



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**La ironía en “Pierre Menard, autor del Quijote”
de Jorge Luis Borges: problemas y análisis**

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRO EN LETRAS

(LETRAS LATINOAMERICANAS)

P R E S E N T A :

Jesús Miguel Dávila Dávila

T U T O R :

Dr. Gabriel Enrique Linares González

Facultad de Filosofía y Letras

MÉXICO, D.F. JUNIO 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TESIS REALIZADA CON EL APOYO DEL PROGRAMA DE BECAS PARA ESTUDIOS DE
POSGRADO EN LA UNAM.

*Para Cecilia y Graciano, mis padres;
para René y Graciela, mis hermanos*

Agradecimientos

El presente documento pretende retribuir, de algún modo, la confianza y la generosidad del Posgrado en Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, de mis queridos profesores Gabriel Linares González y Carmen Álvarez Lobato y de todas aquellas personas que contribuyeron a que yo lograra concluir este proyecto.

En primera instancia, agradezco la oportunidad de acceder a una formación de excelencia. Como estudiante de la Maestría en Letras (Letras Latinoamericanas), conviví con profesores y compañeros brillantes, admirables; viajé a dos países que, de otro modo, quizá hubieran sido inaccesibles para mí —Argentina y España—; disfruté de tres magníficas bibliotecas —la Central, la Bonifaz Nuño y la Samuel Ramos—. En pocas palabras, cabe decir que la deuda hacia la Universidad Nacional resulta inmensa.

Inmensa es, también, mi deuda con el doctor Gabriel Linares. Desde aquel día en que me presenté ante él como su tesista hasta el momento de redactar estas líneas, no he dejado de crecer como estudioso de la literatura. Su rigor y su lucidez me hicieron consciente de que todo trabajo es perfectible y de que el ejercicio de la crítica precisa de un cuestionamiento permanente. Las virtudes que pueda tener la presente tesis provienen, en gran medida, de los pacientes consejos de mi tutor: al respecto, es poco lo que me pertenece. En cambio, los yerros que el lector advierta a lo largo de este documento habrá que atribuirlos a mi impericia. Querido profesor, espero que algunas de las páginas que siguen logren corresponder a su infatigable compromiso conmigo.

Me parece imprescindible dejar constancia de que este proyecto se pudo concluir gracias a la ayuda económica de la doctora Carmen Álvarez. A lo largo de varios años, su confianza en mi labor académica ha resultado fundamental para que yo me proponga nuevas y altas metas. Querida maestra, yo diría que varias de las enseñanzas que dejó la escritura de aquella tesis dirigida por usted influyeron en la redacción de la presente.

Para terminar, quiero hacer manifiesta mi gratitud hacia todas aquellas personas que de alguna manera, o de muchas, colaboraron en la realización de este trabajo. En especial, agradezco las recomendaciones de los profesores que amablemente aceptaron dictaminar mi texto: los doctores Carmen Álvarez Lobato, Ignacio Díaz Ruiz, Gabriela Nava Estrada y Rafael Olea Franco.

Gracias a todos mis familiares y amigos por sus permanentes muestras de apoyo incondicional. Comparto con ustedes este modesto logro.

Ce livre a son lieu de naissance dans un texte de Borges.

MICHEL FOUCAULT, *Les mots et les choses*.

[...] con previo fervor y con una misteriosa lealtad.

JORGE LUIS BORGES, "Sobre los clásicos".

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO 1. DESLINDES I: EL PROBLEMA DEL GÉNERO	14
1.1. La crítica ante el problema del género: ¿“A halfway house between the essay and the true tale”?	14
1.2. Relato y cuento	37
1.3. Ensayo	58
1.4. Conclusiones provisorias	83
CAPÍTULO 2. DESLINDES II: ENUNCIACIÓN E IRONÍA	93
2.1. Enunciación	93
A) La enunciación ficcional: autor ficticio-público lector ficticio	97
B) La enunciación literaria: autor-lector implícitos	118
2.2. Ironía	137
A) Ironía verbal: eiron y alazon	141
B) Ironía situacional	158
CAPÍTULO 3. ANÁLISIS: IRONISTAS E IRONÍAS EN “PIERRE MENARD”	160
3.1. La voz: la ironía como arma	160
A) Ironía verbal	160
B) Ironía situacional	175
3.2. El autor implícito: la ironía como estrategia de pensamiento	190
CONCLUSIONES GENERALES	218
BIBLIOGRAFÍA	222
Bibliografía directa	222
Bibliografía crítica	223
Bibliografía auxiliar	225

INTRODUCCIÓN

El narrador de “Funes el memorioso” (1942) intuye una desventaja en las extraordinarias capacidades que posee el personaje que describe: “Había aprendido sin esfuerzo el inglés, el francés, el portugués y el latín. Sospecho, sin embargo[,] que no era capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos”¹. El personaje en cuestión puede aprender sin esforzarse gracias a su memoria casi absoluta: es capaz de recordar puntualmente todo aquello que él percibe. Sus alcances en este ámbito resultan, asimismo, inusuales; al respecto, el narrador comenta: “Nosotros, de un vistazo, percibimos tres copas en una mesa; Funes, todos los vástagos y racimos y frutos que comprende una parra”². Cabe atribuir a dicho personaje una capacidad de análisis abrumadora, pero estéril, porque le resulta imposible sintetizar y abstraer; sus alcances intelectuales se encuentran mermados por aquellos dones.

A partir del ejemplo de Funes, sugerimos concebir la crítica literaria como una actividad que se desplaza entre dos polos; que oscila entre la máxima concreción y la máxima abstracción. Por un lado, la tentativa de asediar un texto desde todas las perspectivas posibles puede conducir al estudioso a circunstancias semejantes a las de Funes: los datos tienden a volverse abrumadores, y las indagaciones corren el riesgo de desembocar en una fatigante —y fatigada— compilación. Por otro, el intento de abstraer algunos aspectos para encontrar leyes universales, esencias o arquetipos exige, en algún

¹ Jorge Luis Borges, “Funes el memorioso”, en *Ficciones*, Alianza, Madrid, 2005, p. 135.

² *Ibid.*, p. 131.

momento, incurrir en demasiadas omisiones u olvidos: las posibilidades de dejar de lado algún detalle o matiz que permita cuestionar o refutar el modelo abstracto resultan elevadas.

La presente investigación pretende desarrollarse entre los dos polos mencionados arriba: unas veces, se tiende al análisis minucioso; otras, se hacen algunos esfuerzos para proponer o determinar constantes, criterios o ciertas posibilidades de orden; y en otros pasajes más, las reflexiones buscan situarse en un punto medio. De tal modo, nuestro trabajo se desplaza entre estas tres posibilidades.

Este proyecto inició con el propósito de examinar desde la perspectiva de la ironía los siete textos que conforman *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) de Jorge Luis Borges³. A medida que avanzaban nuestras indagaciones, nos percatamos de la conveniencia de reducir el campo de análisis; esto último permitiría ahondar de mejor manera en varios asuntos previos a la revisión de la ironía: se trata de cuestiones genéricas, temáticas y estructurales. Finalmente, optamos por circunscribir el análisis a “Pierre Menard, autor del Quijote⁴” (1939; “Pierre Menard”, en lo sucesivo). Consideramos que el estudio de dicho texto ofrece la oportunidad de abordar a detalle diversos asuntos cuyo examen puede ser útil para el planteamiento o replanteamiento de trabajos más abarcadores.

Daniel Balderston, reconocido especialista en la obra borgesiana, observa:

“Pierre Menard, autor del Quijote” es el primer relato de la etapa más importante de la cuentística de Borges y por muchas razones su cuento más radical. Es un texto que

³ *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941; *El jardín...*, en lo sucesivo) y *Artifícios* (1944) integran la antología de *Ficciones* (1944). Los siete cuentos a los que aludo arriba corresponden a: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940; “Tlön...”, en adelante), “Pierre Menard, autor del Quijote” (1939), “Las ruinas circulares” (1939), “La lotería en Babilonia” (1941), “Examen de la obra de Herbert Quain” (1941), “La Biblioteca de Babel” (1941) y “El jardín de senderos que se bifurcan” (1941). Cabe aclarar que originalmente *El jardín...* incluía “El acercamiento a Almotásim” (1936; “El acercamiento...”, en adelante).

⁴ En el texto en cuestión, Borges emplea tanto “el Quijote” como “el don Quijote” para referirse a la obra de Cervantes; en ningún caso usa cursivas.

habla sobre la formación de la tradición literaria y del canon, las estrategias de las vanguardias, la lectura y la relectura, el plagio y la originalidad⁵.

Aunque no disentimos del adjetivo ‘radical’, preferimos hablar de un texto complejo (quizá uno de los más complejos de la obra de Borges y, acaso, de la literatura hispanoamericana del siglo pasado⁶). Parecería que para Balderston el carácter radical de “Pierre Menard” estriba en el tratamiento de los temas mencionados arriba. Además de las innegables cuestiones temáticas, hay otras que contribuyen a hacer de “Pierre Menard” un texto peculiarmente complejo y denso. Antes de tratar la ironía, se abundará en dos de ellas: el problema del género y las estrategias de enunciación discursiva.

De acuerdo con nuestras indagaciones en torno a la crítica borgesiana, no se había planteado anteriormente la posibilidad o la necesidad de efectuar un análisis más detenido del problema del género en “Pierre Menard”. Esto no impidió a los estudiosos hacer aportaciones notables para la lectura y la comprensión de tal texto. Sin embargo, nos parece pertinente cuestionar o ahondar en algunos supuestos críticos. En el primer capítulo del presente documento, identificamos la tendencia de la crítica borgesiana a tratar a “Pierre Menard” como si fuera un cuento, relato o narración —naciones que, asimismo, procuramos deslindar en dicho capítulo—; de igual modo, los especialistas se acercan al sujeto ficcional que enuncia dicho texto con las expectativa de hallarse ante un narrador. Tales hábitos de lectura han propiciado ciertas contradicciones y omisiones.

Se ha dado por hecho que “Pierre Menard” es un texto genéricamente transgresor; sobre todo, se ha dicho que se ubica entre el cuento y el ensayo. Vale la pena interrogarnos: ¿si es posible advertir en el texto en cuestión una especie de hibridez genérica, por qué se

⁵ Daniel Balderston, “Fácil y Breve: cómo enseñar ‘Pierre Menard’”, en *Innumerables relaciones: cómo leer con Borges*, Universidad del Litoral, Santa Fe, Argentina, 2010, p. 78.

⁶ La tarea de discurrir en torno a este tipo de conjeturas excede los alcances de la presente investigación.

opta por términos como ‘cuento’, ‘relato’ o ‘narración’? ¿Por qué, además, no se utiliza algún otro término (el de ensayista, por ejemplo) para caracterizar a la entidad discursiva ficcional que lo enuncia?

A pesar de que los estudiosos llaman ‘narrador’ a la voz que enuncia “Pierre Menard”, emplean pasajes y características que difícilmente se pueden justificar como narrativos. La mayoría de especialistas consultados destaca y aborda funciones de la voz que no son narrativas. Tal vez el empleo de términos como ‘cuento’, ‘relato’ o ‘narrador’ ha llevado a disminuir u omitir ciertas cualidades discursivas del texto y del sujeto de enunciación ficcional. Dada la ausencia de un planteamiento riguroso sobre el problema del género en “Pierre Menard”, desconocemos qué pasajes de este texto son narrativos, qué otros no lo son; cuáles permiten hablar de un cuento, cuáles de otro género —como el ensayo—; qué funciones desarrolla la voz y cuáles son las finalidades discursivas de ésta. El primer capítulo de la presente investigación pretende, asimismo, sugerir algunas respuestas a esta clase de cuestiones.

El personaje Pierre Menard ha atraído la atención de la mayoría de críticos⁷. Frente a este misterioso personaje y frente a la colosal obra que él se propuso —escribir en el siglo XX el *Quijote* de tal modo que coincidiera “palabra por palabra y línea por línea” con el de Miguel de Cervantes⁸—, parecería que la voz que enuncia el texto en cuestión desempeña funciones menores, poco relevantes. Podría pensarse que ésta se limita a transmitir su

⁷ Incluso, hay una serie de trabajos donde se intenta averiguar a qué individuo o individuos podría remitir dicho personaje; por ejemplo, se han considerado los nombres de Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, Miguel de Unamuno, Leopoldo Lugones y del propio Borges (vid. Arturo Echavarría, “Pierre Menard, Unamuno y los simbolistas”, en *El siglo de Borges. Vol. II: Literatura-ciencia-filosofía*, eds. Alfonso de Toro y Susanna Regazzoni, Vervuert-Iberoamericana, Fráncfort, 1999, pp. 189-201; y José Miguel Oviedo, “Borges/Lugones/Pierre Menard”, en Rafael Olea Franco [ed.], *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, El Colegio de México, México, 1999, pp. 197-206).

⁸ J. L. Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”, en *Ficciones*, Alianza, p. 47. En adelante, las referencias a “Pierre Menard” se harán entre paréntesis en el cuerpo del texto y corresponderán, a menos que se indique otra cosa, a esta edición.

testimonio. No obstante, conviene tener en cuenta que casi todo lo que sabemos de Menard y de su *Quijote* proviene de lo que la voz afirma, niega y omite. Además, ésta no sólo refiere un testimonio sobre Menard: opina, critica e interpreta. Tales circunstancias justificarían que pongamos un poco más de atención sobre dicha entidad ficcional.

Uno de los objetivos del segundo capítulo radica en analizar con detenimiento a la instancia ficcional que enuncia “Pierre Menard”. Cabe sostener que se trata de una voz compleja, en la cual convergen diversos matices. Quienes han abordado a esta instancia discursiva la caracterizan como un personaje dogmático, iracundo e ingenuo. Si bien resulta válida tal caracterización, conviene ampliarla y atender a otros aspectos del comportamiento complejo y variable de la voz. Advertimos una razón más para estudiar a detalle a dicha entidad discursiva: hay pasajes donde lo afirmado por ésta se acerca a lo que se sostiene en otros textos borgesianos, a tal punto que parecería haber una irrupción de la figura autorial; en este sentido, interesa establecer si, en efecto, ocurre una intromisión del autor o si la autonomía de la voz se mantiene.

Tras haber establecido ciertas condiciones de análisis para ahondar en la ironía, plantearemos algunos deslindes en torno a este concepto. Como es sabido, el término ‘ironía’ ha dado lugar a una amplia cantidad de reflexiones, posturas, debates, acercamientos y modelos. En el segundo capítulo, intentaremos caracterizar el término de tal modo que sea posible respetar la complejidad conceptual de éste, así como la complejidad discursiva de “Pierre Menard”. La delimitación de la ironía sugerida destaca un aspecto que, desde nuestra perspectiva, ha sido postergado un poco. Se tiende a concebir las estrategias irónicas como herramientas punitivas, cuyas finalidades se acercan a la censura, al desenmascaramiento y al castigo. A través de un diálogo de Platón —el *Gorgias*—, procuraremos establecer una vertiente reflexiva en el fenómeno irónico: si bien

el ironista tiene la opción de desenmascarar y perseguir ciertas concepciones o creencias, es posible, de igual modo, que quien ironiza pretenda suscitar en su interlocutor determinadas dudas y cuestionamientos. Es decir, el ironista puede ver a su interlocutor o bien como víctima o bien como compañero para razonar algún tema.

La perspectiva de análisis desarrollada en el tercer capítulo parte de dos supuestos generales. Por un lado, se asume que la ironía en “Pierre Menard” proviene de dos instancias discursivas: tanto de la entidad ficcional que enuncia dicho texto como del autor implícito. Por otro, se considera que es posible identificar en “Pierre Menard” las vertientes punitiva y reflexiva de la ironía. Con base en lo anterior, primero sometemos a análisis los recursos irónicos del sujeto de enunciación ficcional y, después, aquellos recursos que son susceptibles de atribuirse al autor implícito. Nos parece que la ironía de la voz ficcional tiende a cumplir funciones punitivas, mientras que la del autor implícito comprende funciones punitivas y reflexivas. Consideramos, asimismo, que estas últimas han contribuido a que se conciba a “Pierre Menard” como un texto radical, innovador y visionario. Esta conjetura se fundamenta a través de un breve análisis de un concepto, noción o figura que mereció el examen de Borges en varios textos: el autor.

Para concluir esta sucinta presentación, cabe observar que el trabajo que enseguida se expone busca proponer algunas respuestas a ciertos interrogantes que siguen vigentes con respecto a “Pierre Menard”; así como delinear algunas vías posibles para indagaciones posteriores en torno a la obra borgesiana. Durante ambas labores, ha sido necesario un desplazamiento continuo, de ida y vuelta, entre lo concreto y lo abstracto. Corresponde al lector juzgar en qué medida fue afortunado o no tal proceder.

CAPÍTULO 1. DESLINDES I: EL PROBLEMA DEL GÉNERO

1.1. La crítica ante el problema del género: ¿“A halfway house between the essay and the true tale”?

Los ojos ven lo que están acostumbrados a ver. Tácito no percibió la Crucifixión, aunque la registra su libro.

J. L. BORGES, “El pudor de la historia”.

Cabe sostener que el problema del género en “Pierre Menard” no ha recibido un tratamiento a fondo: frente al estudio de conceptos y nociones como las de ‘autor’, ‘lector’, ‘texto’, ‘interpretación’, ‘significado’ y ‘contexto’¹, las indagaciones en torno a este problema han sido pocas veces una preocupación central de los estudiosos borgesianos. Quizá ello se deba a que, en buena medida, se ha considerado que nos hallamos ante un problema irresoluble: se diría que resulta imposible establecer la filiación genérica de este texto. Nos parece que haber dado por hecho tal imposibilidad ha dificultado un planteamiento riguroso del problema del género en “Pierre Menard”, al tiempo que ha favorecido la instauración y la repetición de algunos lugares comunes, como explicamos enseguida.

Tras por lo menos cincuenta años de una continua y abundante labor crítica en torno a la obra de Borges, se volvió un lugar común la advertencia de que dicho autor transgrede las fronteras de los géneros literarios. Aunque asumimos la validez de una afirmación semejante, consideramos que puede ser poco práctica si propicia que olvidemos ahondar en las consecuencias de las transgresiones genéricas que opera Borges. Con base en tal faceta

¹ A continuación, ofreceremos una sucinta reseña de algunos trabajos críticos donde se aborda este tipo de temas. Asimismo, en el tercer capítulo, nos referimos con mayor detalle al tratamiento que han dado los estudiosos a los conceptos y nociones enumerados arriba (*vid. infra*, pp. 191-195).

transgresora, alguien podría justificar que una indagación con respecto al género en la obra de dicho autor y, específicamente, en “Pierre Menard” resulta ociosa, inútil. En lo que puede considerarse un breve recuento y, a la vez, un dictamen del problema del género en nuestro texto de análisis, Ezequiel de Olaso señaló hacia 1999:

Como es sabido, nunca se pudo determinar a qué especie pertenece este ornitorrinco. Lo podemos decir en forma de adivinanza: se sabe que tiene algo de cuento y que también tiene algo de ensayo pero que no es cuento ni ensayo. [...] Si se arrastran esas páginas del cubo del “cuento” al cubo del “ensayo” y siempre quedan partes importantes afuera, ése es problema para quien piensa según cubos².

Por nuestra parte, en lo sucesivo, intentaremos demostrar que una revisión y un replanteamiento del problema del género pueden aportar bases sólidas para una lectura más precisa de “Pierre Menard”. A lo largo de más de cinco décadas de intensa reflexión crítica, se han instaurado diversos supuestos cuyas repercusiones no se han tratado lo suficiente; pensar sin cubos —si es posible— encierra, también, sus riesgos.

En uno de los primeros testimonios críticos que conocemos sobre “Pierre Menard”, Adolfo Bioy Casares sugiere —por primera vez, a menos que un documento previo a diciembre de 1940 diga otra cosa— una singular convergencia en éste y otros textos borgesianos:

Con el “Acercamiento a Almotásim”, con “Pierre Menard”, con “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, Borges ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción; son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz, carentes de languideces, de todo elemento humano, patético o sentimental, y destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura³.

² Ezequiel De Olaso, *Jugar en serio. Aventuras de Borges*, Paidós-Facultad de Filosofía y Letras (UNAM), México, 1999, p. 59. Como explicaremos líneas más abajo, tal vez para no pensar “según cubos”, De Olaso no especifica cuáles pasajes de “Pierre Menard” se podrían considerar ensayísticos; tampoco menciona cuáles otros pertenecerían al cuento.

³ Prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*, comps. Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1998 [1ª ed., 1940], p. 11. “Pierre Menard” apareció por primera vez en el número 56 de la revista *Sur*, en mayo de 1939. Poco más de un año después, en diciembre de 1940, fue publicada la *Antología de la literatura fantástica*.

Si bien Bioy deploró, unas décadas más tarde, las afirmaciones citadas arriba⁴, en 1970 la observación pionera resuena en un breve comentario del propio Jorge Luis Borges acerca del texto que nos ocupa: “‘Pierre Menard,’ like its forerunner ‘The Approach to al-Mu’tasim,’ was still a halfway house between the essay and the true tale”⁵.

Diez años después, en 1980, en un trabajo que cita constantemente el “Autobiographical Essay”, Enrique Sacerio-Garí insiste en el carácter ensayístico de la narrativa borgesiana: se refiere a “those tales which are essayistic in nature”⁶. A través de las afirmaciones de este crítico, podemos suponer que la idea de que Borges combinó cuento y ensayo empezaba a afianzarse como una percepción general: “It is this hybrid form, a form that draws from and combines elements of both the essay and the short story, which is generally believed to be one of the main characteristics of Borges’ fiction”⁷.

