierno*, Traducción de Juan Barja, Madrid: Abada, 2006.
- , *El gabinete de un aficionado*, Traducción de Menene Gras Balaguer, Barcelona: Anagrama, 2008.

- , *Le voyage d'hiver & ses suites*. Paris: Seuil, 2013.
- PÉREZ BERNAL, Rosa, “El centelleo de la infamia: los personajes de *Historia universal de la infamia*”, *Ahisteshis* 59, 2016: 55-73.
- PERUTZ, Leo, *De noche, bajo el puente de piedra*, Traducción de Cristina García Ohlrich, Barcelona: Libros del Asteroide, 2016.
- PIGLIA, Ricardo, “La literatura argentina después de Borges”, *Revista La Página*, 1997: 189-194.
http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/la_literatura_argentina_de_spue769s_de_borges.pdf
- , *El último lector*, Barcelona: Anagrama, 2005.
- , *Respiración artificial*, Barcelona: Debolsillo, 2013.
- , *Formas breves*, Barcelona: Debolsillo, 2014.
- PIÑERA, Virgilio, *Ensayos selectos*, Selección y edición de Gema Areta Marigó. Madrid: Verbum, 2105.
- PITOL, Sergio, *Pasión por la trama*, Madrid: Huerga & Fierro editores, 1999.
- , *Trilogía de la memoria (El arte de la fuga. El viaje. El mago de Viena)*, Barcelona: Anagrama, 2007.
- POE, Edgar A., *Cuentos* (Volúmenes I y II), Traducción de Julio Cortázar, Madrid: Alianza, 1984.
- POLLMANN, Leo, “El espantoso redentor. La poética inmanente de la *Historia universal de la infamia*”, *Revista Iberoamericana* 108-109, 1979: 459-73.
- PONGE, Francis, *Le parti pris des choses* suivi de *Proèmes*, Paris: Gallimard, 2012.
- POZUELO YVANCOS, Jose María, *Desafíos de la teoría: literatura y géneros*. Caracas: Ediciones El otro/ El mismo, 2007.
- PRAZ, Mario, *La carne, la muerte y el diablo*, Traducción de Rubén Mettini. Barcelona: Acantilado, 1999.
- PREMAT, Julio, “Borges: Tradición, traición, transgresión”, *Variaciones Borges* 21, 2006: 9-21.
- PRIETO, Julio, “Pierre Menard, traductor de Valéry: entre muertes del autor”, *Variaciones Borges* 29, 2010: 53-77.
- QUIGNARD, Pascal, *Retórica especulativa*, Traducción de Silvio Mattoni, Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2006.
- , *El sexo y el espanto*, Traducción de Ana Becció, Barcelona: Minúscula, 2014.

- RAGUSA, Silvia, “La ironía como manifestación sutil de la argumentación en *Vidas imaginarias* y en *Historia universal de la infamia*”, *Especulo. Revista de estudios literarios* 39, 2008: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/.html>
- REYES, Alfonso, *Retratos reales e imaginarios*, Barcelona: Bruguera, 1984.
- , “Las *Nuevas noches árabes* de Stevenson”, *Obras completas XII*, México: Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 11-18.
- RIERA, Gabriel, “Repetición, libro y anti-libro. Reflexiones sobre la intertextualidad en Borges”, *Variaciones Borges* 20, 2005: 215-230.
- RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, México: Siglo XXI, 1996.
- RIMOLDI, Lucas, “Borges, Beckett y sus investigaciones sobre la obra de Fritz Mauthner”, *Borges- Francia*, Magdalena Cámpora y Javier Roberto González, editores, Buenos Aires: Selectus, 2011, pp. 385-391.
- RIPPA, Ester Liliana, “Borges y Valéry a través del espejo”, *Borges-Francia*. Magdalena Cámpora y Javier Roberto González, editores, Buenos Aires: Selectus, 2011, pp. 533-544.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Mario, “«Pierre Menard, autor del *Quijote*». Biografía de un lector”, *Revista chilena de literatura* 67, 2005: 103-112.
- ROUSSEL, Raymond, *Impresiones de África*, Traducción de M^a. Teresa Gallego y M^a. Isabel Reverte, Madrid: Siruela, 1990.
- , *Locus Solus*, Traducción de Marcelo Cohen, Madrid: Capitán Swing, 2012.
- ROYANO GUTIÉRREZ, Lourdes, “«Pierre Menard, autor del *Quijote*»: la recepción de Borges”, *Jorge Luis Borges: una teoría de la invención poética del lenguaje. Revista Anthropos* 142-143, 1993: 95-97.
- SÁBATO, Ernesto, “Prólogo” a Gombrowicz, Witold, *Ferdydurke*, Barcelona: Seix Barral, 2003, pp. 7-14.
- SAVINIO, Alberto, *Maupassant y el otro*, Traducción de Gabriela Sánchez Ferlosio, Barcelona: Bruguera, 1983.
- , *Contad, hombres, vuestra historia*, Traducción de César Palma, Barcelona: Siruela, 1991.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, Traducción de Mauro Armiño, Barcelona: Planeta, 1984.
- SCHWOB, Marcel, *Vidas imaginarias*, Traducción y Nota preliminar de Ricardo Baeza, Buenos Aires: Emecé, 1944.