Hacia fines de los ochenta, en una serie de artículos de Emilio Carilla, vemos reaparecer el asunto. Carilla observa en “Pierre Menard” un “eje genérico binario”⁸, donde,

⁴ En 1965, tras veinticinco años de su primera publicación, se edita nuevamente la *Antología de la literatura fantástica*. Bioy añade una “postdata” al prólogo de 1940; el autor la aprovecha para corregir algunas afirmaciones de las que, en palabras de él mismo, “siempre me he arrepentido”. Entre éstas se encuentra el comentario referente a los textos de Borges. Así, en 1965 Bioy observa: “En el prólogo, para describir los relatos de Borges, encuentro una fórmula admirablemente adecuada a los más rápidos lugares comunes de la crítica. Sospecho que no faltan pruebas de su eficacia para estimular la deformación de la verdad. Lo deploro” (*Antología de la literatura fantástica*, p. 13). Nótese que este comentario aclaratorio puede ocasionar, por lo menos, otra duda: ¿qué tipo de lugares comunes propició la “fórmula” a la que Bioy se refiere? Desde nuestra perspectiva, cabe considerar dos posibilidades. Primero, entre 1940 y 1960, se tendió a juzgar a Borges como un escritor parasitario, exótico, inhumano y decadente (*vid.* Martín Lafforgue [comp. y coms.], *Antiborges*, Javier Vergara Editor, Buenos Aires, 1999). Y en segunda instancia, la idea de que Borges mezcla ensayo y ficción —o cuento, o relato— comenzaba a tomar la forma de un lugar común que terminaría de instaurarse en años recientes, como detallaremos enseguida. Si bien nos enfocaremos en la indagación de esta última posibilidad, no descartamos la otra. Las declaraciones de Bioy permiten considerar ambas opciones, y acaso otras.

⁵ J. L. Borges, “An Autobiographical Essay”, en *The Aleph and Other Stories 1933-1969*, trad. en colaboración con el autor, Norman Thomas di Giovanni, E. P. Dutton, Nueva York, 1970, p. 243.

⁶ Enrique Sacerio-Garí, “Towards Pierre Menard”, *Modern Language Notes*, 95 (1980), p. 460.

⁷ *Ibid.* p. 463.

⁸ Emilio Carilla, *Jorge Luis Borges autor de “Pierre Ménard [sic]” (y otros estudios borgesianos)*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1989, p. 23. Cabe aclarar que Carilla acentúa siempre el apellido Menard. La adición facilita que el crítico emparente al célebre personaje borgesiano con un par de individuos que, en efecto, existieron: “Los hermanos Louis y René Joseph Ménard y el hijo de este último, Emile René” (*ibid.*, p. 31). En lo sucesivo no volveremos a destacar la errata.

según él, predomina el ensayo sobre el cuento⁹. Sin embargo, podría decirse que Carilla concibe dicha combinación en favor del ensayo como un defecto de “Pierre Menard”. Apelando a un par de entrevistas con Borges, así como al testimonio del “Autobiographical Essay”, Carilla advierte en el citado texto el inicio de una producción narrativa que está por consolidarse aún¹⁰: “Bien claro está que *Pierre Ménard* corresponde a un momento en que la prosa de Borges enfila, con explicables titubeos, del ensayo al cuento”¹¹. Para Carilla, dicho texto responde a un momento de “búsqueda de caminos” que culminaría, más adelante, con trabajos propiamente narrativos; el crítico nota “un desequilibrio entre una tesis novedosa y una no del todo afirmada envoltura narrativa”¹².

Una década después de Carilla, hacia 1999, Ezequiel de Olaso vuelve a mencionar la cuestión; como hemos visto líneas arriba, con base en alguna o algunas tentativas previas, este autor concluye que no es posible establecer la filiación genérica de “Pierre Menard”¹³; además, parece sugerir que todo esfuerzo posterior y parecido al o los anónimos

⁹ *Ibid.*, p. 24.

¹⁰ Tanto en el “Autobiographical Essay” como en las entrevistas citadas por Carilla, Borges se esfuerza por convencernos de que con “Pierre Menard” inició en su carrera literaria algo radicalmente nuevo. Borges refiere un fuerte accidente sufrido la Nochebuena de 1938, el cual lo puso al borde de la muerte. Para probar que sus facultades intelectuales no se habían dañado, y para atenuar un posible fracaso por no poder escribir lo que siempre había escrito —poesía y ensayo—, Borges habría intentado algo distinto, de lo cual surgió “Pierre Menard” (*Cf. ibid.*, pp. 22-23). En contra de esta versión, tenemos el precedente de “El acercamiento...” (1936), cuyas afinidades —que de algún modo el propio escritor acepta en el “Autobiographical Essay” al mencionarlo como precursor de “Pierre Menard”— con el texto de 1939 son patentes: también se trata de una nota ficticia a propósito de un texto y de un autor igualmente ficticios. Incluso antes de 1936, nuestro autor ya había hecho algunas incursiones en un terreno distinto de la poesía y del ensayo: el de la narrativa. En este sentido, José Miguel Oviedo comenta: “Borges mismo afirmó que su primer relato era ‘Pierre Menard’, pero se equivocaba: ‘Hombre de la esquina rosada’ (1933), para no mencionar las variaciones sobre historias ajenas incluidas en *Historia universal de la infamia* (1935), es anterior a ese ejemplo” (J. M. Oviedo, *op. cit.*, p. 203).

¹¹ *Ibid.*, p. 23-24. Las cursivas provienen de la cita; en lo sucesivo, a menos que se indique otra cosa, las cursivas en las citas pertenecerán al original.

¹² *Ibid.*, p. 38.

¹³ Conviene señalar que De Olaso no anota las referencias del texto o de los textos críticos anteriores al suyo donde se hubiera indagado el problema del género en “Pierre Menard” (*vid. E. de Olaso, op. cit.*, p. 59). Si bien conocemos un par de trabajos previos donde se menciona el asunto —el de Sacerio-Garí y el de Carilla—, no podemos asegurar que De Olaso se refiera a alguno de éstos; de igual modo, no advertimos en estos trabajos un planteamiento riguroso del problema en cuestión. Puede que De Olaso tenga en mente algún otro texto crítico, el cual no logramos identificar durante nuestra investigación.

intentos fallidos a que alude supondría la realización de una labor innecesaria, tal vez ociosa.

Cabe señalar que, a excepción de Carilla, ni Borges ni sus críticos advierten la necesidad de justificar las opiniones que hemos citado: no aportan precisión alguna para entender la dualidad ficción-ensayo o cuento-ensayo. Vale la pena destacar que en la mayoría de casos se trata de observaciones marginales. Ni Bioy ni Borges se propusieron un estudio minucioso de “Pierre Menard”. El breve comentario de Bioy forma parte del prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*; mientras que en el caso de Borges, se trata de una mención general dentro de un documento autobiográfico. Por su parte, De Laso sí realiza un análisis exclusivo de “Pierre Menard”, pero tanto su enfoque como sus procedimientos analíticos no dan lugar al deslinde y al establecimiento de las relaciones que él mismo sugiere entre cuento y ensayo; sus preocupaciones, como veremos, son otras.

Acaso Sacerio-Garí pudo abundar un poco más sobre la hibridez de ensayo y cuento en Borges, ya que su análisis se dedica a las relaciones entre las reseñas que el autor argentino escribiera para *El Hogar* de 1936 a 1939, y “Pierre Menard”: en una interesante propuesta, Sacerio-Garí observa que diversos mecanismos de las reseñas de *El Hogar* pasaron a textos como “El acercamiento...” (1936) o “Pierre Menard” (1939)¹⁴. Sin embargo, esta interesante sugerencia no se consolida; hubiera convenido explorar un posible vínculo entre ese tipo de estrategias y ciertas características del ensayo —postura que nos parece plausible, como explicamos en el tercer apartado del presente capítulo—.

Tras esta primera e indirecta aproximación al problema del género en nuestro texto de análisis, consideramos pertinente plantear algunas preguntas: ¿qué distinciones y qué

¹⁴ Estos mecanismos corresponden a lo que el crítico denomina “the art of book reviewing”; entre los cuales, podemos mencionar la escritura como lectura, la exposición e interpretación de algún texto, y un recurrente tono polémico.

afinidades se pueden establecer entre ensayo y ficción, o entre ensayo y cuento, para entender la probable convergencia de ambos en “Pierre Menard”? ¿Qué elementos del texto permiten hablar de un cuento y cuáles de un ensayo? ¿Hay elementos que sean afines a ambos géneros o, incluso, que no se ajusten a ninguno? En los siguientes apartados del presente capítulo, intentaremos vislumbrar algunas respuestas para estos interrogantes. Debemos decir que, de antemano, renunciamos a un establecimiento definitivo y estático del género en “Pierre Menard”. Coincidimos en la idea de que Borges transgrede las fronteras entre géneros. Nos preocupa abundar en las consecuencias de este hecho, más que llegar a soluciones definitivas. Antes de exponer nuestra postura con respecto al mencionado problema, conviene ahondar en las aportaciones de los estudiosos previos al respecto.

Que haya quienes rechacen o evadan el estudio del problema del género en “Pierre Menard” no significa que los lectores tengamos la posibilidad de mantenernos neutrales, sin asumir perspectiva alguna sobre este asunto. Jonathan Culler ha señalado el carácter ineludiblemente convencional de toda lectura; esta labor no puede efectuarse sin remitir todo texto a una serie de convenciones, referentes y afinidades previos del lector: “Leer un texto como literatura no es hacer *tabula rasa* de nuestra propia mente y acercarnos a él sin ideas preconcebidas; debemos aportarle una comprensión implícita de la operación del discurso literario que nos dice lo que hemos de buscar”¹⁵. Cualquier tipo de lector someterá las más extrañas características del texto a determinados parámetros de aceptabilidad; en todo momento intentará “recuperar o naturalizar lo extraño, lo formal, lo ficticio”¹⁶.

¹⁵ Jonathan Culler, *La poética estructuralista*, trad. Carlos Manzano, Anagrama, Barcelona, 1978 [1ª ed. en inglés, 1975], p. 164.

¹⁶ *Ibid.*, p. 192. En este sentido, no olvidemos que, salvo un reducido número de lectores, la primera reacción frente a los textos de Borges fue el rechazo y la descalificación. Hacia 1940, los parámetros de aceptabilidad

Nos interesa volver explícitos algunos parámetros de aceptabilidad, así como ciertos modos de naturalización de “Pierre Menard” por parte de un grupo de críticos representativos; ello nos permitirá establecer un punto de partida firme para nuestras indagaciones sobre el problema del género. Creemos que es posible caracterizar dos tendencias generales. Por una parte, en cuanto a la terminología, los estudiosos tratan a “Pierre Menard” como si fuera una narración; denominan a la voz ‘narrador’ y al texto ‘cuento’ o ‘relato’. Por otra, en cuanto a enfoques y criterios de análisis, emplean características distintas de lo narrativo: suele haber preferencia por las reflexiones que Borges sugeriría, a través del texto en cuestión, en torno a nociones y conceptos como los de ‘autor’, ‘texto’, ‘lector’, ‘significado’ o ‘contexto’; de igual forma, los estudiosos se enfocan en determinadas interpretaciones y juicios que la voz encargada de enunciar “Pierre Menard” realiza.

Como hemos mencionado, en cuanto al vocabulario crítico, la tendencia entre los estudiosos ha sido naturalizar el texto como narración y, por lo tanto, la voz como narrador. Comenzaremos a constatar este supuesto con el trabajo ya citado de Enrique Sacerio-Garí (1980), quien advierte en la convergencia de elementos narrativos y ensayísticos una de las características más importantes de los relatos borgesianos¹⁷, pero el vocabulario que emplea tal estudioso privilegia la narración. Así, en algún momento, llama a “Pierre Menard”

con que fueron recibidos los textos de Borges presuponían un cierto tipo de nacionalismo, de compromiso social y de expresión de lo humano. Así, las acusaciones de antiargentino, inhumano, cerebral, parasitario y decadente fueron constantes hasta la década de 1960, en que las convenciones de lectura, incluidas las referentes al aspecto genérico, experimentan un giro que volvería a Borges un autor fundamental (*vid.* María Luisa Bastos, *Borges ante la crítica argentina: 1923-1960*, Ediciones Hispamérica, Buenos Aires, 1974). Respecto de esto último, vale la pena citar de nuevo a Culler: “[...] si una obra difícil pasa a ser inteligible posteriormente es porque se han desarrollado nuevas formas de leer que satisfacen la exigencia fundamental del sistema: la exigencia del sentido” (J. Culler, *op. cit.*, p. 177).

¹⁷ E. Sacerio-Garí, *op. cit.*, p. 463.

“story”, mientras que cuando se refiere a la voz recurre al término “narrator”¹⁸. A pesar del uso de tales términos, el análisis de Sacerio-Garí se centra en funciones de la voz distintas de la narración; por ejemplo, el estudioso afirma que “‘Pierre Menard, author of «Don Quixote»’ consists of an article written by an anonymous narrator in defense of Pierre Menard”¹⁹. Parecen contradictorios el término (narrador) y las acciones discursivas (escribir un artículo para defender a un difunto). Más adelante, veremos que esta posible contradicción se repite en otros críticos: se pretende caracterizar a la voz mediante un término que sus acciones discursivas pueden poner en entredicho; la prioridad de un narrador sería narrar, no defender, opinar o interpretar²⁰.

De una manera vacilante, Emilio Carilla (1989) discurre en torno al problema del género en “Pierre Menard”. Según hemos indicado más arriba, Carilla advierte en dicho texto un “eje genérico binario” donde predomina el ensayo sobre el cuento. Estas observaciones se encuentran en el primero de cinco artículos dedicados a “Pierre Menard”²¹. Luego, el crítico parece contradecir su postura inicial. Constantemente llama ‘relato’ al texto analizado²². Asimismo, declaraciones como las siguientes nos permiten dudar del predominio del ensayo sobre el cuento en “Pierre Menard”: “Es elemental no olvidar que Borges está escribiendo una ficción, y no un ensayo ‘puro’”²³; “[se trata de] una

¹⁸ *Ibid.*, pp. 464 y 468.

¹⁹ *Ibid.*, p. 468.

²⁰ En los siguientes apartados, intentaremos abordar a fondo este tipo de cuestiones (*vid. infra*, pp. 37-58).

²¹ Parece que estos trabajos se publicaron en distintos lugares y momentos; después fueron reunidos para conformar, junto con otros textos más, el libro que hemos citado. Los artículos en cuestión aparecen sin referencias. Los únicos datos que advertimos radican en el orden en que fueron dispuestos los artículos, una referencia al primero de ellos (publicado en 1986), en la datación del prólogo (1987) y en la fecha de publicación del libro (1989). Como notará el lector, se imposibilita establecer, con estos datos, una cronología. Los cinco artículos que nos interesan fueron ordenados de la siguiente manera: 1) “Entre el ensayo y el cuento”; 2) “Borges, Ménard, y Unamuno”; 3) “Borges, Alfonso Reyes y..., de nuevo, Pierre Ménard”; 4) “‘La literatura parasitaria’ (Borges, Ramon Doll y Borges [*sic*]”); 5) “Parodia sobre parodia (sobre Borges y Nalé Roxlo)” (*Vid. E. Carilla, op. cit.*, pp. 21-92).

²² Por ejemplo, *vid. ibid.*, pp. 21-25, 41, 61-64, 71-74 y 88.

²³ *Ibid.*, p. 29.

ficción con mucho de ensayo”²⁴; “Borges procede con la libertad que el relato (entre ensayo y ficción) le concede”²⁵. Advertimos en estas citas un uso ambiguo de las nociones de ‘ficción’, ‘ensayo’ y ‘relato’; incluso, por momentos, ‘ficción’ y ‘relato’ parecerían términos equivalentes e intercambiables. En otro pasaje, nos da la impresión de que Carilla opta por el relato: “En realidad, la ubicación genérica que cabe para este relato es el [la] de ‘cuento-ensayo’ o ‘ensayo-cuento’”²⁶. Sin embargo, según explicaremos en el próximo apartado, resulta conceptualmente complejo, y tal vez confuso, hablar de un relato que es cuento y ensayo a la vez.

En las pocas ocasiones en que Carilla se refiere a la voz, habla de un narrador, al cual, por cierto, identifica con Borges —en el segundo capítulo abordaremos, con cuidado, las relaciones que pueden establecerse entre el sujeto de enunciación de “Pierre Menard” y Borges—; en algún momento, se refiere al “narrador Borges”²⁷.

Líneas arriba, señalamos que para Carilla la mezcla genérica representa una debilidad del texto que analiza; según el estudioso, Borges estaría dejando atrás su etapa de ensayista para arribar a otra propiamente de autor de cuentos. “Pierre Menard” constituiría un pasaje inicial, un “momento de iniciación narrativa”. En este sentido, Carilla advierte un “desequilibrio entre una tesis novedosa y una no del todo afirmada envoltura narrativa”. Cabe subrayar que sólo en el primero de los cinco artículos citados, este crítico puso en el centro de sus indagaciones la cuestión genérica; después, abordó otra suerte de cuestiones. Es probable que su legítimo interés por asuntos distintos del problema genérico propicie la ambigüedad que hemos advertido en sus declaraciones. Tal vez un análisis que intentara

²⁴ *Ibid.*, p. 33.

²⁵ *Ibid.*, p. 51.

²⁶ *Ibid.*, p. 72.

²⁷ *Ibid.*, p. 27.

deslindar los pasajes ensayísticos de los pasajes narrativos en “Pierre Menard” le hubiera permitido discurrir de un modo menos incierto en torno al problema del género.

No obstante las ambigüedades conceptuales de Carilla que hemos consignado más arriba, él es uno de los pocos estudiosos que intenta justificar la naturaleza ensayística de “Pierre Menard”. En primer lugar, orienta la cuestión hacia la crítica literaria que se ejercería en este texto:

Separando lo ensayístico, tan notorio, de la ficción, y aceptando las conquistas visibles de la crítica de nuestro siglo, no puede desconocerse lo que hay en el relato de Borges de auténticos análisis parciales de la obra cervantina, así como de otros tópicos literarios de indudable relieve y vigencia²⁸.

Asimismo, Carilla advierte en “Pierre Menard” la presencia de una tesis: “La culminación del relato o tesis sustentada [es]: El *Quijote*, reescrito en el siglo XX, es ya una obra distinta de la que fue escrita en el siglo XVII”²⁹. Ambas tentativas nos parecen plausibles como antecedentes para un tratamiento más riguroso de los rasgos ensayísticos de nuestro texto de análisis. En efecto, a lo largo de “Pierre Menard”, es posible identificar varios pasajes donde se defiende o insinúa algún juicio o interpretación —más que una sola tesis— en torno a ciertos autores y obras, reales —como Cervantes y su *Quijote*— o ficticios —como Menard y su *Quijote*—³⁰.

Si bien Carilla intenta establecer algunos elementos ensayísticos, podemos afirmar que su indeciso vocabulario crítico tiende hacia el cuento o relato —en el siguiente apartado haremos una distinción entre ambos términos; por el momento, los tomamos como sinónimos—. Las vacilaciones de este crítico con respecto al problema del género en

²⁸ *Ibid.*, p. 65.

²⁹ *Ibid.*, p. 72.

³⁰ En el tercer apartado del presente capítulo, discurriremos en torno a dichos asuntos.

“Pierre Menard” nos permiten sugerir que quizá nos hallamos ante un asunto bastante complejo, el cual merecería un poco más de nuestra atención.

Es probable que cuando Ezequiel de Olaso (1999) concluyó la imposibilidad de establecer una filiación genérica convincente en “Pierre Menard”, haya tenido en cuenta algún trabajo con ambigüedades conceptuales parecidas a las que hemos notado en los artículos de Carilla. De Olaso ratifica la idea de que el texto en cuestión combina cuento y ensayo. A pesar de esto último, su vocabulario crítico se inclina por el cuento o relato. A lo largo de su análisis, De Olaso habla de un “relator”, no de una voz o un yo ensayísticos. Véanse los siguientes ejemplos: “El relator [...] es ostensiblemente partidario de la baronesa de Bacourt”³¹; “presumiblemente el relator es francés y escribe en francés” (179); “pero el tono del relator sugiere también que es solemne y esto siempre descubre una limitada inteligencia” (80); “el relator no sospecha que Menard ya ha llegado a su nuevo camino literario” (112); “pese a las intenciones del relator [...]” (112); “la pasión de celos contra Mme. Bachelier que muestra el relator [...]” (113); “esta sucia nota del relator [...]” (113). Así, el término con que De Olaso caracteriza a la voz supone el análisis de un relato.

La inclinación de De Olaso por el término ‘relator’ contrasta con su análisis de un pasaje difícilmente justificable como narrativo: la lista de textos que, según la voz, conforman la obra “visible” de Pierre Menard. Esta lista comprende diecinueve incisos (del *a* al *s*) ordenados cronológicamente, de 1899 a 1934³². Si bien esta enumeración contiene algunas potencialidades narrativas³³, De Olaso no se plantea ahondar en ellas. El interés de este crítico por la lista de diecinueve incisos radica en el establecimiento y análisis de

³¹ E. de Olaso, *op. cit.*, p. 79. En el resto de citas del párrafo hacemos las referencias a De Olaso entre paréntesis.

³² Cabe aclarar que, en su encono contra otro personaje, la voz excluye de la lista “unos vagos sonetos circunstanciales para el hospitalario, o ávido, álbum de Madame Henri Bachelier” (45).

³³ Sobre las cuales hablaremos en el siguiente apartado.

algunos vínculos entre la obra “visible” de Menard y dos posturas generales sobre la literatura que Borges habría advertido en Paul Valéry hacia 1938³⁴. Tal enfoque tampoco da lugar al análisis de las cualidades ensayísticas que, de acuerdo con este estudioso, se pueden advertir en “Pierre Menard”.

El trabajo de De Olaso pretende establecer la influencia de Paul Valéry en la composición de “Pierre Menard”, especialmente en la lista de diecinueve incisos mencionada. El supuesto general de este crítico es el siguiente: “La línea que separa la obra visible de Menard de su obra invisible está trazada claramente por las dos concepciones de la literatura que Borges vio en la propuesta de Valéry”³⁵. A partir de lo anterior, podría decirse que en la obra “visible” de Menard predominan el lenguaje, la técnica y lo impersonal; a su vez, en la obra “invisible” el criterio rector sería el contexto de lectura³⁶. Si bien resultan pertinentes los supuestos de base de De Olaso, cabe decir que por momentos parece rígida su postura: la tarea de hallar en cada uno de los diecinueve incisos de la obra “visible” manifestaciones de una perspectiva “técnica” sobre la literatura conduce al crítico a afirmaciones contradictorias y difíciles de probar³⁷.

³⁴ E. de Olaso se refiere a una reseña de Borges que apareció en *El Hogar* el 10 de junio de 1938 (J. L. Borges, “‘Introduction à la Poétique’ de Paul Valéry”, en *Textos cautivos*, Alianza, Madrid, 2002, pp. 247-249).

³⁵ E. de Olaso, *op. cit.*, p. 86. En la citada reseña, Borges nota dos posiciones contradictorias en Paul Valéry. Por un lado, éste sugiere prescindir de los autores y centrarse en el “Lenguaje”. Por otro, declara la importancia del lector. Con respecto a ambas posturas, Borges observa: “Una [la primera] parece reducir la literatura a las combinaciones que permite un vocabulario determinado; la otra declara que el efecto de esas combinaciones varía según cada nuevo lector. La primera establece un número elevado pero finito de obras posibles; la segunda, un número de obras indeterminado, creciente” (J. L. Borges, “‘Introduction à la Poétique’ de Paul Valéry”, p. 248).

³⁶ De ahí que se pueda sostener que un mismo texto leído en el siglo XVII sea otro, leído en el siglo XX (Cf. E. de Olaso, *op. cit.*, pp. 86-88).

³⁷ Citamos tres ejemplos. El inciso *a* de la obra “visible” registra “un soneto simbolista que apareció dos veces (con variaciones) en la revista *La conque* (números de marzo y octubre de 1899)” (42). Después, el inciso *e* corresponde a “un artículo técnico sobre la posibilidad de enriquecer el ajedrez eliminando uno de los peones de torre. Menard propone, recomienda, discute y acaba por rechazar esa innovación” (43). Y por último, el inciso *p* recoge “una invectiva contra Paul Valéry, en las *Hojas para la supresión de la realidad* de Jacques Reboul. (Esa invectiva, dicho sea entre paréntesis, es el reverso exacto de su verdadera opinión sobre Valéry. Éste así lo entendió y la amistad antigua de los dos no corrió peligro.)” (44). Estos tres incisos suscitan,

Cabe pensar que De Olaso prefirió discurrir en torno a temas que juzga menos inciertos y más provechosos que el problema del género. Ello explicaría que no abunde en las declaraciones iniciales de su trabajo —según las cuales “Pierre Menard” “tiene algo de cuento y [...] tiene algo de ensayo pero [...] no es cuento ni ensayo”³⁸—. Acaso para el crítico en cuestión resultó evidente qué pasajes de “Pierre Menard” cuentan con propiedades narrativas, qué otros manifiestan una naturaleza ensayística, y cuáles no entran en ninguno de los “cubos” —el del cuento y el del ensayo—; lo cual permitiría comprender que De Olaso no considere la necesidad de establecer deslindes.

Cualquiera que pueda ser nuestra postura en torno al tratamiento crítico de De Olaso, se puede advertir una contradicción básica en su trabajo: al comienzo, señala la intervención de dos géneros en “Pierre Menard” —el cuento y el ensayo—; sin embargo, su vocabulario tiende al análisis de un relato, cuento o narración. No logramos hallar algún término que aluda o corresponda a los hipotéticos rasgos ensayísticos de dicho texto. Tampoco pudimos vislumbrar algún esfuerzo por hacer uso de una terminología más neutral.

respectivamente, los siguientes comentarios de De Olaso. Primero: “Lo único que tiene sentido es la obra perfecta, nada impide publicar dos veces, con ligeras variaciones, el mismo soneto”. Luego: “Es interesante que Menard discuta consigo mismo, se someta a cánones y se quite la razón: la primera aparición de su ‘humildad’ o de la razón que trabaja más allá de las pasiones, la razón imparcial”. Y finalmente: “Valéry, creador de esa teoría [los sentimientos y opiniones de un autor no son importantes en la literatura], maneja con suficiencia la situación: que un escritor lo insulte en buena prosa es completamente independiente de la opinión que de él tenga el escritor. Es impropio inferir de una bella injuria una mala intención” (E. de Olaso, *op. cit.*, pp. 90, 97 y 107). Este tipo de interpretaciones precisa de una gran cantidad de conjeturas acerca de personajes sobre los cuales es poco lo que podemos saber con alguna certeza, basados en el texto. Vale la pena subrayar que consideramos viable la perspectiva general de De Olaso. Tal vez conviene un tratamiento más flexible de los vínculos entre Valéry y Borges. Sugerimos, por ejemplo, hablar de relaciones intertextuales. Por intertextualidad, entendemos la absorción, transformación o trasposición de los enunciados de uno o varios textos previos a uno posterior (Desiderio Navarro [sel. y trad.], *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, UNEAC-Casa de las Américas, La Habana, 1997; especialmente “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” de Julia Kristeva, y “La literatura a la segunda potencia” de Gérard Genette).

³⁸ E. de Olaso, *op. cit.*, p. 59.

En un trabajo más abarcador sobre la obra borgesiana, René de Costa (1999) dedica un breve apartado al análisis de “Pierre Menard”. El uso de términos como ‘cuento’, ‘necrología’, ‘comedia de humores’, ‘historia’, ‘crítico adulator’, ‘autor implícito’, ‘narrador dramatizado’ y ‘doble voz narrativa’³⁹ sugiere una compleja y tal vez confusa postura en torno al problema del género. Aunque De Costa no tiene entre sus objetivos centrales discurrir en torno a este problema, los términos que hemos citado nos orientan sobre ciertos parámetros de aceptabilidad con que el estudioso se acerca a “Pierre Menard”.

Al comienzo de su análisis, De Costa se refiere a “otro de [los] cuentos [de Borges]”⁴⁰; enseguida opta por una noción menos precisa: “comedia de humores, disfrazada de necrología”. De Costa denomina al sujeto de enunciación de “Pierre Menard” “autor de la necrología”. Tal vez esto último conduce al estudioso a efectuar una distinción conceptualmente problemática: “El autor implícito [de la necrología] no es Borges, sino un admirador a ultranza de Pierre Menard, un personaje afectado, un cursi y un católico ultramilitante”⁴¹.

Podemos decir que para De Costa, la voz que enuncia “Pierre Menard” lleva a cabo las funciones de crítico, de “autor implícito” y de “narrador dramatizado”. A continuación comentamos, de manera general, dichas funciones. En efecto, “Pierre Menard” se presenta bajo la forma de una necrología. Ésta fue escrita por otro personaje, un amigo del difunto. ¿Cabe considerar a tal instancia ficcional como autor implícito? Conviene tener en cuenta que el término mencionado alude a una abstracción, no a una figura concreta en el mundo

³⁹ René de Costa, *El humor en Borges*, Cátedra, Madrid, 1999, pp. 50-55.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 50.

⁴¹ *Ibid.*, p. 51. Tal vez De Costa sugiere esta distinción ante la necesidad de dar cuenta de la distancia que parece haber entre la voz ficcional de “Pierre Menard” y Jorge Luis Borges como autor de otros textos. En los siguientes capítulos, propondremos algunos deslindes al respecto.

de lo real o en el de lo posible. El autor implícito, de acuerdo con María Isabel Filinich (basada en Wayne Booth), se manifiesta en el

conjunto de rasgos de la escritura, presentes en la configuración general de todos los textos: las elecciones estilísticas, el destino de los personajes, la disposición gráfica (las marcas de finalización y comienzo de capítulos, encabezados, numeración de partes, títulos, puntuación), las convenciones del género, en fin, todo aquello que dé cuenta de las estrategias de composición de la obra constituyen [*sic*] el autor implícito⁴².

En “Pierre Menard”, las manifestaciones del autor implícito mencionadas en la cita no son atribuibles a la instancia que, en el nivel de la ficción, redacta la necrología bajo la que se presenta dicho texto. Preferimos, por nuestra parte, emplear el término ‘autor ficticio’ para hacer referencia a algunas de las acciones que esta entidad ficcional lleva a cabo.

Al defender y encomiar a su amigo, el autor de la necrología ficticia recurre a herramientas de la crítica literaria; por ejemplo: rescata, ordena y comenta los textos “visibles” de Pierre Menard (45); de igual modo, se desempeña como “exegeta” de la obra “invisible” de su amigo⁴³. Rescatar y explicar son algunas de las principales actividades de esa entidad ficcional. Ambas actividades sustentan, en efecto, la condición de crítico que De Costa le atribuye.

En el trabajo que comentamos, no se acota conceptualmente el término ‘narrador dramatizado’, cuya procedencia tampoco se indica. Consideramos que dicha expresión proviene de Wayne C. Booth. En *The Rhetoric of Fiction*, Booth distingue entre

⁴² María Isabel Filinich, *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*, Benemérita Universidad de Puebla-Universidad Iberoamericana-Plaza y Valdés, México, 1997, pp. 41-42.

⁴³ Antonio Gómez López-Quiñones, en cuyo trabajo ahondaremos en las próximas páginas, destaca esa función: “El narrador de ‘Pierre Menard, autor del Quijote’ desempeña dos roles imprescindibles para la coherencia dramática del cuento: el de amigo y el de exegeta de Menard” (Antonio Gómez, “En los márgenes de Borges: las notas a pie de página en ‘Deutsches Requiem’ y ‘Pierre Menard’”, *Variaciones Borges*, 2001, núm. 12, p. 156).

“dramatized” y “undramatized narrators”⁴⁴. El segundo término se refiere a los casos en que el narrador es impersonal y parece que no hay mediación entre el lector y los acontecimientos; por su parte, los narradores dramatizados suelen hablar en primera persona, al tiempo que se individualizan de tal modo que resultan notoriamente distintos del autor implícito⁴⁵. Es posible que De Costa haya empleado el término ‘narrador dramatizado’ (al igual que el de ‘autor implícito’) porque le resultó necesario distinguir entre la voz que enuncia “Pierre Menard” y Borges como autor de otro tipo de textos.

El análisis elaborado por De Costa nos permite advertir algunos aspectos más para el planteamiento del problema del género. La entidad discursiva ficcional que se encuentra a cargo de la enunciación de “Pierre Menard” desempeña una serie de funciones a las cuales De Costa aludió mediante los términos ‘autor implícito’, ‘crítico’ y ‘narrador dramatizado’. Si bien podemos diferir del uso de estas denominaciones, ellas nos ayudan a vislumbrar la presencia de ciertas cualidades en dicha entidad textual que no son narrativas.

Antonio Gómez (2001) también llama a la voz de “Pierre Menard” ‘narrador’, pero se centra en una tarea distinta de lo narrativo: la de exegeta del *Quijote* de Menard. Gómez nota que la instancia discursiva en cuestión “completa, culmina y le da congruencia al trabajo de su difunto amigo”⁴⁶. Por lo tanto, los pasajes que el estudioso aborda muestran la función de exegeta, no la de narrador. Como el título de su análisis adelanta —“En los márgenes de Borges: las notas a pie de página en ‘Deutsches Requiem’ y ‘Pierre Menard’”—, Gómez se centra en una de las notas al pie del texto que nos ocupa. En el

⁴⁴ Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago, 1983 [1ª ed. en inglés, 1961], pp. 151-153.

⁴⁵ Cf. *ibid.*, pp. 151-152.

⁴⁶ A. Gómez, *op. cit.*, p. 156.

último inciso de la lista que refiere la obra “visible” de Menard, hallamos una llamada para la siguiente nota:

Madame Henri Bachelier enumera asimismo una versión literal de la versión literal que hizo Quevedo de la *Introduction à la vie dévote* de San Francisco de Sales. En la biblioteca de Pierre Menard no hay rastros de tal obra. Debe tratarse de una broma de nuestro amigo, mal escuchada (45).

En esta nota, la voz desacredita un texto que otro personaje atribuye al difunto Menard. Para Gómez, tal comportamiento se debe a que la voz ignoraba algunas cuestiones que el difunto reveló a Madame Bachelier:

Si el narrador del cuento pudo levantar un nuevo *Quijote* partiendo de la intención del autor, Bachelier, de igual manera, también necesitó de una señal equivalente que le permitiera identificar un plagio como un texto original, es decir, una copia como una obra diferente e innovadora. De otra manera, Madame Henri Bachelier habría tenido la idéntica reacción que precisamente el narrador tiene ante la obra pía, un total desprecio⁴⁷.

Nos parecen un poco contradictorios el sustantivo que Gómez emplea (“narrador”) y la acción mencionada (“levantar un nuevo *Quijote*”). La entidad discursiva que enuncia “Pierre Menard” no narra para alcanzar el propósito que Gómez señala, pues precisa de otras actividades, tales como leer, analizar, explicar e interpretar: “No es un ‘simple cambio de contexto’ lo que permite el acto creativo del narrador. [La] auténtica condición de posibilidad [de dicho acto] es esa suerte de bendición autorial, que anunciando y certificando su intención, le permite al lector desarrollar su análisis de una índole tan

⁴⁷ A. Gómez, *op. cit.*, p. 158. De acuerdo con lo dicho en el texto, Menard le comunicó a la voz su máximo proyecto, el cual consistía en escribir el *Quijote* de tal modo que coincidiera “línea por línea” con el de Cervantes (47). Menard murió sin terminar más que un par de capítulos y un fragmento de otro (45-46). Ante lo cual, la voz se da a la tarea de restituir el *Quijote* de Menard en el *Quijote* de Cervantes. Por otra parte, Menard nunca habría comunicado a la voz el proyecto de hacer la traducción que consigna Madame Bachelier en su catálogo —la “versión literal de la versión literal que hizo Quevedo de la *Introduction à la vie dévote* de San Francisco de Sales—. De ahí que Gómez concluya que si la voz hubiera tenido noticia de dicho plan, hubiera aceptado y comprendido la obra que aquella dama refiere. No obstante, como veremos en los capítulos siguientes, la cuestión puede ser más compleja y tener consecuencias desfavorables para la voz (*vid. infra*, pp. 118-128 y 175-189).

radical”⁴⁸. Nos hallamos, de tal suerte, ante un “narrador” que crea mediante el ejercicio de la lectura, el análisis, la interpretación y la crítica. Gómez, además, cuestiona los fundamentos críticos —no narrativos— de esa entidad textual: “Las disquisiciones en torno al *Quijote* de Menard, a pesar de parecer radicales y temerariamente anticanónicas, se nos antojan respaldadas por una actitud crítica bastante conservadora. De hecho, el narrador se deja llevar por el biografismo, el historicismo y una filología de corte tradicional”⁴⁹. Si bien el “narrador” se vale del biografismo y del contexto histórico, no lo hace para construir una biografía o una historia, sino para leer el *Quijote* de Cervantes a la luz de la personalidad de Pierre Menard⁵⁰.

A grandes rasgos, puede afirmarse que los pasajes que interesan a Gómez —así como los aspectos de estos pasajes— confirman las tareas de explicación y de interpretación, pero no la labor de narrador. Gómez, a pesar de este hecho, no pone en duda los términos ‘cuento’ ni ‘narrador’ —que usa para referirse a “Pierre Menard” y a la voz que lo enuncia, respectivamente—. Nos parece que este tipo de procedimientos apuntan hacia un hábito contradictorio de lectura al acercarse a “Pierre Menard”: el vocabulario crítico implica el estudio de un relato, pero el análisis atiende otras cuestiones, las cuales, incluso, podrían poner en entredicho el supuesto carácter narrativo tanto de este texto como de la instancia discursiva que lo enuncia.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 159.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 161-162.

⁵⁰ Citamos, a continuación, el pasaje al que Gómez se refiere: “Es una revelación cotejar el don Quijote de Menard con el de Cervantes. Éste, 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 diecisiete, redactada por el “ingenio lego” 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 histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. Las cláusulas finales —*ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir*— son descaradamente pragmáticas” (52-53).

En “Pierre Menard and the School of Skeptics” (2003)⁵¹, Jorge Luis Castillo intenta establecer algunas relaciones entre tal texto y determinadas propuestas filosóficas de Fritz Mauthner. Durante la identificación y la explicación de los vínculos entre dicho filósofo y ciertos elementos de “Pierre Menard”, el análisis de Castillo incurre, asimismo, en algunos desajustes entre los términos y los aspectos propiamente estudiados.

Del mismo modo que René de Costa, Castillo nota que “Pierre Menard” se presenta bajo la forma de un discurso de carácter funerario. De Costa, según hemos visto, se refiere a una necrología falsa o fingida. Castillo emplea un vocabulario afín; acude, en general, a tres términos: “eulogy”⁵², “pseudoreview” y “story”; por lo que a la voz compete, este crítico usa una serie de expresiones que corresponden a los términos enumerados: “apologist”, “panegyrist”, “reviewer”, y “narrator”.

Tanto René de Costa como Antonio Gómez han sugerido o identificado otras funciones en la voz —a la cual, no obstante, denominan “narrador”—; sobresalen las de autor ficticio, defensor, reseñista, crítico y exegeta. Castillo reconoce la mayoría de estas condiciones en la voz. Sin embargo, también en su vocabulario crítico predominan expresiones apropiadas para el análisis de un relato; por ejemplo: “story” y “narrator”, con variantes como “storytelling” y “narrative voice”. Incluso, Castillo advierte o construye una suerte de trama en “Pierre Menard”: “The plot of Jorge Luis Borges’s reader-oriented narrative ‘Pierre Menard, author of *Don Quixote*’ (1939) is well known. An unnamed apologist pens a eulogy of an apocryphal symbolist poet that becomes a catalogue of both

⁵¹ Jorge Luis Castillo, “Pierre Menard and the School of Skeptics”, *Hispanic Review*, 2003, núm. 71, pp. 415-428.

⁵² *Ibid.*, p. 415. Cabe citar una breve definición de ‘eulogy’: “A speech or piece of writing in praise of a person or thing, esp. a person who has recently died”. *The New Shorter Oxford English Dictionary*, ed. Lesley Brown, Oxford University Press, Nueva York, 1993, vol. 1. ‘Eulogy’ es compatible con los términos necrología, u obituario.

his ‘visible’ and his ‘underground’ or ‘invisible’ works”⁵³. Asumimos que resulta posible extraer del texto en cuestión una historia⁵⁴ —ésta, como veremos en lo que resta del presente capítulo y en parte del segundo, resulta más compleja y variada que la ceñida versión propuesta por Castillo—. Sin embargo, faltaría demostrar que, en efecto, dicha historia se configura mediante recursos propiamente narrativos.

Desde nuestra perspectiva, en “Pierre Menard”, los lectores nos enteramos de ciertos acontecimientos de manera indirecta. Por ejemplo, la voz no narra cuándo, por qué o dónde Menard escribió sus textos “visibles”; se limita a ofrecer un catálogo de éstos con breves comentarios de cada uno. Esta entidad ficcional tampoco especifica bajo qué circunstancias ocurrió el supuesto agravio contra el legado de su difunto amigo; se limita a lanzar una serie de censuras y quejas. Más adelante abordaremos con detalle tales peculiaridades de nuestro texto de análisis.

En la frase “the plot of Jorge Luis Borges’s reader-oriented narrative ‘Pierre Menard, author of *Don Quixote*’”, deseamos destacar el adjetivo “reader-oriented”, ya que corresponde a uno de los elementos más importantes de la postura que Castillo asume en el artículo citado. De acuerdo con este crítico, autores como Gérard Genette, Gilles Deleuze y Hans-Robert Jauss se interesaron en la obra borgesiana debido a que en ésta se pasa de un significado fijo, ya dado y orientado hacia el autor (“fixed, ready made, and author-oriented”⁵⁵) a un significado transitorio, inestable y orientado hacia el lector (“transient,

⁵³ J. L. Castillo, *op. cit.*, p. 415.

⁵⁴ Término que asumimos en el sentido que la narratología le otorga. Filinich establece, basada en Genette, que la historia corresponde a “las acciones narradas, [...] el conjunto de acontecimientos o, en otros términos, aquello que se cuenta” (M. I. Filinich, *op. cit.*, p. 19). A su vez, Luz Aurora Pimentel observa que la “*historia o contenido narrativo* [...] está constituido por una serie de acontecimientos inscritos en un universo espaciotemporal dado” (Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Siglo XXI-Facultad de Filosofía y Letras [UNAM], México, 2010 [1ª ed. 1998], p. 11).

⁵⁵ J. L. Castillo, *op. cit.*, p. 415.

ever-changing, and reader-oriented”⁵⁶). “Pierre Menard” representaría uno de los más logrados ejemplos de este tipo de significación, influida —de acuerdo con Castillo— por un pensamiento escéptico como el de Mauthner. En nuestro texto de análisis, la voz es la instancia discursiva que lleva a cabo tal tipo de significación al leer, describir e interpretar —en el *Quijote* de Cervantes— la obra máxima de Menard. Por lo tanto, los aspectos que Castillo destacará en dicha entidad tienen que ver con la lectura y la interpretación, antes que con la narración.