- , *Vidas imaginarias*, “Biblioteca personal Jorge Luis Borges”, Traducción de Julio Pérez Millán, Barcelona: Orbis, 1986.
- , *Corazón doble*, Traducción de Elena del Amo, Barcelona: Siruela, 1996a.
- , *Viaje a Samoa*, Traducción de Paloma Garrido Íñigo, Madrid: Valdemar, 1996.
- , *Mimos, Espicilegio, Vidas imaginarias*, Traducción de Ricardo Baeza (*Vidas imaginarias*) y Elena del Amo, Barcelona: Siruela, 1997.
- , *Vies imaginaires*, Gallimard, Paris, 1998.
- , *Le livre de Monelle*, Hibouc 2003a.
- , *El rey de la máscara de oro*, Traducción de Jorge A. Sánchez, Barcelona: Ediciones Abraxas, 2003b.
- , *Mundos terribles (Relatos y crónicas inéditos)*, Traducción de Eric Jalain y Prólogo de Rafael de Cózar, Sevilla: El Olivo Azul, 2007.
- , *Spicilège*, Édité en novembre 2008a par HIBOUC à partir du fichier image disponible sur le site de la Bibliothèque nationale Gallica.
- , *Vidas imaginarias*, Traducción de Mauro Armiño, Madrid: Valdemar, 2012a.
- , *El libro de Monelle*, Traducción de Luna de Miguel, Madrid: Editorial Demipage, 2012b.
- , *El deseo de lo único*, Madrid: Páginas de Espuma, 2012c.
- SHATTUCK, Roger, “En el umbral de la ‘Patafísica’”, Rafael Cippolini (ed.) *Patafísica. Epítomes, recetas, instrumentos y lecciones de aparato*, Traducción de Margarita Martínez, Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2009, pp 41-51.
- SKLOVSKI, Viktor, *Sobre la prosa literaria*, Traducción de Carmen Laín González, Barcelona: Planeta, 1971.
- , “El arte como artificio”, en VV. AA, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México: Siglo XXI, 1991, pp. 55-70.
- SOUZA, Mauricio, “El barroco de Borges: tergiversación e identidad en «La viuda Ching, pirata»”, *Convergencias hispánicas*, Edited by Elizabeth Scarlett y Howard Wescott, Newark: Juan de la Cuesta, 2001, pp. 159-169.
- STEINER, George, “Los tigres en el espejo”, *Jorge Luis Borges*, ed. Jaime Alazraki, Madrid: Taurus, 1986, pp. 237-251.
- , *Extraterritorial*, Traducción de Edgardo Russo, Madrid: Siruela, 2002.
- , *Lenguaje y silencio: Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Traducción de Miguel Ultorio, Barcelona: Gedisa, 2003.

- STEVENSON, Robert Louis, *Cuentos completos*, ed. Juan A. Molina Foix, Madrid: Valdemar, 2013.
- , *El barón de Ballantrae*, Traducción de Susana Badiola, Madrid: Valdemar, 1998.
- STOKER, Bram, *Famosos impostores*, Traducción de Albert Fuentes, Barcelona: Melusina, 2009.
- STRACHEY, Lytton, *Retratos de miniatura*, Traducción de Dámaso López García, Madrid: Valdemar, 1997.
- SUÁREZ HERNÁN, Carolina, *Propuestas en la narrativa fantástica del grupo Sur (José Bianco, Silvina Ocampo, María Luisa Bombal y Juan Rodolfo Wilcock): La poética de la ambigüedad*, Universidad de Madrid, Tesis Doctoral, 2008-2009.
- , “Juan Rodolfo Wilcock: un ejemplo de transculturación y marginalidad en la literatura argentina e italiana”, *Extravío, Revista electrónica de literatura comparada*, 2010. 5, www.uv.es/extravio/
- SUÁREZ HERNÁN, C. y MACÍAS HORAS, J., “Herencia narrativa, fragmentación y fractalidad en las biografías infames de Roberto Bolaño y Juan Rodolfo Wilcock”, *Rilce: Revista de Filología Hispánica* 29 / 2, 2013: 495-513.
- TABUCCHI, Antonio, *Dama de Porto Pim*, Traducción de Carmen Artal, Barcelona: Anagrama, 2001.
- , *Sueños de sueños. Los últimos días de Fernando Pessoa*, Traducción de Carlos Gumpert Melgosa y Xavier González Rovira, Barcelona: Anagrama, 1996.
- TACCA, Óscar, “Riqueza de «Pierre Menard, autor del Quijote»”, *El puente de las palabras. Homenaje a David Lagmanovich*, ed. Inés Azar, Washington: OEA, 1994, pp. 229-239
- , “¿Quién es Pierre Menard?”, *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, 1998: 725-731.
- , “El Quijote de Pierre Menard. ¿Un sueño de la razón?”, *Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina: Primer convivio internacional de ‘Locos amenos’: Memorial Maurice Mohlo*, Antonio Bernat Vistarini y José María Casasayas Editores, Salamanca/ Palma: Universidad de Salamanca/ Universitat de les Illes Balears, 2000, pp. 503-508.