A pesar de las circunstancias mencionadas arriba, Castillo no duda del término ‘narrador’ y, aun, arriesga una difícil comparación: “In essence and in character, the narrator of ‘Pierre Menard, author of Don Quixote’ resembles Cide Hamete Benengeli, Cervantes’s mendacious alter ego; Menard’s narrator, however, exercises an absolute control over his narrative, an autonomy that Benengeli does not enjoy”⁵⁷. La comparación resulta problemática por las dificultades prácticas que hemos intentado describir para justificar el término ‘narrador’ en la voz que enuncia “Pierre Menard”, así como por la imprecisión en que Castillo incurre al atribuir a Benengeli la categoría de narrador⁵⁸.

⁵⁶ *Idem*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 421.

⁵⁸ Estudiosos como Margit Frenk y José María Paz Gago han subrayado que no se debe confundir al “Narrador” del *Quijote* —según lo llama Frenk— con las otras voces que éste “presenta, identifica y va acompañando”, incluida la de Cide Hamete Benengeli. Frenk advierte similitudes y diferencias entre Benengeli y el Narrador. Estas últimas contribuyen a saber que se trata de dos instancias discursivas distintas: “Cide Hamete suele usar directamente el yo; el Narrador, en cambio, opta casi siempre por los verbos en primera persona (*digo, quiero decir, lo que ahora diré, tengo para mí que*)” (Frenk, Margit, “Juegos del narrador en el *Quijote*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 57 [2009], p. 219). De igual modo, la especialista destaca que “el Narrador alude y cita a Cide Hamete Benengeli [...]” (*idem*), lo cual permitiría saber que hay una voz por encima de la instancia a la que Castillo adjudica la función de narrador principal del *Quijote*. Paz Gago, a su vez, enfatiza: “Cide Hamete es un entidad ficticia sin ninguna función actancial ni narratorial; resulta incomprensible que haya sido considerado como narrador cuando su nombre es citado con frecuencia en el texto, y sólo puede ser el verdadero narrador, aquel que lo manipula y que se enmascara tras él, quien lo cite” (José María Paz Gago, *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa*, Rodopi, Ámsterdam-Atlanta, 1995, p. 92). En favor de Castillo, debemos notar que se trata de una confusión frecuente.

El empleo, por parte de Castillo, del término ‘narrador’ —“narrator”— para referirse a la voz de “Pierre Menard” en su análisis da lugar a declaraciones que parecerían un poco imprecisas. Consignamos, enseguida, tres casos. Primero, tenemos una frase breve: “The unnamed narrator’s reader-oriented reading of Menard’s opus [*Don Quixote*]”⁵⁹; después, un juicio negativo en contra de la voz: “The narrative voice within this pseudo-critical piece of literary criticism embodies everything that any respectable critic should avoid: no attentive reader can in good conscience disregard the narrator’s pedantic, tendentious writing”⁶⁰; y por último, esta observación sobre las habilidades lectoras del “narrador”: “[...] for the tenacious narrator, it is of no consequence that Menard’s incomplete *Quixote* was in fact destroyed, because he has artfully redefined the act of reading to compensate for the (partial or total) absence of Menard’s text”⁶¹. En las tres citas previas, se mencionan o destacan capacidades, aciertos o limitaciones que corresponden a la lectura, la crítica y la interpretación. Por lo tanto, el término ‘narrador’ o ‘voz narrativa’ parecería menos apropiado que otros como ‘crítico’, ‘lector’ o, quizá, ‘ensayista’. En efecto, es posible, útil y —acaso— necesario emplear otro tipo de expresiones: “Menard’s reviewer is able to read Menard’s *Quixote* even in those chapters of Cervantes that Menard did not succeed in writing because his reading is ultimately as ‘real’ as the literary object”⁶². Hablar de un ‘crítico’ que ‘lee’ parecería más preciso que referirse a un ‘narrador’ que ‘lee’.

En este punto, concluimos nuestra sucinta exposición a propósito de algunos trabajos críticos previos. Consideramos que destacan varios hábitos que han favorecido la instauración de ciertos lugares comunes y supuestos que convendría examinar y cuestionar.

⁵⁹ J. L. Castillo, *op. cit.*, p. 420.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 421.

⁶¹ *Ibid.*, p. 423.

⁶² *Ibid.*, pp. 424-425.

Primero, se ha tendido a considerar a “Pierre Menard” como un texto híbrido que combina cuento y ensayo. En segunda instancia, consideramos que esto dio pauta a que se rechazara y omitiera la posibilidad —y la necesidad— de un planteamiento riguroso del problema del género. En tercer lugar, la crítica borgesiana ha hecho uso de un vocabulario que supone el estudio de un relato, pero se ha centrado en aspectos que no ratifican la existencia ni de una ‘historia’, ni de una ‘situación narrativa’, ni de un ‘discurso narrativo’⁶³. Finalmente, los aspectos que los estudiosos emplean y destacan ponen en entredicho el supuesto carácter narrativo de la voz y, por tanto, del texto. Tales hábitos parecen resolver ciertos problemas; sin embargo, es posible que, por otro lado, impidan vislumbrar cuestiones tan válidas como aquellas que hasta ahora han contribuido a tratar.

Con base en lo anterior, en los siguientes apartados, revisaremos los términos ‘cuento’, ‘relato’ y ‘ensayo’, a partir de las características textuales de “Pierre Menard”. Páginas atrás, señalamos que no pretendemos el establecimiento de un género estático y definitivo para el mencionado texto: no se trata de elegir de qué lado ponerlo. Más bien, nos interesa explorar la utilidad descriptiva, crítica e interpretativa de ambos términos, los cuales pueden ajustarse o no a determinados pasajes y elementos del texto borgesiano⁶⁴. Consideramos que un planteamiento detenido del problema del género nos permitirá abordar de mejor manera a la voz ficcional que enuncia “Pierre Menard”, así como otras entidades discursivas que puedan manifestarse en éste.

⁶³ Con base en Genette, tanto Pimentel como Filinich explican que la articulación de estos tres aspectos conforma todo relato (*vid.* L. A. Pimentel *op. cit.*, p. 11; y M. I. Filinich, *op. cit.*, p. 19). En el siguiente apartado, discurriremos en torno a estos asuntos.

⁶⁴ En este sentido, suscribimos la opinión de Gabriel Linares previa a su delimitación del concepto de ‘monólogo dramático’: “En particular, este trabajo considera una descripción genérica como una herramienta, no como un espejo, y la posible ‘verdad’ que se encuentre en el uso de tal herramienta como el producto no de una revelación, sino de un convenio entre un conjunto de individuos interesados. Si la clasificación es útil para enfrentar un problema determinado, ésta es funcional” (Gabriel Linares, *Un juego con espejos que se desplazan: Jorge Luis Borges y el monólogo dramático*, El Colegio de México, México, 2011, p. 43).

En general, ha permanecido vigente el hábito de lectura que implica acercarse a “Pierre Menard” con la expectativa de hallarse ante un relato o narración. Sin embargo, tal posibilidad suele ser defraudada o cuestionada en el análisis del texto, como lo demuestran los trabajos críticos revisados previamente. En cambio, saltan a la vista otros aspectos —el carácter polémico, crítico e interpretativo de la voz— cuya apreciación podría estar siendo oscurecida o impedida por la expectativa de hallarnos ante un relato. Nos parece que algunos ajustes en el marco de lectura pueden favorecer la comprensión de tales aspectos. Sin embargo, no perderemos de vista la expectativa del relato: ¿por qué, si es defraudada a menudo, ésta sigue en pie? ¿Aun, ella es capaz de sostenerse más allá de los hábitos de lectura persistentes hasta la fecha⁶⁵?

1.2. Relato y cuento

Un narrador que no narra es una contradicción en los términos.

LUZ AURORA PIMENTEL, *El relato en perspectiva*.

Por el momento, nos daremos a la tarea de poner a prueba las posibles propiedades narrativas de “Pierre Menard”⁶⁶. Tradicionalmente, se ha concebido al cuento como un género del modo narrativo⁶⁷. Tres definiciones representativas de este género dan cuenta de

⁶⁵ De nuevo, vale la pena referirnos al trabajo de Linares, quien subraya la relatividad temporal y espacial de los géneros, incluso de los “más célebres y persistentes de la literatura occidental, como la novela, el soneto y el drama” (Cf., G. Linares, *op. cit.*, pp. 44-48).

⁶⁶ Cabe aclarar que los límites de nuestro trabajo nos impiden una discusión exhaustiva del concepto de ‘cuento’ en “Pierre Menard” y, mucho menos, en Borges. Hacia el final de este primer capítulo ofreceremos algunas reflexiones sumarias. Como veremos, todavía resta mucho por averiguar en torno a dicho concepto y sus posibilidades tanto en “Pierre Menard” como en la obra borgesiana. Nuestro objetivo central —el estudio de la ironía en “Pierre Menard”— se puede satisfacer a partir del establecimiento de los rasgos genéricos más inmediatos del texto en cuestión. En este apartado, nos interesa determinar si nos enfrentamos a una enunciación plenamente narrativa, así como a un narrador. Consideramos que abordar estas cuestiones permitirá un acercamiento más preciso a la voz que enuncia “Pierre Menard”, al igual que un mejor deslinde entre el nivel ficcional y el no ficcional.

⁶⁷ Gérard Genette opone el modo narrativo al dramático. Por ‘modo’, se entiende, desde el modelo platónico-aristotélico, la manera en que se imitan las acciones: ya sea que el “poeta” las refiera en su propia voz (modo

lo que sostenemos. Para Enrique Anderson Imbert, un cuento “vendría a ser una narración breve en prosa que, por mucho que se apoye en el suceder real, revela siempre la imaginación de un narrador individual”⁶⁸. Por su parte, Helena Beristáin ve en la narración el elemento primordial para este género: “El cuento se realiza mediante la intervención de un *narrador* y con preponderancia de la *narración* sobre otras estrategias discursivas (*descripción, monólogo y diálogo*), las cuales si se utilizan suelen aparecer subordinadas a la narración y ser introducidas por ella”⁶⁹. Finalmente, Emma González de Gambier define al cuento como una “narración en prosa, breve y cerrada, de hechos ficticios”⁷⁰.

Con base en las tres definiciones previas, asumiremos, de entrada, que el cuento es un tipo de narración. Ante esto, se vuelve necesario establecer qué entenderemos por ‘narración’, así como distinguir entre ‘cuento’ y ‘relato’. En las páginas previas, usamos ambos términos como sinónimos. A continuación, establecemos una distinción teórica, la cual no pretende desacreditar ni sustituir un uso que podemos denominar, sin afanes puristas, ‘corriente’.

Al especificar los objetos de estudio que competen tanto a la narratología como a los “estudios genéricos del relato”, Pimentel asigna el nivel de abstracción más alto al relato, al tiempo que ubica en el siguiente nivel —menos abstracto—, lo que podríamos llamar manifestaciones genéricas del relato —“novela, cuento, autobiografía, epopeya,

narrativo), o ya sea que el “poeta” se oculte en sus personajes (modo dramático). El deslinde entre lo que Genette denomina ‘géneros, tipos y modos’ da pie a una compleja discusión para esclarecer diversas confusiones que han persistido durante más de veinte siglos; por ejemplo, el teórico francés argumenta que en el sistema platónico-aristotélico no había lugar para lo que hoy concebimos como género lírico (Cf. Gérard Genette, “Géneros, ‘tipos’, modos”, trad. María del Rosario Rojo, en Miguel Á. Garrido Gallardo [comp. y bibliografía], *Teoría de los géneros literarios*, Arco Libros, Madrid, 1988, pp. 183-233).

⁶⁸ Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, Ariel, Barcelona, 1992 [1979], p. 16.

⁶⁹ Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, Porrúa, México, 1998, p. 126. Nótese el deslinde entre “estrategias discursivas”. Beristáin parece sugerir una distinción entre el acto de narrar y otra clase de actos verbales como describir, dialogar y monologar.

⁷⁰ Emma González de Gambier, *Diccionario de terminología literaria*, Editorial Síntesis, Madrid, 2002, p. 10.

leyenda”—⁷¹. Con base en lo dicho, precisamos nuestra postura preliminar: entenderemos, por ahora, que el cuento es un tipo de relato. Éste es definido por Pimentel como “la construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional”⁷².

‘Narración’, ‘historia’ y ‘discurso narrativo’ son los tres componentes fundamentales de todo relato⁷³. La historia “está constituida por una serie de acontecimientos inscritos en un universo espaciotemporal dado”; la historia, además, se obtiene mediante “una abstracción tras la lectura o audición del relato”⁷⁴. El “*discurso o texto narrativo* le da concreción y organización textuales al relato; le da ‘cuerpo’, por así decirlo, a la historia”⁷⁵. El “*acto de la narración* establece una relación de comunicación entre el narrador, el universo diegético o construido y el lector, y entronca directamente con la situación de enunciación del modo narrativo como tal”⁷⁶. Conviene acotar que la narración supone “un proceso por el cual el sujeto asume la función de narrar a otro una historia”⁷⁷.

Pimentel recuerda que según Genette, de los tres aspectos mencionados arriba, el discurso narrativo “es el único que se presta directamente al análisis textual, en sí el único instrumento de investigación de que disponemos en el campo de la narrativa literaria, en especial del relato de ficción”⁷⁸.

⁷¹ L. A. Pimentel, *op. cit.*, pp. 8-9. Esta postura concuerda con la de Genette, quien concibe el relato en términos de modo: “Existen modos, por ejemplo, el relato; existen géneros, por ejemplo, la novela” (G. Genette, *op. cit.*, pp. 232-233).

⁷² L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 10.

⁷³ *Cf. ibid.*, p. 10, y M. I. Filinich, *op. cit.*, p. 19. Ambas autoras se basan en Genette.

⁷⁴ L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 11-12.

⁷⁷ M. I. Filinich, *op. cit.*, p. 19.

⁷⁸ G. Genette, citado en L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 12.

A partir de lo expuesto previamente, abordamos enseguida las características discursivas de “Pierre Menard”, para establecer si nos hallamos o no ante la articulación de una historia, de un discurso narrativo y de una situación comunicativa propia de una narración; es decir, pretendemos averiguar si las características de “Pierre Menard” bastan para conformar un relato. Esperamos sentar algunas bases para una discusión posterior y más profunda no sólo en torno a “Pierre Menard”, sino también en torno a otros textos borgesianos que comparten una serie de rasgos⁷⁹.

Pimentel señala que “un estudio narratológico implica la exploración de los diversos aspectos que conforman la realidad narrativa”. En relación con lo que ella denomina “estudios genéricos del relato”, “la narratología [...] se sitúa en una dimensión más abstracta”⁸⁰. A continuación, emplearemos algunas herramientas narratológicas, delimitadas por la propia Pimentel, para indagar las posibilidades narrativas de nuestro texto de análisis.

De acuerdo con Pimentel, en todo relato puede distinguirse un “mundo narrado” y un “narrador”. Aquél depende de éste: “Es por la *mediación* de un narrador que el relato

⁷⁹ Quizá el rasgo común más importante de los textos a los que nos referimos, y que son enumerados a continuación, radica en evitar el “desvarío laborioso y empobrecedor [...] de componer vastos libros” (J. L. Borges, prólogo a *El jardín...*, en *Ficciones*, p. 12), pues se presentan bajo la forma de reseñas, notas y resúmenes acerca de libros (y autores) ficticios. Incluso en dos casos —los últimos que listamos a continuación— se trata de textos escritos a propósito de la muerte cercana de algún autor ficticio. Los tonos encomiástico y crítico son recurrentes, lo mismo que una postura interpretativa. Nos referimos a “El acercamiento...” (1936), “Tlön...” (1940), “Examen de la obra de Herbert Quain” (1941) y “Tres versiones de Judas” (1944). El primero de estos textos apareció originalmente en *Historia de la eternidad* (1936); después, en 1941 Borges lo incorporó a *El jardín...* —el cual, en 1944, se uniría a *Artificios* para integrar la antología de *Ficciones*—. De tal modo, “El acercamiento...” aparecía después de “Tlön...” y antes de “Pierre Menard”. Para la edición de las *Obras completas* de 1974, Borges retira “El acercamiento...” de *Ficciones*, de manera definitiva (Cf. Nicolás Helft, *Jorge Luis Borges: bibliografía completa*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1997, pp. 150, 258 y 262; y *Ficciones*, Emecé, Buenos Aires, 1956). Según Antonio Fernández Ferrer, es evidente que Borges efectuó este movimiento para “evitar la repetición del texto” en las *Obras completas*: “El acercamiento...” hubiera aparecido tanto en *El jardín...* como en *Historia de la eternidad*; esto en el mismo y único tomo. Tal vez hay que razonar un poco más, e incluso cuestionar, la decisión de Borges, dado que cambia la manera de leer el texto, según aparezca después de una serie de ensayos, o entre “Tlön...” y “Pierre Menard” (Antonio Fernández Ferrer, *Ficciones de Borges: en las galerías del laberinto*, Cátedra, Madrid, 2009).

⁸⁰ L. A. Pimentel, *op. cit.*, pp. 8-9.

proyecta un mundo de acción humana”⁸¹. Para Pimentel, sin narrador, no hay relato verbal —sea oral o escrito—; este último “sólo se concibe en la medida en que *alguien* cuenta una *historia*, o serie de acontecimientos *a alguien*”⁸². En el apartado anterior, dimos cuenta de ciertas inconsistencias en las que los trabajos críticos suelen incurrir cuando se atribuye a la voz de “Pierre Menard” la condición de narrador. Con base en herramientas un poco más precisas que las usadas por los especialistas borgesianos precedentes —muchas veces basados sólo en intuiciones—, intentamos, por principio, valorar la voz en tanto posible narrador.

Ya hemos considerado una serie de funciones de la voz: las de autor ficticio, crítico, exegeta, lector y apologista. Por su naturaleza, la mayoría de estas funciones aleja a todo sujeto de enunciación del discurso narrativo, pues caben dentro de lo que Pimentel denomina discurso “gnómico o doxal”. Siempre que un narrador ofrece sus opiniones, juicios o consejos, hay “pausas digresivas”. Éstas tienen una “naturaleza extradiegética y pertenecen al dominio de la reflexión más que al de la narración [...] ya no se trata de un discurso *narrativo* sino *doxal*, sin relación, por lo tanto, con la historia”. Apoyada en Genette, Pimentel observa que cuando ocurre una digresión de este tipo, “se interrumpe el discurso narrativo”⁸³.

Con base en lo anterior, podemos sugerir la oposición entre discurso narrativo y discurso doxal; se puede decir que éstos tienden a excluirse entre sí. En cuanto el narrador emite algún juicio, el objeto principal de su discurso —la historia— se detiene, queda en

⁸¹ L. A. Pimentel, *op. cit.*, pp. 10 y 12.

⁸² La autora discute los casos de “relato” no verbal, en los cuales opera una noción amplia de lo narrativo. A partir de esa perspectiva amplia, es posible hablar de narración en “el drama, el cine, la mímica, la pintura o las tiras cómicas”. Si bien la autora reconoce un tipo de narratividad en estos casos, los deslinda de los textos narrativos “con un modo de enunciación estrictamente narrativo” (*Ibid.*, pp. 13-15 y 134).

⁸³ *Ibid.*, pp. 51-52.

suspense. Piénsese en “Las ruinas circulares”, de nuestro autor⁸⁴: un mago logra introducir a la “realidad” a un hombre que él ha soñado. La tarea supone muchos y minuciosos esfuerzos. El don de introducir a su criatura a la realidad le es otorgado al mago por el dios Fuego. El mago prepara a su criatura para habitar la realidad; una vez que la considera capaz, se separa de ella. Luego de un par de años, quizá “lustros”, unos “remeros” le hablan al mago de un hombre capaz de “hollar el fuego y no quemarse”⁸⁵; se trata de su criatura soñada. El mago vislumbra un peligro: su “hijo” podría percatarse de que sólo es un simulacro. Esta circunstancia suscita el siguiente comentario del narrador:

No ser un hombre, ser la proyección del sueño de otro hombre ¡qué humillación incomparable, qué vértigo! A todo padre le interesan los hijos que ha procreado (que ha permitido) en una confusión o felicidad; es natural que el mago temiera por el porvenir de aquel hijo, pensado entraña por entraña y rasgo por rasgo, en mil y una noches secretas⁸⁶.

En la cita previa, el narrador intenta explicar los temores del mago. Primero, hallamos una opinión generalizadora: según ésta, todos los padres tienen interés por sus hijos. A partir de tal supuesto, se entiende y se ve como “natural” las preocupaciones del mago con respecto a su “hijo”. Sin embargo, los puntos de vista del narrador —sobre el interés de todo padre hacia sus hijos y sobre la naturalidad de los temores del mago— no forman parte de la historia contada; no refieren qué ocurrió con los personajes en cuestión; son extradiegéticas. Tan pronto como el narrador termina de emitir sus juicios, la historia vuelve a ponerse en movimiento: nos enteramos de que el mago —no sabemos si también su criatura— descubre que alguien más lo está soñando; él, igual que su “hijo”, es invulnerable al fuego.

⁸⁴ J. L. Borges, “Las ruinas circulares”, en *Ficciones*, Alianza, pp. 56-65.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 64.

⁸⁶ *Idem.*

En el pasaje citado de “Las ruinas circulares”, un segmento doxal irrumpe en una construcción narrativa; ésta rodea y subordina las opiniones del narrador. Páginas atrás, hemos apuntado la posibilidad de que las interpretaciones, impugnaciones y juicios de la voz de “Pierre Menard” se encuentren rodeados y subordinados a un discurso narrativo. Un breve seguimiento de la voz nos permitirá despejar —o mejor debemos decir, plantear— la duda.

A grandes rasgos, podemos dividir “Pierre Menard” en dos partes, de acuerdo con la obra del difunto: la primera está dedicada a su obra “visible”; y la segunda, a su obra “invisible”⁸⁷. Aquélla, más breve, pretende impugnar el “catálogo falaz” de Madame Henri Bachelier, el cual, cabe suponer, pervierte la obra “visible” de Menard. El inicio del texto es el siguiente:

La obra *visible* que ha dejado este novelista es de fácil y breve enumeración. Son, por lo tanto, imperdonables las omisiones y adiciones perpetradas por Madame Henri Bachelier en un catálogo falaz que cierto diario cuya tendencia *protestante* no es un secreto ha tenido la desconsideración de inferir a sus deplorables lectores —si bien éstos son pocos y calvinistas, cuando no masones y circuncisos. 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 entre los cipreses infaustos y ya el Error trata de empañar su Memoria... Decididamente, una breve rectificación es inevitable (41).

Primero, de este pasaje puede extraerse una serie de acontecimientos. Entre los cuales, enumeramos los siguientes: la muerte de Menard; la publicación del “catálogo falaz”; la indignación de los “amigos auténticos” del difunto; la escritura de la nota con carácter necrológico y crítico, que el lector tiene entre sus manos. En segundo lugar, también podemos advertir una serie de juicios que caben dentro de lo que Pimentel denomina discurso doxal. La voz juzga sobre la sencillez de catalogar la obra “visible” de Menard; sobre los defectos del catálogo de Madame Bachelier; sobre el diario en que se publicó el

⁸⁷ Cabe señalar que retomamos este deslinde del trabajo de Ezequiel de Olaso.

catálogo; sobre los lectores de dicho diario; sobre la urgencia de rectificar a Madame Bachelier. Recordemos que Pimentel —basada en Genette— observa que el discurso doxal y el narrativo tienden a excluirse entre sí. Asimismo, hemos ilustrado tal observación en “Las ruinas circulares” del propio Borges. Sin embargo, este pasaje parece poner en cuestionamiento tal oposición; parecería haber simultaneidad.

¿Qué función desempeña la voz en este pasaje: narrativa o doxal? Podemos decir que ambas opciones se alternan. Por una parte, la voz refiere, aunque sin entrar en mayores detalles, la serie de acontecimientos establecida arriba; dicha serie pone en marcha la configuración de una diégesis⁸⁸. Por otra parte, la voz emite una serie de juicios a raíz de esos hechos. Cabe cuestionar, ahora, ¿qué función prevalece? ¿Cuál orienta a la otra? Más que transmitir una historia —ya sea sobre la muerte y los funerales de Menard, o sobre las querellas entre la voz y Madame Bachelier—, la voz pretende comunicar su postura —que varía entre la queja, el ataque y la indignación— con respecto a algunos acontecimientos, los cuales apenas insinúa. Antes que ponernos al tanto sobre la publicación del catálogo de obras “visibles” propuesto por Madame Bachelier, la voz pretende desacreditar a Madame Bachelier por la manera en que esta última ha actuado⁸⁹. En consecuencia, podemos afirmar que, de entrada, prevalece la función doxal sobre la narrativa: ésta se subordina a aquélla. A continuación, veremos que la función doxal desplazará a la narrativa, la cual tenderá a ausentarse.

⁸⁸ Aunque Pimentel observa que *diégesis* e *historia* “pueden utilizarse como términos sinónimos”, no deja de mencionar una “sutil distinción” que hace Genette, imprescindible para ciertos casos —como el nuestro—: “Si la diégesis es el universo espaciotemporal designado por el relato, la historia se inscribe en la diégesis; es decir, el concepto de diégesis o universo diegético tiene una mayor extensión que el de historia. La historia remitiría a la serie de acontecimientos orientados por un sentido, por una dirección temática, mientras que el universo diegético incluye la historia pero alcanza aspectos que no se confinan a la acción, tales como niveles de realidad, demarcaciones temporales, espacios, objetos; en pocas palabras el ‘amueblado’ general que les da calidad de ‘universo’” (L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 11, nota 4).

⁸⁹ En el siguiente capítulo, proponemos un análisis detallado en torno a las opiniones de la voz vertidas en el primer párrafo de “Pierre Menard” (*vid. infra*, pp. 99-104).

Luego de un primer ataque al catálogo de Madame Bachelier, y de anunciar que se propone rectificarlo, la voz refiere su amistad con dos personajes importantes, lo cual le permite legitimarse:

Me consta que es muy fácil recusar mi pobre autoridad. Espero, sin embargo, que no me prohibirán mencionar dos altos testimonios. La baronesa de Bacourt (en cuyos *vendredis* inolvidables tuve el honor de conocer al llorado poeta) ha tenido a bien aprobar las líneas que siguen. La condesa de Bagnoregio, uno de los espíritus más finos del principado de Mónaco [...] ha sacrificado “a la veracidad y a la muerte” (tales son sus palabras) la señorial reserva que la distingue y en una carta abierta publicada en la revista *Luxe* me concede asimismo su beneplácito. Esas ejecutorias, creo, no son insuficientes (42).

En primer término, la voz se descalifica y exalta a sus benefactoras. Enseguida, hallamos un breve relato de las relaciones entre la voz y dichas benefactoras. Este pasaje, en el que la voz vuelve a ejercer tenuemente funciones narrativas, sirve para dar “solidez” y legitimidad a los juicios que ha hecho la voz, así como a los que están por venir. De este modo, si bien la voz ejerce funciones narrativas, éstas giran, de nuevo, en torno al discurso doxal. Así, una vez legitimada, la voz acomete la rectificación al catálogo de Bachelier. Dicha rectificación es, sin embargo, indirecta.

Sin denunciar más que dos adiciones por parte de Bachelier, la voz propone su catálogo. En este caso, las funciones que desempeña el sujeto de enunciación tampoco son narrativas: la voz ordena y comenta la obra “visible” de su difunto amigo; no la narra. A pesar de ello, el orden cronológico de los trabajos “visibles” de Menard sugiere una historia; contribuye a instaurar un “mundo de acción e interacción humanas”. Conviene tener en mente un par de opiniones sobre el mencionado catálogo. En el prólogo a *El jardín...* (1941), Borges advertía que la “nómina de escritos” atribuidos a Menard “no es demasiado divertida pero no es arbitraria; es un diagrama de su historia mental...”⁹⁰. Un

⁹⁰ J. L. Borges, *Ficciones*, Alianza, p. 12.

año después, Bioy Casares, en una especie de glosa o perífrasis de lo afirmado por Borges, señalaría:

El catálogo de las obras de Pierre Menard no es una enumeración caprichosa, o simplemente satírica; no es una broma con sentido para un grupo de literatos; es la historia de las preferencias de Menard; la biografía esencial del escritor, su retrato más económico y fiel⁹¹.

Finalmente, Ezequiel de Olaso, a partir de Bioy, aseguró que el catálogo en cuestión “es la biografía de Menard, son las cosas que realmente le pasaron”⁹². Si bien nos parece problemático probar las cualidades atribuidas al catálogo de la voz —tales como su veracidad o economía—, estamos de acuerdo en que dicha lista constituye una suerte de “diagrama”, “biografía” o “retrato”.

En pasajes como el que comentamos, sería pertinente distinguir entre las funciones de la voz y las funciones del texto, porque de no hacerlo estaríamos en la disyuntiva de atribuir a la voz la categoría de narrador —a pesar de que no narre—, o desconocer la construcción, indirecta, de una historia y de un universo diegético. En términos de enunciación, podemos decir que a lo largo de esta clase de pasajes, hay un enunciado con potencialidades narrativas, pero el sujeto de la enunciación no es un narrador. Los acontecimientos están implicados, pero no enunciados⁹³.

A través del catálogo de la obra “visible” propuesto por la voz, se produce lo que denominaremos *configuración diegética indirecta*: sin que haya narración ni, por lo tanto,

⁹¹ A. Bioy Casares, “*El jardín de senderos que se bifurcan*”, en Jaime Alazraki (ed.), *Jorge Luis Borges*, Taurus, Madrid, 1976, p. 58 [el artículo apareció originalmente en *Sur*, 1942, núm. 92, 60-65].

⁹² E. de Olaso, *op. cit.*, p. 87.

⁹³ Al distinguir entre los casos de narración en sentido amplio y los textos con un “modo de enunciación estrictamente narrativo”, Pimentel observa que los primeros carecen de una enunciación narrativa plena. La autora recuerda que de acuerdo con Seymour Chatman, el narrador no es indispensable en los textos narrativos; por ello, Chatman habla de “texto narrativo” en “una postura de Ballet [o] una serie de tomas cinematográficas”. Ante lo cual, Pimentel puntualiza: “El problema, claro está, y la fuente de confusión, es que una postura de ballet, en tanto que ‘enunciado narrativo’, no está *enunciada*, en sentido estricto” (L. A., Pimentel, *op. cit.*, p. 13).

narrador, se logra instaurar un mundo ficcional. Por un lado, la voz cumple otras funciones —ordenar, comentar, juzgar, refutar—; pero por otra parte, el texto pone en movimiento la historia, pues nos enteramos de los avatares de la obra y la vida de Menard. Entre 1899 y 1934, este autor pasó de los márgenes al centro del mundo literario francés. De 1899 a 1906, sus trabajos aparecieron en Nîmes, y sólo uno de ellos, un soneto, fue publicado en un medio importante —*La Conque*⁹⁴—. Después de 1907, sus textos aparecieron en París o en Montpellier —aquí, publicó en la *Revue des langues romanes*⁹⁵—. Hacia 1928 —hay que considerar que la nota necrológica lleva la fecha de 1939—, Menard todavía publica en la *Nouvelle Revue Française*⁹⁶ (cf. 42-45).

Como hemos dicho, la refutación en contra del catálogo de Madame Bachelier debe sobrentenderse. Una nota a pie de página y un breve comentario nos advierten de sólo dos adiciones “perpetradas” por aquella dama; nada sabemos de las omisiones. La voz añade al último inciso de su catálogo la siguiente nota:

Madame Henri Bachelier enumera asimismo una versión literal de la versión literal que hizo Quevedo de la *Introduction à la vie devote* de san Francisco de Sales. En la biblioteca de Pierre Menard no hay rastros de tal obra. Debe tratarse de una broma de nuestro amigo, mal escuchada (45).

⁹⁴ “Fundada por Pierre Louÿs, André Gide y León Blum. *La Conque*, 1891-1892, llegó a publicar once números. En ella aparecieron poemas de Paul Valéry como ‘Narcisse parle’”. (A. Fernández Ferrer, *op. cit.*, p. 150). Daniel Balderston observa que para 1899 —año en que, según la lista de obras “visibles”, Menard publicó su soneto en la citada revista—, en la realidad, se cumplían siete años de que la revista había dejado de publicarse (Balderston, *Out of Context. Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*, Duke University Press, Durham, 1993, pp. 18-19). Datos como éste nos hacen saber que estamos ante un mundo posible, diegético, pero no falso.

⁹⁵ “La *Revue des langues romanes* fue creada por la *Société pour l’Étude des Langues Romanes (SELR)*[.] fundada en Montpellier a finales del siglo XIX en oposición a los romanistas parisinos [...]” (A. Fernández Ferrer, *op. cit.*, p. 153).

⁹⁶ “Revista literaria fundada en 1908 por André Gide y Jean Schlumberger. En 1911 Gaston Gallimard pasó a ser su editor, lo cual hizo que la *NRF* se transformase en la publicación estrella de Éditions Gallimard. En sus comienzos, la revista tomó distancia con respecto a las concepciones literarias de los escritores consagrados de la época, defendiendo un ‘clasicismo moderno’, para convertirse finalmente en la revista literaria de referencia, guía intelectual en los debates de la sociedad francesa de entreguerras” (*ibid.*, p. 127).

Por lo tanto, cabe suponer que Madame Bachelier incluía en su catálogo el texto que la voz juzga inexistente (más adelante veremos que esta nota forma parte de una serie de tropiezos en que incurre la voz, y ponen en entredicho su coherencia intelectual).

Además, a guisa de observación marginal al catálogo que acaba de proponer, la voz formula un duro ataque contra Bachelier: “Hasta aquí (sin otra omisión que unos vagos sonetos circunstanciales para el hospitalario, o ávido, álbum de Madame Henri Bachelier) la obra *visible* de Menard, en su orden cronológico” (45). Ahora, la voz acusa a Madame Bachelier de incluir en su catálogo de la obra “visible” unos sonetos sin ningún valor literario; esta adición fue “perpetrada”, sugiere la voz, por el solo hecho de estar dedicados a Bachelier. La voz, desde luego, excluye los sonetos de su catálogo.

Fuera de las dos adiciones señaladas con dureza por la voz, debemos entender que si hubo más, éstas quedan refutadas con la mera enumeración de un nuevo catálogo. Lo mismo cabe suponer de las omisiones, ya que la voz no especifica ninguna. Se establece un diálogo de sobrentendidos entre un lector conocedor de la polémica entablada, y la voz. Dicho lector, debemos decir, también es ficcional, y hablaremos de él posteriormente.

La voz evita dar detalles sobre las “omisiones y adiciones perpetradas” por Madame Bachelier, porque ni éstas ni aquéllas representan el principal objetivo de su texto. La refutación del “catálogo falaz” se subordina a otro fin:

Paso ahora a la otra [obra de Menard, la “invisible”]: la subterránea, la interminablemente heroica, la impar. También, ¡ay de las posibilidades del hombre!, la inconclusa. Esa obra, tal vez la más significativa de nuestro tiempo, consta de los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del don Quijote y de un fragmento del capítulo veintidós. Yo sé que tal afirmación parece un dislate; justificar ese “dislate” es el objetivo primordial de esta nota (45-46).

En este pasaje hallamos un discurso propiamente doxal, ajeno a la historia. Ésta, en efecto, ahora queda en suspenso. La voz y el texto se limitan aquí a transmitir una serie de juicios

que tienden, en su mayoría, al encomio. La voz exalta e identifica la obra cumbre de Menard. Ni el tratamiento de la obra “visible” ni la “rectificación” del catálogo de Madame Bachelier son el principal objetivo de la “nota” necrológica bajo la que se presenta “Pierre Menard”. Ésta pretende justificar un juicio. Como analizaremos en el siguiente apartado, para lograr dicha tarea, la voz recurre a estrategias no narrativas.

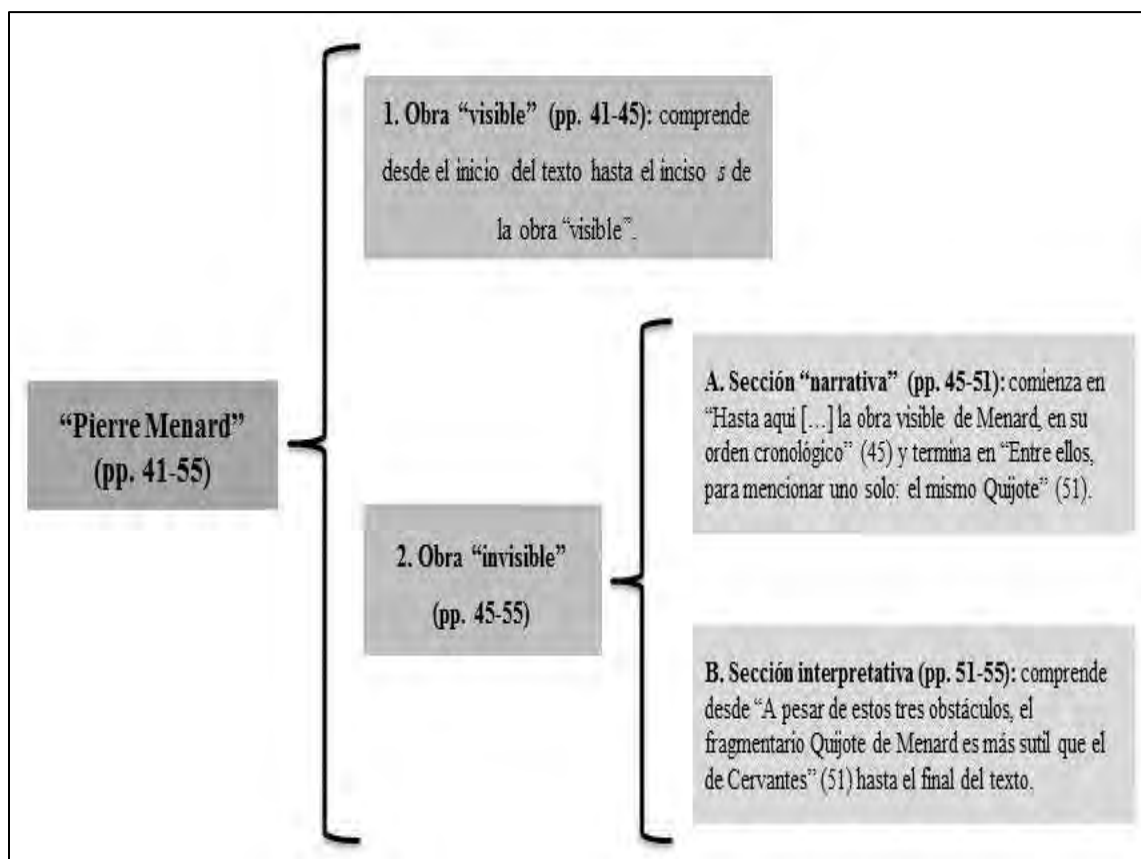
Tras dar a conocer al lector su objetivo principal, la voz introduce otra nota a pie, donde renuncia a una tarea que podía haberse acomodado mejor a una narración, y que nos hubiera podido dar una biografía y quizá un relato en sentido estricto:

Tuve también el propósito secundario de bosquejar la imagen de Pierre Menard. Pero ¿cómo atreverme a competir con las páginas áureas que me dicen prepara la baronesa de Bacourt o con el lápiz delicado y puntual de Carolus Hourcade? (46).

Nótese que, de nuevo, se presenta lo que hemos llamado configuración diegética indirecta: si bien la voz desecha la posibilidad de hacer un relato sobre la vida de Menard, su renuncia pone en movimiento la historia. Así, nos enteramos de que, por un lado, la baronesa de Bacourt ha empezado a escribir sobre la vida del difunto autor; y, por otro, Carolus Hourcade —dentro de su obra “visible”, Menard escribió “un prefacio al catálogo de la exposición de litografías” de este personaje (44)— prepara algún retrato de aquél. Estos acontecimientos influyen en la voz, pues declina hacer cualquier relato sobre la vida de su difunto amigo.

Hemos dividido “Pierre Menard” en dos grandes partes: la primera se encuentra dedicada a la obra “visible” de Menard; la segunda, a la “invisible”. Esta segunda parte, a su vez, puede dividirse en dos secciones. La primera de ellas, que tiene características más narrativas, explica la manera en que Menard concibió y comenzó a ejecutar su obra máxima. La segunda contiene las interpretaciones, a cargo de la voz, de algunos pasajes del

Quijote de su difunto amigo. El siguiente esquema ilustra nuestra división del texto de Borges:



De acuerdo con la revisión de la crítica que proponemos, los especialistas borgesianos han desatendido la sección que, con reserva, denominaremos “narrativa” —a pesar de que existen varios elementos narrativos, no podemos decir que en esos pasajes se concrete un relato, como explicamos enseguida—. Ésta les pudo aportar algunas bases para justificar términos como ‘relator’, ‘narrador’, ‘relato’, ‘historia’, y afines. Sin embargo, las alusiones a dicha sección han sido escasas entre los críticos. Consideramos que ello puede deberse a que ésta se subordina a la sección que le sigue, de carácter interpretativo —en la cual se centra la mayoría de ellos—. En el siguiente apartado, que tiene la finalidad de explorar el concepto de ensayo en “Pierre Menard”, abundaremos sobre esta cuestión.

La mayoría de acontecimientos de la sección “narrativa” son, no obstante, “verbales”: un par de charlas entre Menard y la voz, así como una carta de septiembre de 1934. Recordemos a Pimentel: “En un relato los acontecimientos narrados son, o bien de naturaleza verbal, o bien de naturaleza no verbal; es decir, el acontecimiento por narrar puede ser un *discurso* que se transmite de diversas maneras, [...] o bien ese acontecimiento puede ser un acto no verbal (oler, correr, estremecerse, sacar la pistola)”⁹⁷. En la sección que nos atañe, el discurso de Menard es referido tanto de manera directa como indirecta. Esta última constituye lo que Pimentel denomina “modo de enunciación *dramático*”, en el cual, “el personaje pronuncia sus propias palabras, sin intermediación alguna”⁹⁸.

La voz cita a Menard en tres ocasiones; todas las citas provienen de una carta que éste le envió en septiembre de 1934. Es posible que antes de redactar dicha carta —en alguno de los “*vendredis*” de la baronesa de Bacourt, por ejemplo—, Menard haya dado a la voz algún adelanto de la descomunal empresa que se proponía llevar a cabo. No obstante, la carta en cuestión permite comprender de mejor manera la obra cumbre. En ella Menard compara, primero, su labor con la de quienes pretenden demostrar “el mundo externo, Dios, la causalidad, las formas universales” (47). Después, considera que su “empresa no es difícil, esencialmente” (48). Y por último, explica su elección —la de escribir el *Quijote*—, así como intenta demostrar que, comparado con Cervantes, Menard debe hacer frente a problemas mucho más complejos, pues cuando aquél escribió el *Quijote*, en el siglo XVII, “era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal” (50). Por lo tanto, aunque las citas de la carta constituyen acontecimientos verbales, desempeñan una función más bien doxal: Menard, también, opina, juzga, critica e intenta persuadir, a la voz en este caso.

⁹⁷ L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 83.

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 85 y 86.