- VALDERRAMA BOTANA, Marta, “Los personajes infames en la narrativa breve de Jorge Luis Borges”, *Moneia* 14, 2008: 93-124.
- VECCHIO, Diego, “La ficción como falsificación: Michel Lafon, *Une vie de Pierre Menard*”, *Variaciones Borges* 28, 2009: 1-10.
- VEGA, José Luis, “¿Qué *Quijote* era el *Quijote* de Menard?”, *Babelia, El País*, 3 de Febrero, 2016, URL: http://cultura.elpais.com/cultura/2016/02/01/babelia/1454328533_401030.html
- VIEGNES, Michel, “Marcel Schwob: une écriture plurielle” *Marcel Schwob. D’hier et d’aujourd’hui*, Christian Berg e Yves Vadé (eds.), Seyssel: Éditions Champ Vallon, 2002, pp 242-256.
- VILA-MATAS, Enrique, *Historia abreviada de la literatura portátil*, Barcelona: Anagrama, 1985.
- , *El viento ligero en Parma*, Madrid: Sexto Piso, 2008.
- , *El viajero más lento*, Barcelona: Seix Barral, 2011.
- , *Bartleby y compañía*, Barcelona: Debolsillo, 2016.
- WELLEK, René, “La crisis de la literatura comparada”, Extractos de René Wellek, “The Crisis of Comparative Literature”, conferencia leída en el congreso de la ICLA/AILC de Chape Hill (1958) e incluida posteriormente en la recopilación *Concepts of Criticism*, New Haven & London: Yale University Press, 1965, pp. 282-298, Traducción de M. J. Vega.
- WILCOCK, Juan Rodolfo, “Prefacio”, en Shiel, M. P., *La nube purpurea*, Milano: Adelphi, 1967, pp. IX-XIX.
- , *La sinagoga degli iconoclasti*, Adelphi, Milano, 1972.
- , *Hechos inquietantes*, Traducción de Guillermo Piro, Buenos Aires: Sudamericana, 1998.
- , *La sinagoga de los iconoclastas*, Traducción de Joaquín Jordá, Barcelona: Anagrama, 1999a.
- , *El caos*, Buenos Aires: Sudamericana, 1999b.
- , *El estereoscopio de los solitarios*, Traducción de Guillermo Piro, Barcelona: Edhasa, 2000.
- , *Il reato di scrivere*, Milano: Adelphi, 2010.
- WILDE, Oscar, *Ensayos. Artículos*, Traducción de Julio Gómez de la Serna, Prólogo de Jorge Luis Borges, Barcelona: Orbis, 1986.

- WILSON, Edmund, *En el castillo de Axel. Estudios sobre literatura imaginativa (1870-1930)*, Traducción de Luis Maristany, Barcelona: Destino, 1996.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Investigaciones filosóficas*, Traducción de Alfonso García Suárez y Ulises Moulines, Barcelona: Crítica, 2008.
- ZIEGLER, Robert, “L’art de l’amour dans *Vies imaginaires* de Marcel Schwob”, *Spicilège. Cahiers Marcel Schwob* 2, 2009: 21-34.
- ZONANA, Víctor, “Varia fortuna de «Pierre Menard...»: proyecciones del concepto borgeano de re-escritura en la teoría literaria”, *Anales de Literatura Hispanoamericana* 21, 1992: 357-364.
- , “De viris pessimis: Biografías imaginarias de M. Schwob, J. Luis Borges y J. Rodolfo Wilcock”, *Rilce, Revista de Filología Hispánica* 16, 2000: 673-690.