Asimismo, en la sección “narrativa”, el discurso de Menard se presenta de manera indirecta. Pimentel denomina a esta modalidad “modo de enunciación *narrativo*”, el cual supone “una apropiación del discurso del otro”⁹⁹. Dicha apropiación puede ocurrir en diversos grados: “Desde la transparencia de un discurso narrativo que sólo funge como vehículo, hasta el total ocultamiento de la palabra del otro al *narrativizarla*, al punto de no diferenciar el acto discursivo de otros actos”¹⁰⁰. En el pasaje donde se refieren las fuentes de inspiración del magno proyecto, resulta muy complicado distinguir entre el discurso de la voz y el de Menard. Si bien aquélla parece apropiarse de lo que haya dicho Menard, el eco del discurso de este último es en todo momento perceptible:

Otro [de los textos que inspiraron a Menard] es uno de esos libros parasitarios que sitúan a Cristo en un bulevar, a Hamlet en la Cannebière o a don Quijote en Wall Street. Como todo hombre de buen gusto, Menard abominaba de esos carnavales inútiles, sólo aptos —decía— para ocasionar el plebeyo placer del anacronismo o (lo que es peor) para embelesarnos con la idea primaria de que todas las épocas son iguales o de que son distintas. Más interesante, aunque de ejecución contradictoria y superficial, le parecía el famoso propósito de Daudet [...] (46).

¿A quién corresponden palabras y frases como “parasitarios”, “carnavales inútiles”, “plebeyo placer” o “ejecución contradictoria y superficial”? De igual modo se pueden atribuir a Menard que a la voz: proceden de una opinión que parecerían compartir ambos personajes. La misma clase de construcción aparece cuando la voz refiere los motivos por los que su difunto amigo renunció a convertirse en Cervantes:

Ser en el siglo veinte un novelista popular del siglo diecisiete le pareció una disminución. Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo —por consiguiente, menos interesante— que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard (48).

No sabemos si “disminución”, “menos arduo” y “menos interesante” son las palabras con que Menard se refería al método que implicaba “*ser* Miguel de Cervantes” para escribir el

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 85 y 91.

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp. 91.

Quijote; o si proceden de una interpretación de la voz, hecha, lo más probable, bajo la influencia de Menard. Nótese el carácter doxal de este pasaje: la voz refiere charlas en que se emitieron juicios u opiniones; éstas, a su vez, contribuirán a que se cumpla el “objetivo primordial” de la “nota”: justificar que el “simbolista de Nîmes” intentó la escritura del *Quijote* y logró concluir algunos pasajes. De tal modo, el discurso de Menard se subordina a las funciones no narrativas de la voz, tales como leer, argumentar, juzgar e interpretar (las cuales se analizarán en el próximo apartado).

Existen algunos pasajes donde la voz se hace cargo de la función narrativa; sin embargo, éstos son breves y tienden a subordinarse a la función doxal. Considérese el siguiente *resumen*¹⁰¹:

El método inicial que imaginó [Menard] era relativamente sencillo. Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602¹⁰² y de 1918, *ser* Miguel de Cervantes. Pierre Menard estudió ese procedimiento (sé que logró un manejo bastante fiel del español del siglo diecisiete) pero lo descartó por fácil (47-48).

En la cita anterior, la voz da cuenta de una serie de acontecimientos no verbales que comprenden un periodo de varios años. Se indica que en 1918 Menard empezó su redacción del *Quijote*. Después, sin que se detallen fechas, se refiere que él llevó a cabo, por lo menos, un procedimiento para convertirse en Cervantes, el aprendizaje del español del XVII —nada se sabe de la guerra contra los moros o los turcos, por ejemplo—; asimismo, en algún momento, abandonó ese método. Para 1934, Menard está decidido a no convertirse en Cervantes, pues la citada carta defiende el proyecto del *Quijote* en tanto obra original de

¹⁰¹ Pimentel especifica que los *resúmenes* —en tanto estrategia definida por la narratología— producen una sensación de rapidez en la narración: “Los sucesos tienen una duración mucho mayor en el tiempo diegético que en el espacio que les dedica el discurso narrativo: diez años en la vida de un personaje, por dar un ejemplo, se despachan en dos o tres líneas” (L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 49).

¹⁰² Fernández Ferrer subraya que Borges “no se atienen a la fecha generalmente divulgada de la publicación del *Quijote* [1605]”. Asimismo, el crítico puntualiza que el año de 1602 no es aceptado por la “mayoría de cervantistas actuales”. Quizá, finaliza el estudioso, Borges tomó tal fecha de una conferencia de Paul Groussac de 1919 (*vid.* A. Fernández Ferrer, *op. cit.*, p. 158).

Menard. Es decir, en un lapso de unos quince años, Menard definió, ejecutó y abandonó su proyecto inicial, así como ideó y emprendió un segundo método para lograr la descomunal empresa.

Luego del *resumen* consignado, la voz advierte la necesidad de justificar el cambio de rumbo de Menard; es decir, los hechos —transmitidos mediante una sucinta narración— precisan una explicación, lo cual implica que la voz deje de narrar:

[...] pero lo descartó por fácil. ¡Más bien por imposible! dirá el lector. De acuerdo, pero la empresa era de antemano imposible y de todos los medios imposibles para llevarla a término, éste era el menos interesante. Ser en el siglo veinte un novelista popular del diecisiete le pareció una disminución. Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo —por consiguiente, menos interesante— que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard (48).

La voz, tal vez influida por Menard, considera que éste abandonó el primer método “por fácil”. No obstante, matiza inmediatamente esa opinión inicial: si bien parecería, más que fácil, imposible convertirse en Cervantes, tal método resultaría menos interesante para escribir el *Quijote*. Así, la voz debe explicar tal postura. Al hacerlo, sentará las bases de la sección que denominamos interpretativa; cabe decir que el pasaje citado arriba forma parte de una esmerada y rigurosa estructura argumentativa que culminará en dicha sección. El énfasis en torno a la renuncia de Menard a “*ser* Miguel de Cervantes” da lugar, en buena medida, a las interpretaciones que la voz va a proponer más adelante.

Luego de justificar el cambio de procedimiento, la voz desempeña, con brevedad, algunas tareas narrativas. No obstante, éstas dan pie y se subordinan a un esbozo de interpretación. Ahora, tras haber explicado la renuncia de Menard a convertirse en Cervantes, la voz exhibe el principal fundamento de las interpretaciones que está por desplegar; comienza a leer el *Quijote* de Cervantes no en función de éste, sino en función de Menard:

Noches pasadas, al hojear el capítulo XXVI —no ensayado nunca por él— reconocí el estilo de nuestro amigo y como su voz en esta frase excepcional: *las ninfas de los ríos, la dolorosa y húmida Eco*. Esa conjunción eficaz de un adjetivo moral me trajo a la memoria un verso de Shakespeare, que discutimos una tarde: *Where a malignant and a turbaned Turk...*

Para finalizar esta sección, la voz cita por tercera y última vez la carta de septiembre de 1934. En este fragmento citado, como hemos dicho, Menard explica por qué decidió escribir el *Quijote* y no algún otro texto; asimismo, el ahora difunto detalla las dificultades que enfrenta con respecto a Cervantes. Podríamos pensar que este fragmento de la carta interrumpe las insinuaciones interpretativas de la voz; por el contrario, consideramos que el pasaje en cuestión termina de definir el principal mecanismo de interpretación que la voz pondrá en práctica:

[...] es indiscutible [dice Menard a la voz] que mi problema es harto más difícil que el de Cervantes. Mi complaciente precursor no rehusó la colaboración del azar: iba componiendo la obra inmortal un poco *à la diable*, llevado por inercias del lenguaje y de la invención. Yo he contraído el misterioso deber de reconstruir literalmente su obra espontánea. Mi solitario juego está gobernado por dos leyes polares. La primera me permite ensayar variantes de tipo formal o psicológico; la segunda me obliga a sacrificarlas al texto ‘original’ y a razonar de un modo irrefutable esa aniquilación... A esas trabas artificiales hay que sumar otra, congénita. Componer el *Quijote* a principios del siglo diecisiete era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del veinte, es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejísimos hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo *Quijote* (50-51).

El propio Menard impone su personalidad al *Quijote*; él mismo lleva a cabo los desplazamientos que la voz sabrá aprovechar. Por otra parte, la historia se vuelve a poner en movimiento, de manera indirecta: Menard ha emprendido su nuevo método para estas fechas; hacia 1934, Menard ha trabajado lo suficiente como para reconocer bien las

dificultades de la empresa. Incluso, podemos pensar que su labor ha producido, ya, algunos resultados¹⁰³.

Inmediatamente después de este pasaje, la voz da inicio a las interpretaciones que más han atraído la atención de los críticos borgesianos; de acuerdo con nuestro planteamiento, dichas interpretaciones conforman una sección de “Pierre Menard”. Éste, como quedó asentado más arriba, se podría dividir en dos grandes partes —una dedicada a la obra “visible” y la otra, a la obra “invisible” del “simbolista de Nîmes”—; la segunda parte, a su vez, se compondría de dos secciones: una “narrativa” y otra interpretativa.

A partir del análisis narratológico efectuado a lo largo del presente apartado, cabe sostener que las características textuales de la primera parte y de la primera sección de “Pierre Menard” no bastan para que se configure un relato en sentido estricto. Durante la primera parte, la voz cumple con varias funciones discursivas: denuncia a Madame Bachelier, refuta el catálogo de ésta, ordena la obra “visible” de Menard, emite ciertos juicios y refiere algunos acontecimientos. Vale la pena señalar que esta última actividad se encuentra en función del resto. Los acontecimientos —organizados con base en lo que proponemos denominar *configuración diegética indirecta*— sirven para respaldar un punto de vista o dan lugar a nuevas opiniones.

La sección “narrativa” condensa una gran cantidad de hechos. La mayoría de ellos es de carácter verbal. En este sentido, conviene recordar que de acuerdo con Pimentel, cuando los personajes toman la palabra, “su discurso puede ser de distintos tipos: emotivo, comunicativo, gnómico [o doxal], hortatorio, suplicatorio... Pero eso no es todo, un personaje también puede tomar la palabra para *narrar*, constituyéndose así en un narrador

¹⁰³ Hacia el final del texto, la voz revela: “Multiplicó [Menard] los borradores; corrigió tenazmente y desgarró miles de páginas manuscritas” (54).

delegado”¹⁰⁴. Cuando la voz cita a Menard o refiere, de manera indirecta, alguna de las charlas que tuvo con él, aparece un discurso con marcadas funciones doxales o gnómicas. Este tipo de discurso prevalece sobre la consolidación de un relato, y de la voz como narrador. No obstante, insistimos, la historia —unas veces mucho, otras veces poco o nada— sigue construyéndose. Asimismo, en dicha sección, el universo diegético termina de instaurarse: a estas alturas, hay un nivel de realidad bien definido, con una serie de relaciones entre quienes habitan ese universo diégetico; y aunque estén apenas aludidos, sabemos en qué espacio y en qué tiempo se mueven los personajes: la Francia de fines del siglo XIX y principios del XX.

Concluimos en este punto nuestro análisis narratológico. De manera general, esta breve revisión demuestra que la voz no tiene como prioridad narrar; los pasajes en que la voz desempeña funciones narrativas escasean. En ellos, sin embargo, la voz se desembaraza rápido de esa tarea, para efectuar otras que le importan más. A pesar de este comportamiento, el texto da lugar a la configuración de un universo diegético. Esto se debe a que el discurso doxal de la voz no es, la mayoría de las veces, extradiegético —como Pimentel, basada en Genette, observa que suele ser esta clase de discurso—; los juicios, opiniones, críticas, burlas, justificaciones y ataques de la voz ponen en movimiento la historia; por lo tanto, contribuyen a instaurar un “mundo de acción e interacción humanas”. Hemos sugerido llamar a este fenómeno *configuración diegética indirecta*.

En sentido estricto, “Pierre Menard” no es un relato; quizá una noción más flexible de narración puede ayudarnos a justificarlo como tal —posibilidad que exploramos en nuestras conclusiones provisionarias a este capítulo—; sin embargo, consideramos que la voz

¹⁰⁴ L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 89.

no puede estudiarse como narrador¹⁰⁵. Salvo en los pasajes comentados, su enunciación no es narrativa. Y aun cuando desempeña tareas narrativas, éstas se subordinan a sus opiniones y juicios, y sobre todo, a un cuidadoso proceso de argumentación e interpretación; el cual establecemos enseguida.

1.3. Ensayo

Borges emplea en estos cuentos recursos que nunca, o casi nunca, se emplearon en cuentos o en novelas.

ADOLFO BIOY CASARES, *“El jardín de senderos que se bifurcan”*.

Para deslindar los conceptos de ‘cuento’ y ‘relato’, en el apartado previo nos referimos a dos niveles de abstracción. El relato se encuentra en el máximo nivel de abstracción y responde al modo narrativo. Entre otros géneros como la novela, la biografía o la leyenda, el cuento es una manifestación del relato y se ubica en un nivel de abstracción menor. En aquel momento, optamos por juzgar a “Pierre Menard” en términos de relato, para lo cual empleamos conceptos y herramientas de análisis referentes a las características más generales de todo relato —diégesis, historia, narración, narrador, por mencionar algunas—. En el presente apartado, intentaremos seguir un procedimiento similar. Sin embargo, debemos señalar que, en términos de generalización, contamos con herramientas menos específicas que las de la narratología: desconocemos si entre ‘ensayo’ y algún término más abstracto puede establecerse relaciones similares a las que se han hallado entre ‘cuento’ y ‘relato’. Tampoco tenemos noticias de acercamientos teóricos al ensayo en términos de modo de enunciación¹⁰⁶. No obstante estas dificultades, sí hallamos entre diversos

¹⁰⁵ Por ello, en lo que resta del presente documento, preferiremos el término ‘voz’ en lugar de ‘narrador’.

¹⁰⁶ Ignoramos las posibilidades que tendría un acercamiento semejante. Pero este asunto quizá merece un poco más de atención. Genette observa que de la tríada “lírica/épica/drama” —en la cual se fundamenta el sistema

especialistas intentos para determinar ciertas constantes en el género. Nos valdremos de algunos de esos rasgos para evaluar el probable carácter ensayístico de “Pierre Menard”. Al igual que en el apartado anterior, posponemos el examen de este texto en tanto posible ensayo. Hacia el final del presente capítulo, abordaremos brevemente la cuestión, sin mayores pretensiones que las de esbozar algunos razonamientos generales.

La tarea de caracterizar al ensayo como género ha resultado bastante compleja. Una prueba de ello son los avatares sufridos por el término dentro del diccionario de la Real Academia Española. Hacia mediados del siglo pasado (1956), la Academia consideraba al ensayo un “escrito, generalmente breve, sin el aparato ni la extensión que requiere un tratado sobre la misma materia”¹⁰⁷. Teniendo en mente las restricciones que impone la acepción de un diccionario como el de la Academia, debemos señalar que esta última se enfoca en los elementos de los cuales, a su juicio, carece el ensayo, por encima de aquellos que éste pudiera tener en efecto. Cabe añadir que la Academia define al ensayo con respecto al tratado, al cual parece considerar como más completo y complejo (quizá de esta

de géneros que, a pesar de los embates sufridos, todavía sigue vigente para nosotros—, sólo dos componentes fueron pensados por la teoría platónico-aristotélica. En términos de modo de enunciación, Platón y Aristóteles no podían más que reconocer el narrativo y el dramático. La posteridad, sostiene Genette, ha incurrido en un “espejismo retrospectivo” al atribuir dicha tríada al modelo aristotélico. Tanto éste como el modelo platónico tendían a excluir la lírica; ello se debe a que ambos modelos definen los modos de enunciación por la manera de *imitar las acciones*: ya sea porque se las narre o se las represente. En este sentido, la lírica no imita acciones, o al menos no parecería ser ése su rasgo principal. Desde las perspectivas platónica y aristotélica, esta restricción complica el establecimiento de un modo para la lírica. En consecuencia, ésta se tuvo que definir con base en criterios temáticos: “Al contrario que en el epos y en el drama, cuyo rasgo específico es formar (narración, diálogo), el lirismo se define por un rasgo temático: es el único que describe una situación y no una acción” (G. Genette, *op. cit.*, p. 219). Nos parece que el ensayo presenta condiciones similares a las de la lírica: sus prioridades no son miméticas. Si nos preguntamos por un hipotético modo que unifique y dé cuenta del parentesco entre los géneros que integran la familia de la “prosa de ideas” (Marc Angenot, citado en Liliana Weinberg, *Situación del ensayo*, UNAM, México, 2006, pp. 168-170; por mencionar algunos de dichos géneros: aforismo, artículo periodístico, manifiesto, prólogo, reseña), también debemos acudir a criterios temáticos. El ensayo da cuenta de opiniones, argumentos e interpretaciones, más que de acciones. La incorporación del ensayo a nuestro “sistema literario” —que es ya un hecho— no termina con abrir un nuevo casillero, para yuxtaponerlo al lado de la lírica, la narrativa y el drama. Géneros como el ensayo deberían recordarnos las limitaciones y problemas de un sistema que, a veces, damos por definitivo y natural (Cf. G. Genette, *op. cit.*, pp. 183-233).

¹⁰⁷ *Diccionario de la Lengua Española*, 17ª ed., Espasa Calpe, Madrid, 1956.

manera de definir al ensayo se derivaron algunos de los prejuicios que en la actualidad suelen asociarse con el término: falta de rigor, exceso de subjetividad, superficialidad, entre otros).

La definición citada arriba perduró por varias décadas, hasta que en la vigésimo primera edición de su diccionario (1992), la Academia añadió un par de características: “Escrito, generalmente en prosa, constituido por pensamientos del autor sobre un tema, sin el aparato ni la extensión que requiere un tratado completo sobre la misma materia”¹⁰⁸. De las dos características añadidas —escrito en prosa y constituido por pensamientos del autor—, la segunda sugiere un rasgo que habrá de prevalecer en las opiniones de los especialistas del género: la subjetividad. No obstante, bajo las condiciones que en ese momento establecía la Academia, tendríamos que considerar como ensayos a textos bastante diversos: prólogos, reseñas —bibliográficas, filmicas, musicales—, algunos artículos periodísticos, editoriales de periódicos y revistas, conferencias, y todo aquel texto que contenga pensamientos de su autor sobre algún tema, sea breve y que no dé cuenta de “aparato”¹⁰⁹.

Finalmente, en la vigésimo segunda edición de dicho diccionario (2007), la Academia replantea la definición: “Escrito en el cual el autor desarrolla sus ideas sin

¹⁰⁸ *Diccionario de la Lengua Española*, 21ª ed., Espasa Calpe, Madrid, 1992.

¹⁰⁹ Ha ocurrido que textos presentados inicialmente como reseñas, prólogos o conferencias, por ejemplo, después sean leídos como ensayos. Citamos un par de casos: del propio Borges, “Nathaniel Hawthorne” y “Quevedo”, que se encuentran en *Otras inquisiciones*, antología de ensayos. El primero fue, por principio, una “conferencia dictada en el Colegio Libre de Estudios superiores, en marzo de 1949”, según consigna Borges (*Otras inquisiciones*, Alianza, Salamanca, 2007 [1ª ed., 1952], p. 80.); “Quevedo” apareció por primera vez como prólogo a una antología del autor español cuya selección fue hecha por Borges y Bioy (la antología se tituló *Prosa y verso*, y se publicó en 1948 [vid. N. Helft, *op. cit.*, p. 72]). De Alfonso Reyes, tenemos el caso de “Notas sobre la inteligencia americana”, presentada en 1936 como conferencia y “hoy leída como ensayo” (L. Weinberg, *Situación del ensayo*, p. 299). No obstante estos ejemplos, no todas las reseñas, prólogos o conferencias corren esa suerte. ¿Qué otros criterios, aparte de los que la Academia sugiere en la definición citada arriba, podrían determinar que ciertos textos sean leídos posteriormente como ensayos?

necesidad de mostrar el aparato crítico erudito”¹¹⁰. Esta vez, desaparece la comparación con el tratado; quizá por ello se vuelva opcional el aparato crítico, cuya ausencia fue entendida como un rasgo principal del ensayo durante varias décadas. Además, la sustitución de ‘pensamientos’ por ‘ideas’ no contribuye a una delimitación más rigurosa: seguimos ante la posibilidad de incluir dentro del género ensayístico a textos de muy diversa índole y, acaso, calidad.

En textos más especializados, las dificultades para caracterizar al género no dejan de aparecer. Por ejemplo, González de Gambier lo entiende de la siguiente forma:

Como género en prosa, el ensayo consiste en desarrollar libremente un tema determinado. Generalmente, proporciona cierta información, pero sin la exigencia rigurosa de un estudio sistemático, ya que se plantea una interpretación subjetiva y crítica más que una investigación científica sobre una materia¹¹¹.

En primer término, notamos un par de similitudes con respecto a ciertos rasgos que destaca la Academia; a saber: la libertad en el desarrollo del tema, y el poco rigor en la información. Del mismo modo que la Academia, González de Gambier caracteriza al ensayo por su oposición a un tipo de texto que ella considera más completo y complejo (“un estudio sistemático”). Esta postura coloca al ensayo en una posición desventajosa frente a géneros y textos que parecerían tener una mayor seriedad e importancia.

González de Gambier pone de manifiesto lo que la Academia parece sugerir: la presencia de la subjetividad en el ensayo. Ésta, para la autora, va ligada a la interpretación, la cual, a su vez, es considerada, en este caso, como un elemento central. Sin embargo, para González de Gambier, la interpretación ensayística —subjetiva y crítica— carece del rigor —y tal vez de los méritos— que tendrían los textos con un carácter más científico —un

¹¹⁰ *Diccionario de la Lengua Española*, 22ª ed., Espasa Calpe, Madrid, 2007. Vale la pena destacar que en esta edición la Academia acepta al ensayo como género literario.

¹¹¹ E. González de Gambier, *op. cit.*, p. 137.

tratado o un estudio sistemático, por ejemplo—. Más adelante, veremos que algunos autores proponen lo contrario: para ellos, las interpretaciones que el ensayo contiene le imponen una clase de rigor que no puede juzgarse, sin más, como inferior al rigor científico, aunque tampoco como superior; cabría decir que es, más bien, diferente¹¹².

Ana María Platas Tasende identifica nuevos elementos para caracterizar al género; algunos de ellos se contradicen con varios de los rasgos propuestos por la Academia o por González de Gambier:

La argumentación y la exposición son sistemas de elocución propios de la prosa ensayística, que debe huir de la ambigüedad y desarrollarse dentro de la objetividad, la claridad y el rigor, rechazar lo accidental y lo prolijo e intentar abrir nuevos caminos a los interesados por los temas de que se trate¹¹³.

Para comenzar, recordemos a Beristáin, quien observaba que el cuento se realiza con “preponderancia de la *narración* sobre otras estrategias discursivas (*descripción, monólogo y diálogo*) [...]”¹¹⁴. Si llamamos, también, a la ‘argumentación’ y a la ‘exposición’ ‘estrategias discursivas’, podríamos decir, siguiendo a Platas Tasende, que éstas privan en el ensayo. Ambas estrategias contribuirían a acotar un poco más el terreno del género, bastante amplio, como hemos señalado, desde la perspectiva de la Academia: no todos los textos que presentan “ideas” o “pensamientos” recurren a la argumentación y a la exposición; así, cabría excluir del género ensayístico a aquellos textos que no hagan uso de dichas estrategias discursivas.

Por otro lado, parecería que para Platas Tasende el ensayo es un género que implica ciertas restricciones —ausentes en las perspectivas de la Academia y de González de Gambier—: “La prosa ensayística [...] debe huir de la ambigüedad y desarrollarse dentro

¹¹² *Vid. infra*, pp. 74-75.

¹¹³ Ana María Platas Tasende, *Diccionario de términos literarios*, Espasa, Madrid, 2004. pp. 254-255.

¹¹⁴ H. Beristáin, *op. cit.*, p. 126.

de la objetividad, la claridad y el rigor”¹¹⁵. Ello sugiere una oposición entre ambigüedad y subjetividad —por una parte— y objetividad, claridad y rigor —por la otra—. De tal modo, la disyuntiva radicaría en determinar si el ensayo es un género objetivo, claro y riguroso, o no. Sin embargo, como expondremos enseguida, el asunto resulta más complejo que resolver ese tipo de cuestiones.

Hasta este punto del análisis, contamos con una cantidad considerable de rasgos: breve, poco riguroso, subjetivo, libre en el tratamiento de los temas, de carácter interpretativo, argumentativo y expositivo; pero también objetivo, claro, riguroso, ceñido a lo sustancial del tema. Si bien algunos de estos rasgos se contradicen con otros, la mayoría de ellos nos permitiría formar un criterio menos incierto que el que teníamos al principio para evaluar el posible carácter ensayístico de “Pierre Menard”. No obstante, aún quedan varios interrogantes por responder antes de abordar dicha tarea: ¿admite o no el ensayo la subjetividad? Si la admite, ¿cómo funciona ésta dentro del género?, ¿tiene límites? ¿Cómo operan la argumentación y la exposición en el ensayo? ¿Qué clase de interpretaciones aporta el ensayo, y bajo qué condiciones? Consideramos que dar alguna respuesta a estos interrogantes nos permitirá un mejor abordaje de las características de “Pierre Menard” que podrían considerarse como ensayísticas.

Hace poco más de una década, Liliana Weinberg advirtió la necesidad de “una nueva teoría del ensayo”¹¹⁶. La estudiosa señalaba algunos de los prejuicios que habían dificultado un estudio más cuidadoso del género: “Por muchos años la crítica asoció al ensayo con las nociones de subjetividad, arbitrariedad, dispersión, falta voluntaria de

¹¹⁵ *Idem.*

¹¹⁶ L. Weinberg, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, Fondo de Cultura Económica-UNAM, México, 2001, p. 21.

profundidad en el tratamiento de los temas”¹¹⁷. Por lo tanto, Weinberg se da a la tarea de proponer nuevos criterios para abordar y caracterizar el ensayo, así como de reflexionar, con otra perspectiva, sobre los que hasta ese momento se habían establecido.

Al final de *Situación del ensayo*, Weinberg observa: “A través de esta obra he procurado demostrar que el ensayo es mucho más que la mera versión por escrito de una opinión mejor o peor fundada sobre algún asunto”¹¹⁸. Consideramos que tres elementos intervienen para que el género ensayístico exceda los límites de la mera opinión: la subjetividad, el juicio y la interpretación.

Weinberg enumera algunos “rasgos mínimos” para dar inicio a su problematización del término: “Texto en prosa que manifiesta un punto de vista bien fundamentado, bien escrito y responsable respecto de algún asunto del mundo”¹¹⁹. En el cuarto capítulo del mencionado texto, retomará tales rasgos con la finalidad de mostrarnos su riqueza y complejidad poco a poco hasta llegar a una caracterización propia. Como primer elemento, la autora aborda la *subjetividad*:

Se suele designar como [ensayo] a un tipo de texto escrito en prosa no ficcional, que muestra la perspectiva particular de su autor y, más aún, la fuerte relación personal e incluso vital del escritor con la materia del mundo por él tratada, de tal modo que ésta se presenta también de manera fuertemente personalizada¹²⁰.

A partir de lo anterior, es posible decir que el género ensayístico cumple con la función de dar a conocer una postura personal; ello resulta, entre otros aspectos, del estrecho vínculo

¹¹⁷ *Idem*. Consideramos que al incluir la subjetividad entre los prejuicios que habían aquejado al ensayo, la autora se refiere a un uso excesivo e irresponsable de esta característica. Como veremos enseguida, la subjetividad aparece, implícita o declarada, en las definiciones que la autora propone.

¹¹⁸ Weinberg, *Situación del ensayo*, p. 325.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 20.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 151. La exclusión del aspecto ficcional será constante en los rasgos del ensayo proporcionados por la autora. Este deslinde se encuentra, incluso, implícito en la primera serie de características básicas que menciona Weinberg: el ensayista externa sus opiniones sobre “algún asunto del mundo”. Tal recurrencia anularía automáticamente el abordaje de “Pierre Menard” en tanto ensayo. Como hemos dicho, por ahora nos centraremos en algunos rasgos ensayísticos que, consideramos, se hacen presentes en “Pierre Menard”. En el apartado final de este capítulo abordamos el problema ficcional.

que hay entre el ensayista y el tema abordado: quien escribe un ensayo trata un asunto que le parece especialmente significativo. De tal modo, el ensayo implica la manifestación de una subjetividad. Ésta, sin embargo, se ejerce bajo ciertas restricciones. Recordemos que Weinberg caracteriza el punto de vista ensayístico a través de los siguientes adjetivos: “bien fundamentado, bien escrito y responsable”¹²¹. Consideramos que estas características contribuyen a evitar la presencia de una subjetividad solipsista. Como veremos enseguida, las interpretaciones y los juicios de carácter ensayístico precisan de una fundamentación y de una exposición rigurosas.

En cuanto a la *interpretación*, Weinberg observa: “Con el término ‘ensayo’ se designa una clase de texto (y a la vez de forma discursiva y la modalidad reflexiva que le da origen) en prosa no ficcional y de carácter predominantemente interpretativo”¹²². A continuación, la autora agrega el *juicio* como un rasgo determinante de este género: “El ensayo es una forma en prosa en la cual se despliega, a partir de una perspectiva autorial fundada en la propia experiencia y las propias indagaciones, un juicio sobre alguna cuestión del mundo”¹²³. Por último, Weinberg incorpora todos los elementos desplegados:

El ensayo puede ser definido como toma de posición y desarrollo discursivo de una interpretación, que permite el despliegue de un juicio sobre alguna cuestión del mundo, que traduce una visión personal y fundamentada en la propia experiencia y las propias indagaciones sobre alguna cuestión: una “retórica del yo” que es a la vez un reexamen del mundo a partir de los valores, y de allí su consideración de todo tema como problema y la conversión de todo problema en tema¹²⁴.

Enseguida, profundizamos en los tres aspectos que hemos destacado de la delimitación de Weinberg, con la finalidad de localizarlos y caracterizarlos en “Pierre Menard”.

¹²¹ *Ibid.*, p. 20.

¹²² *Ibid.*, p. 189.

¹²³ *Ibid.*, p. 190.

¹²⁴ *Ibid.*, 191.

Consideramos que en dicho texto puede establecerse un punto de vista subjetivo, un juicio —que es acompañado de un proceso de juzgar— y una serie de interpretaciones. En la mayoría de ensayos, estos rasgos aparecen estrechamente vinculados: se complementan y se dan sustento mutuo. Trataremos de analizarlos de modo individual, pero los articularemos conforme avancen nuestras reflexiones. Comenzamos por el rasgo más elemental a nuestro parecer: la subjetividad.

Según hemos visto, Weinberg reflexiona en distintos momentos acerca de la subjetividad ensayística; en sus descripciones del género, ésta se mantiene constante. En la primera serie de rasgos propuestos en *Situación del ensayo*, Weinberg se refiere a un “punto de vista”. A continuación, la especialista caracteriza dicho punto de vista. Éste se presenta como una “perspectiva particular [del] autor”, lo cual implica una “fuerte relación personal e incluso vital” con el tema tratado; por lo tanto, podemos decir que el ensayista aborda sus temas de una “manera fuertemente personalizada”. Al respecto, Weinberg precisa que el principal fundamento del punto de vista corresponde a “la propia experiencia y las propias indagaciones”.

De acuerdo con lo anterior, cabría decir que en el ensayo, como género, la subjetividad se expresa en tanto perspectiva particular para juzgar e interpretar¹²⁵. De ahí que Weinberg destaque la importancia de la situación en la que se produce esta clase de textos: “El presente del ensayo nos invita a remitirnos siempre al aquí y ahora, a la

¹²⁵ Deslindamos esta clase de perspectiva de la que supone la “focalización” en la narratología. En tal caso, se trata de una perspectiva para *narrar*, es decir, para contar acontecimientos. Coincidimos con Pimentel en cuanto a que la perspectiva que adopta el narrador supone un juicio sobre lo narrado (de ahí que la autora hable de narraciones “consonantes” y “disonantes”). Sin embargo, a menos que se interrumpa el discurso narrativo para dar paso al doxal, los juicios no están enunciados, sino implícitos; el lector y el narratario se encargan de deducirlos. (Cf. L. A. Pimentel, *op. cit.*, pp. 95-133).

situación enunciativa y a las demandas imperiosas de toma de posición que dieron origen al texto, al detonante situacional, al momento tensional de la enunciación”¹²⁶.

Con respecto a “Pierre Menard”, notamos que la voz propone y defiende algunos juicios e interpretaciones desde una perspectiva basada en sus propias indagaciones y experiencias. Hemos observado que la voz considera el catálogo de Madame Bachelier “falaz” (41); por ello, la primera propone su propio catálogo. Éste es el resultado de sus indagaciones en el “archivo particular” de su difunto amigo¹²⁷. Asimismo, la supuesta cercanía que hubo entre la voz y el “simbolista de Nîmes” permitió a aquélla el acceso a una serie de datos fundamentales para sostener sus opiniones. Por ejemplo, Menard reveló a la voz su proyecto cumbre —el cual, como hemos referido, consistía en la escritura del *Quijote*—. Gracias a ello, la voz puede leer diversos pasajes del texto cervantino en función de su difunto amigo. Tal experiencia propicia, a su vez, el juicio que consideramos central en “Pierre Menard” y que explicamos enseguida.

El dictamen adverso contra Madame Bachelier se subordina a un juicio de mayores repercusiones, el cual implica probar la existencia y los méritos de un *Quijote* escrito por Menard. Nos parece que el principal juicio de la segunda parte —y de todo el texto— radica en la siguiente frase: “El fragmentario Quijote de Menard es más sutil que el de Cervantes” (51). Para demostrar y examinar las consecuencias de una afirmación semejante, la voz configura una delicada y rigurosa estructura argumentativa.

Como detallaremos en el próximo capítulo, la voz incurre en una serie de absurdos y contradicciones (al grado de parecernos intelectualmente sospechosa); sin embargo, en lo que respecta a su juicio principal, premedita y controla todos sus argumentos; su análisis se

¹²⁶ L. Weinberg, *Situación del ensayo*, p. 65.

¹²⁷ Vale la pena citar el pasaje: “Examinado con esmero [el] archivo particular [de Menard], he verificado que [su obra “visible”] consta de las piezas que siguen” (42).

desarrolla bajo una lógica minuciosa. Revisaremos algunos puntos de ese trayecto preciso, el cual culmina en la sección que denominamos interpretativa¹²⁸.

La primera oración del texto indica la perspectiva general de la voz y da inicio a lo que Lukács denomina “el proceso de juzgar”¹²⁹: “La obra *visible* que ha dejado este novelista es de fácil y breve enumeración” (41). Más arriba, señalamos que en el pasaje donde se inserta esta frase, la voz juzga sencilla la tarea de catalogar las obras “visibles” del difunto; parecería que sólo se pretende denunciar la impericia o la perfidia de Madame Bachelier. No obstante, el adjetivo “*visible*” pone en alerta al lector, pues implica una obra “*invisible*”. Si aquella obra es de fácil y breve enumeración, ¿qué atributos corresponden a la “invisible”? El término “novelista” acrecienta el enigma. Al revisar los diecinueve incisos con los que la voz intenta dar cuenta de la obra “visible”, notamos la ausencia de novelas. Hay poemas, monografías —quizá ensayos—, textos teóricos, traducciones, análisis, un prefacio, pero no se incluye ninguna novela. Menard merece el atributo de novelista por su obra “invisible”, el *Quijote*¹³⁰. En consecuencia, es posible decir que desde la oración inicial de su “nota”, la voz incurre en lo que posteriormente llamará “dislate” (46). A través de dicha oración, la voz anuncia su perspectiva principal, así como insinúa su juicio más importante: Menard tiene una obra desconocida, esa obra —inconclusa— abarca

¹²⁸ Conviene recordar que, para su estudio, hemos dividido “Pierre Menard” en dos partes; y que, a su vez, dividimos la segunda parte en dos secciones (*vid. supra*, p. 50).

¹²⁹ “El ensayo es un juicio, pero lo esencial en él, lo que decide de su valor, no es la sentencia (como en el sistema), sino el proceso mismo de juzgar” (Georg Lukács, “Sobre la esencia y forma del ensayo”, en *El alma y las formas y Teoría de la novela*, trad. Manuel Sacristán, Ediciones Grijalbo, Barcelona, 1975, p. 38 [el texto citado es una carta dirigida a Leo Popper con fecha de 1910]).

¹³⁰ En el segundo párrafo de “Pierre Menard”, la voz denomina a su amigo “llorado poeta” (42). Así se reconoce otra faceta de Menard, sin embargo, la voz no pretende destacarla. De algún modo, se trata de una cualidad que sus lectores conocen y reconocen. En cambio, la faceta de novelista supone una *perspectiva* novedosa y enigmática, la cual desea explicar la voz.

un par de capítulos del *Quijote* (perspectiva); el *Quijote* de Menard resultaría más “sutil” que el de Cervantes (juicio)¹³¹.

De acuerdo con la división que proponemos para el análisis de este texto, cabe sostener que la sección “narrativa” sienta las bases de la sección interpretativa. Si bien desde el comienzo de la primera parte, la voz adelanta su perspectiva principal y da pie a su juicio más importante, no los justifica hasta la segunda parte —antes salda cuentas con Madame Bachelier—. La sección “narrativa” contiene una breve relación en torno a los precedentes de la obra “invisible”; ahí se indica el origen de la descomunal empresa que Menard acometió:

Dos textos de valor desigual inspiraron la empresa. Uno es aquel fragmento filológico de Novalis —el que lleva el número 2005 en la edición de Dresden— que esboza el tema de la *total identificación* con un autor determinado. Otro es uno de esos libros parasitarios que sitúan a Cristo en un bulevar, a Hamlet en la Cannebière o a don Quijote en Wall Street (46).

Las características de los textos que sugirieron a Menard la escritura de su obra máxima implican dos elementos básicos para demostrar que “el fragmentario Quijote de Menard es más sutil que el de Cervantes” (51).

Nótese, en primer lugar, un cierto desdén hacia aquellos textos donde se actualiza a personajes como Cristo, Hamlet o don Quijote. A la voz le interesa distinguir entre esa clase de ejercicios y la obra cumbre de su difunto amigo, a quien, incluso, le es atribuido un juicio adverso en contra de los “libros parasitarios”:

Como todo hombre de buen gusto, Menard abominaba de esos carnavales inútiles, sólo aptos —decía— para ocasionar el plebeyo placer del anacronismo o (lo que es

¹³¹ En buena medida, el título del texto —“Pierre Menard, autor del Quijote”— ya implica dichos elementos. Weinberg destaca el título como aspecto medular de todo ensayo: “Si como bien ha mostrado Ricardo Piglia para el caso del cuento, en éste la clave radica en el final, en el caso del ensayo el propio título y las primeras líneas son fundamentales. El título anticipa el juicio a cuya formulación se llega así como el proceso mismo de juzgar que se llevará a cabo” (L. Weinberg, *Situación del ensayo*, p. 194). Algo similar ocurre con nuestro texto de análisis, cuyo título anuncia una perspectiva general y da pauta a un proceso de juzgar.

peor) para embelesarnos con la idea primaria de que todas las épocas son iguales o de que son distintas (46).

A partir de la distinción entre los “carnavales inútiles” y “la interminablemente heroica” empresa que el “simbolista de Nîmes” acometió, hay un equívoco que la voz rechaza enfáticamente: “Quienes han insinuado que Menard dedicó su vida a escribir un Quijote contemporáneo, calumnian su clara memoria” (46-47). Por lo tanto, la voz especifica las características del magno proyecto:

No quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino el *Quijote*¹³². Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel de Cervantes (47).

Puesto que Menard no se dio a la tarea de escribir un nuevo texto a partir de la célebre novela de Cervantes, la voz puede ejecutar una compleja operación: contrastar el *Quijote* de Menard con el de Cervantes. El “simbolista de Nîmes” destruyó todos sus manuscritos; de acuerdo con la voz, “no queda un solo borrador que atestigüe ese trabajo de años” (47). Sin embargo, dadas las características que la voz atribuye al trabajo más importante de su difunto amigo, es posible restituir el texto de Menard en el texto de Cervantes. Si dicha empresa hubiera consistido en la composición de un “libro parasitario”, el juicio más importante que desde nuestra perspectiva se defiende en “Pierre Menard” perdería validez o tendría que ser entendido y demostrado de otra manera. Tras negar que su difunto amigo se hubiera propuesto componer un “libro parasitario”, la voz cuenta con evidencias materiales para probar sus opiniones.

En segunda instancia, la mención del “fragmento filológico de Novalis” —el “2005 en la edición de Dresden” (46)— remite al primer método que Menard puso en práctica

¹³² Ésta es la única ocasión en que aparece el título del texto cervantino en cursivas. La función es, no obstante, de énfasis, más que para seguir una convención tipográfica.

para escribir el *Quijote*. El fragmento en cuestión “esboza el tema de la *total identificación* con un autor determinado” (46)¹³³. Adviértase que la voz subraya “total identificación”, aquello que, en un principio, buscó el “novelista” de Nîmes: a través de una total identificación con Cervantes, Menard pretendió inicialmente llegar al *Quijote*; ello concuerda con el siguiente plan: “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” (47). No obstante, Menard renunció a completar su obra cumbre de esa manera.

La voz explica que su amigo concibió un mejor camino para llegar al *Quijote*. Podría decirse que el método inicial atentaba contra la dignidad literaria de Menard: “Ser en el siglo veinte un novelista popular del siglo diecisiete le pareció una disminución” (48). La nueva vía resulta más meritoria: “Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo —por consiguiente, menos interesante— que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard” (48). En este cambio de método, pueden advertirse los fundamentos interpretativos de la voz: gracias a que el “simbolista de Nîmes” no subordina ni sacrifica su personalidad a la de Cervantes, la voz puede demostrar que el *Quijote* de aquél “es más sutil” que el de este último. En definitiva, el segundo método requería de la exclusión de la figura de Miguel de Cervantes:

Esa convicción [la de llegar al *Quijote* a través de las experiencias de Pierre Menard], dicho sea de paso, le hizo excluir el prólogo autobiográfico de la segunda parte del Don Quijote. Incluir ese prólogo hubiera sido crear otro personaje —Cervantes— pero también hubiera significado presentar el Quijote en función de ese personaje y no de Menard. Éste, naturalmente, se negó a esa facilidad (48).

¹³³ Dicho fragmento señala: “Sólo constato que he comprendido a un escritor, cuando soy capaz de actuar de acuerdo con su espíritu; cuando, sin reducir su individualidad, lo puedo traducir y transformar múltiplemente” (Novalis, citado en A. Fernández Ferrer, *op. cit.*, p. 156).

En la carta de 1934, el propio Menard impone su personalidad sobre la de Cervantes; con ello, esboza los mecanismos interpretativos que la voz ampliará. El “simbolista de Nîmes” sugiere que aunque su *Quijote* sea verbalmente idéntico al de Cervantes, no son lo mismo: “Puedo premeditar [la] escritura [del *Quijote*], puedo escribirlo, sin incurrir en una tautología” (49). El primer método —basado en “una *total identificación* con un autor determinado”— corría el riesgo de desembocar en una inofensiva repetición; dicho riesgo se evita al sostenerse la individualidad de Menard, quien, incluso, permite ver en lo idéntico la diferencia, cuando enumera los problemas que su propia experiencia de escritura enfrenta en comparación con el proceso creativo de Cervantes (50): allá, el azar, aquí, un inapelable recorrido; allá, la libertad creativa desbordada, aquí, el sacrificio de toda licencia a un plan inmutable; allá, lo justo y lo necesario, aquí, lo innecesario, lo inviable e imposible¹³⁴.

De tal modo, durante la sección “narrativa”, se establecen los fundamentos de la siguiente, en la cual la voz despliega sus interpretaciones más importantes —basadas en la hipotética mayor sutileza de la obra de Menard en relación con la de su “complaciente precursor”—. Primero, se justifica el uso del texto de Cervantes como evidencia de la labor llevada a cabo por el “simbolista de Nîmes”. Luego, se genera el criterio de interpretación que permite ver en lo idéntico lo diferente, es decir, leer el *Quijote* de Cervantes a la luz de la personalidad de Pierre Menard.

¹³⁴ Conviene referir los comentarios del propio Menard sobre este asunto: “Es indiscutible que mi problema es harto más difícil que el de Cervantes. Mi complaciente precursor no rehusó la colaboración del azar: iba componiendo la obra inmortal un poco *à la diable*, llevado por inercias del lenguaje y de la invención. Yo he contraído el misterioso deber de reconstruir literalmente su obra espontánea. Mi solitario juego está gobernado por dos leyes polares. La primera me permite ensayar variantes de tipo formal o psicológico; la segunda me obliga a sacrificarlas al texto ‘original’ y a razonar de un modo irrefutable esa aniquilación... A esas trabas artificiales hay que sumar otra, congénita. Componer el Quijote a principios del siglo diecisiete era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del veinte, es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejíssimos hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo Quijote” (50-51).

Antes de revisar la sección interpretativa, añadiremos un par de observaciones sobre el “proceso de juzgar” que la voz desarrolla a lo largo de las páginas previas a dicha sección. De tal forma, recurrimos a algunas reflexiones teóricas acerca del ensayo. Weinberg destaca que “el ensayista despliega las posibilidades del juicio, la interpretación y la crítica”; asimismo, la estudiosa observa que el ensayista actúa como “un verdadero estratega del pensar y del decir”¹³⁵. Previamente, hemos intentado describir la estrategia discursiva que la voz sigue para demostrar su juicio más importante: su argumentación se desarrolla bajo una lógica rigurosa. A primera vista, parece que la voz defiende una posición absurda, indemostrable, al sostener que su difunto amigo logró escribir “los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del don Quijote y [...] un fragmento del capítulo veintidós” (45-46). Sin embargo, gracias a la esmerada estrategia discursiva contenida en “Pierre Menard”, aquel “dislate” permite ver en lo idéntico lo diferente, de modo que es posible probar la mayor sutileza del *Quijote* del “simbolista de Nîmes” en relación con el texto cervantino.

Consideramos que algunas de las observaciones de Georg Lukács y de Theodor Adorno en torno al ensayo contribuyen a explicar la actuación de la voz como “estrategia del pensar y del decir”. De acuerdo con Lukács, “el ensayo es un juicio, pero lo esencial en él, lo que decide de su valor no es la sentencia (como en el sistema), sino el proceso mismo de juzgar”¹³⁶. Dicho proceso implica un rasgo específico: más que acudir a criterios externos o “universales”, el ensayista “crea de sí mismo sus valores juzgadores”, en él se generan sus “criterios de juicio”¹³⁷.

¹³⁵ L. Weinberg, *Situación del ensayo*, p. 30.

¹³⁶ G. Lukács, *op. cit.*, p. 38.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 36.

Como hemos dicho en las páginas anteriores, nos parece que el juicio más importante de “Pierre Menard” estriba en la afirmación de que el *Quijote* de Menard es más “sutil” que el de Cervantes. Para que tal juicio resulte viable, es necesario que la voz genere, a partir de sus experiencias, de su perspectiva y de su estrategia argumentativa, ciertos valores y criterios juzgadores. Los argumentos de la voz en torno a los “libros parasitarios” y en torno a los dos métodos seguidos por Menard para escribir su obra máxima propician la demostración del mencionado juicio. Para comenzar, la voz se da a la tarea de convencer a sus lectores de que su difunto amigo no quería “escribir un Quijote contemporáneo”. Enseguida, haciendo uso del testimonio del propio Menard, la voz explica que para lograr semejante objetivo, el “simbolista de Nîmes” optó por preservar e imponer su individualidad ante la figura de Cervantes. La voz genera, así, dentro de un proceso de juzgar, las condiciones, los criterios y los valores para leer el *Quijote* de Cervantes con base en la figura de Pierre Menard.

Por su parte, Adorno nota que en el ensayo “todos sus conceptos han de exponerse de tal modo que se presten apoyo mutuo, que cada uno se articule según las configuraciones con otros”¹³⁸. Esta exigencia supone que el ensayo “trabaje enfáticamente en la forma de exposición”; que se le imponga un “esfuerzo ilimitado” en este sentido¹³⁹. En “Pierre Menard”, la voz no desarrolla conceptos de manera explícita¹⁴⁰. Regresando a Lukács, en

¹³⁸ Theodor Adorno, “El ensayo como forma”, en *Obra Completa: Notas sobre literatura*, ed. Rolf Tiedermann con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Shultz, trad. Alfredo Brotons Muñoz. Akal, Madrid, 2003, vol. 11, p. 23 [de acuerdo con Bob Hullot-Kentor y Frederic Will, “Adorno’s ‘Der Essay als Form’ was written between 1954 and 1958 and first published as the lead essay of *Noten zur Literatur I* in 1958 (T. Adorno, “The Essay as Form”, trans. Bob Hullot-Kentor y Frederic Will, *New German Critique*, 1984, núm. 32, p. 151)].

¹³⁹ *Ibid.*, p. 28.

¹⁴⁰ No obstante, advertimos un silencioso pero sugerente trabajo conceptual que, en parte, intentamos hacer visible en el tercer capítulo. Desde nuestra perspectiva, la problematización de conceptos o nociones como ‘autor’, ‘significado’ o ‘texto’ corresponde a un nivel distinto de aquel en que la voz y los otros personajes de “Pierre Menard” se ubican; en términos de Pimentel, podría decirse que ese tipo de problematización es extradiegética (*vid. infra*, pp. 190-195).

vez de ‘conceptos’, preferiremos ‘criterios’ y ‘valores juzgadores’. Así, es posible decir que los elementos de juicio desplegados a través de “Pierre Menard” se articulan de una manera tal que se prestan un mutuo e imprescindible apoyo, según hemos intentado demostrar más arriba. Ello implica, de igual forma, que la voz efectúe un arduo esfuerzo expositivo: si bien comete algunas equivocaciones en otros ámbitos —lo cual analizaremos en el capítulo siguiente—, con respecto a sus razonamientos sobre la obra máxima de Menard, teje una firme y compacta estructura argumentativa.

Para concluir nuestras reflexiones sobre el proceso de juzgar desplegado en el texto que estudiamos, conviene tener en cuenta que, de acuerdo con Weinberg, los juicios propuestos en todo ensayo implican “colocarse en una nueva perspectiva para ver”; de ahí que también se instaure una “nueva forma de comprensión”¹⁴¹. “Pierre Menard culmina con las siguientes observaciones:

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 aventuras los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales? (55).

Nos parece que no es el “simbolista de Nîmes”, sino la voz quien extrae una nueva técnica de lectura a través de la obra máxima de su difunto amigo. Dicha técnica, que —por ejemplo— “nos insta a recorrer la Odisea como si fuera posterior a la Eneida”, supone una novedosa —y tal vez revolucionaria— perspectiva para leer el *Quijote* y cualquier otro texto. Antes de enunciar y atribuir tal “hallazgo” a Menard, la voz lo ha puesto en práctica,

¹⁴¹ L. Weinberg, *Situación del ensayo*, p. 118.

lo cual ocurre a lo largo de la sección interpretativa. Enseguida, examinaremos con detenimiento dicha sección.

Para Weinberg, la interpretación resulta uno de los elementos más importantes del ensayo, al grado de considerarla una ley de este género¹⁴². La especialista considera que el ensayo impone una “restricción fundamental”: “Se trata de una permanente interpretación, de una permanente puesta en valor de los objetos culturales”¹⁴³. Identificamos en el análisis de Theodor Adorno tres observaciones relevantes para, por una parte, entender la interpretación ensayística en general y, por otra, acercarnos a las interpretaciones que la voz elabora en “Pierre Menard”.

Primero, Adorno señala que las interpretaciones ensayísticas “no son filológicamente definitivas y concienzudas, sino por principio sobreinterpretaciones, según el automatizado veredicto de ese vigilante entendimiento que se contrata como alguacil de la estupidez contra el espíritu”¹⁴⁴. En el pasaje citado, Adorno contrasta los procedimientos del discurso ensayístico con aquellos que se tiende a atribuir al discurso científico. Por lo tanto, desde una perspectiva rígida, puede llegar a decirse que las interpretaciones del ensayo carecen de objetividad y rigor y que son, más bien, sobreinterpretaciones.

Frente al discurso científico, el ensayo no tendría la pretensión de partir de las primeras causas para hallar las últimas consecuencias: “Sus conceptos ni se construyen a partir de algo primero ni se redondean en algo último”¹⁴⁵. No obstante esta aparente falta de rigor, como indicamos más arriba, Adorno observa que el ensayo requiere de un trabajo enfático sobre “la forma de exposición”. Es posible decir que dicho rasgo confiere a las

¹⁴² *Ibid.*, p. 141. Weinberg replantea la propuesta de Adorno según la cual “la ley formal más íntima del ensayo es la herejía” (T. Adorno, *op. cit.*, p. 34).

¹⁴³ L. Weinberg, *op. cit.*, p. 150.

¹⁴⁴ T. Adorno, *op. cit.*, p. 12.

¹⁴⁵ *Idem.*

“sobreinterpretaciones” ensayísticas el rigor que ciertas concepciones sobre la cientificidad le pudieran negar. Ese trabajo sobre la forma de exposición conduce a que aquello que, en un principio, parecería una sobreinterpretación resulte una postura plausible para introducir otras formas de comprensión.

Sin la meticulosa exposición desarrollada en las páginas previas a la sección interpretativa de “Pierre Menard”, gran parte del texto parecería plagado de absurdos y burlas hacia la inteligencia del lector. Si bien es posible experimentar cierta sorpresa o perplejidad al encontrarse con pasajes como aquel donde la voz “contrasta” el *Quijote* de Cervantes con el de Menard, una detenida revisión del proceso de juzgar permite pensar que una maniobra como esa resulta más que un mero desvarío —o sobreinterpretación—, pues se trata, más bien, de una interpretación cuidadosamente fundamentada.

En segundo lugar, Adorno establece que la interpretación ensayística “no puede extraer nada que la interpretación no haya al mismo tiempo introducido. Los criterios para ello son la compatibilidad de la interpretación con el texto y consigo misma, y su capacidad para hacer hablar a todos los elementos del objeto [de análisis] juntos”¹⁴⁶. De acuerdo con nuestra división del texto, la sección interpretativa inicia con el juicio que consideramos más importante en “Pierre Menard” —a saber, que “el fragmentario Quijote de Menard es más sutil que el de Cervantes” (51)—. Tras ese dictamen, la voz se da a la tarea de interpretar la obra de su amigo:

De un modo burdo, [Cervantes] opone a las ficciones caballerescas la pobre realidad provinciana de su país; Menard elige como “realidad” la tierra de Carmen durante el siglo de Lepanto y de Lope. ¡Qué españoladas no habría aconsejado esa elección a Maurice Barrès o al doctor Rodríguez Larreta! Menard, con toda naturalidad, las elude. En su obra no hay gitanerías ni conquistadores, ni místicos, ni Felipe Segundo ni autos de fe. Desatiende o proscribe el color local. Ese desdén indica un nuevo

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 13.

sentido de la novela histórica. Ese desdén condena a *Salammbô*, inapelablemente (51).

La voz no extrae —ni extraerá— nada que los valores y criterios de juicio presentados en la sección “narrativa” no hayan introducido desde el comienzo. En el pasaje citado arriba, la voz interpreta algunas de las consecuencias que implica la preservación de la personalidad de Menard frente a la de Cervantes. Mientras que éste solamente opuso a las desaforadas ficciones caballerescas una realidad austera y cotidiana¹⁴⁷, el “simbolista de Nîmes” enfrentó problemas de mayor complejidad, como el peso de la historia, la tentación del folclorismo, y las pretensiones de un rígido historicismo. Menard escribe, a diferencia de su “complaciente precursor”, asediado por las exigencias de una historia y de una tradición que para el segundo nunca pudieron existir. No obstante, éstas no lograron influir en la obra máxima de Menard, quien, por ello, se distingue tajantemente de dos de sus contemporáneos: Maurice Barrès (1862-1923) y Enrique Rodríguez Larreta (1875-1961). Estos escritores continuaron, en cierta medida, las tendencias a representar lo español a través de sus lugares comunes instauradas o recogidas por *Carmen* (1845) de Prosper Mérimée¹⁴⁸. De igual modo, la obra máxima del “simbolista de Nîmes” se distancia del rígido historicismo practicado por Gustave Flaubert (1821-1880) en *Salammbô* (1862). Estas interpretaciones de la voz se encaminan a demostrar la mayor sutileza del *Quijote* de Menard con respecto al de Cervantes.

En suma, podría decirse que la preservación de la identidad de Menard frente a la de Cervantes constituye el criterio de base para las operaciones efectuadas en la sección interpretativa. Luego de confrontar, a grandes rasgos, la obra cumbre de Menard con la

¹⁴⁷ “El polvo y la rutina de Castilla,/ las cosas repetidas [...]”, según se declara en otro lado de la obra borgesiana (J. L. Borges, “Ni siquiera soy polvo”, en *Obra poética: 1923-1985*, Emecé, Buenos Aires, 1995, p. 533).

¹⁴⁸ Cf. A. Fernández Ferrer, *op. cit.*, pp. 162-163.

obra cumbre de Cervantes, la voz analiza uno de los capítulos que logró concluir el “simbolista de Nîmes”, el XXXVIII de la primera parte del *Quijote*. Éste da cuenta del “curioso” discurso sobre las armas y las letras. Al igual que en el texto cervantino, en el de Menard don Quijote falla en favor de las primeras. Que tal dictamen se repita en la obra máxima de su amigo desconcierta y parece indignar a la voz: “Cervantes era un viejo militar: su fallo se explica. ¡Pero que el don Quijote de Pierre Menard —hombre contemporáneo de *La trahison des clercs* y de Bertrand Russell— reincida en esas nebulosas sofisterías!” (51-52). De un modo indirecto, la voz recuerda a sus lectores que Menard pertenece a una generación que privilegia lo estético sobre cualquier otro aspecto de la vida y que tiene grandes preocupaciones por la “paz mundial”¹⁴⁹.

La incongruencia que supone, en el caso de Menard, el fallo en favor de las armas suscita varias interpretaciones. El narrador refiere la suyas y las de tres personajes más —la cuestionada Madame Bachelier, la reverenciada baronesa de Bacourt y un personaje anónimo—:

Madame Bachelier ha visto en ellas [en las “sofisterías” de la obra cumbre de Menard] una admirable y típica subordinación del autor a la psicología del héroe; otros (nada perspicazmente) una *transcripción* del Quijote; la baronesa de Bacourt, la influencia de Nietzsche. A esa tercera interpretación (que juzgo irrefutable) no sé si me atreveré a añadir una cuarta, que condice muy bien con la casi divina modestia de Pierre Menard: su hábito resignado o irónico de propagar ideas que eran el estricto reverso de las preferidas por él. (Rememoremos otra vez su diatriba contra Paul Valéry en la efímera hoja surrealista de Jacques Reboul.) El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza.) (52).

Excepto la segunda opinión, el resto comparte el mismo criterio: la personalidad de Menard frente a —en contra de— la de Cervantes. Asimismo, nótese el uso del *Quijote* de

¹⁴⁹ Los nombres de Julien Benda, autor de *La trahison des clercs*, y de Bertrand Russell dan cuenta de estas tensiones entre esteticismo y pacifismo (para una breve reseña del primer aspecto, *vid.* A. Fernández Ferrer *op. cit.*, p. 164; para una cuidadosa reconstrucción del debate sobre la paz mundial en los círculos en que debió moverse Menard, *vid.* D. Balderston *Out of Context*, pp. 18-38).

Cervantes como evidencia del trabajo desarrollado por Menard y como herramienta para demostrar el que desde nuestra perspectiva es el juicio más importante propuesto en “Pierre Menard”. Hacia el final del fragmento citado arriba, la voz extiende dicho juicio: el texto del “simbolista de Nîmes” no sólo es más sutil que el de su “complaciente precursor”, sino que también es “casi infinitamente más rico” y “más ambiguo”.

Tras proporcionar unas breves muestras de los ejercicios interpretativos efectuados en torno a la obra cumbre de su difunto amigo, la voz ejecuta la maniobra más compleja contenida en el texto que estudiamos. Ésta no deja de parecer sorprendente y difícil de asimilar, dadas las consecuencias no ficcionales que ella supone¹⁵⁰.

Al interpretar la obra de Menard, la voz va de lo general a lo concreto. Primero, menciona los méritos del “simbolista de Nîmes” frente a los de su “complaciente precursor” —Cervantes— y frente a los de otros contemporáneos suyos —Barrès, Rodríguez Larreta y Flaubert—; luego, discurre sobre un capítulo específico donde don Quijote falla en favor de las armas; y finalmente, confronta un par de citas de ambos textos. Reiteramos que gracias al tipo de empresa que se propuso Menard, la voz puede obrar como sigue:

Es una revelación cotejar el don Quijote de Menard con el de Cervantes. Éste, 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 diecisiete, redactada por el “ingenio lego” Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe: [...] (23).

En primera instancia, la voz consigna y comenta el texto de Cervantes. Después reproduce exactamente la misma cita: Menard escribió, a diferencia de su “complaciente precursor”,

¹⁵⁰ Conviene comenzar a distinguir dos tipos de lector en “Pierre Menard”. De un lado, tendríamos a los destinatarios ficcionales a los que la voz apela; éstos se encuentran dentro del nivel diegético. Del otro, estarían los destinatarios no ficcionales a los que el autor implícito se dirige. Por lo tanto, proponemos el deslinde entre ‘lector ficcional’ y ‘lector implícito’ en nuestro texto de análisis. Durante el siguiente capítulo, procuramos explicar con detalle tal distinción (*vid. infra*, pp. 93-137).

lo mismo que este último. Las diferencias radican en los rasgos que separan las personalidades de uno y otro autor. Mientras el “ingenio lego”¹⁵¹ se limita a un elogio retórico, el erudito francés pone en tela de juicio el concepto de historia. Así, leyendo el pasaje verbalmente idéntico en función de Menard, la voz interpreta:

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 histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. Las cláusulas finales —*ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir*— son descaradamente pragmáticas (53).

La voz lleva al límite sus criterios de interpretación: demuestra que lo idéntico es diferente. Incluso, puede percibir los matices de estilo y de tono que median entre el “simbolista de Nîmes” y el “viejo militar” español del siglo diecisiete:

También es vívido el contraste de los estilos. El estilo arcaizante de Menard —extranjero al fin— adolece de alguna afectación. No así el del precursor, que maneja con desenfado el español de su época (53).

Al menos en el terreno estilístico, Cervantes lleva ventaja sobre Menard, en quien se siente algo que no es auténtico, que no es de él.

Este pasaje de “contraste” entre citas representa la culminación del proceso argumentativo e interpretativo. La voz recurre a todas las herramientas que desplegó de manera previa. Aquí convergen la perspectiva, el juicio y los valores juzgadores para demostrar la mayor sutileza del texto de Pierre Menard. A través del pasaje en cuestión, se logra el tercer rasgo importante, que según nuestra lectura, Adorno advierte en la interpretación ensayística: “El ensayo tiene que lograr que en un rasgo parcial escogido o hallado [en el objeto de estudio] brille la totalidad [...]”¹⁵². Nos parece que dos “totalidades” brillan en el pasaje que comentamos: una opera en el nivel ficcional y otra en

¹⁵¹ “Tópico apelativo referido a Cervantes, por considerarlo autodidacta y poco erudito” (A. Fernández Ferrer, *op. cit.*, p. 165).

¹⁵² T. Adorno, *op. cit.*, p. 26.

el no ficcional. A reserva de precisar este deslinde en el siguiente capítulo, comentamos brevemente ambos aspectos.

Con base en la interpretación final que acabamos de describir, la voz hace que brille todo el *Quijote* a la luz de Menard. Ya en la sección que, con reserva, denominamos “narrativa”, la voz sugiere la posibilidad de leer no sólo unos pasajes sino todo el *Quijote* a partir de la personalidad de Menard. En la carta de 1934, éste le escribe a la voz que le “bastaría ser inmortal” para llevar a cabo su empresa máxima (48); ante lo cual la voz comenta: “¿Confesaré que suelo imaginar que la terminó y que leo el Quijote —todo el *Quijote*— como si lo hubiera pensado Menard?” (48). Luego, la voz señala que en un capítulo nunca intentado por su difunto amigo, reconoció el estilo de éste. Asimismo, hacia el final de “Pierre Menard”, la voz parece proponer una tarea a los lectores venideros:

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. Desgraciadamente, sólo un segundo Pierre Menard, invirtiendo el trabajo del anterior, podría exhumar y resucitar esas Troyas... (54-55).

Las interpretaciones de la voz, en especial la última, repercuten en todo el *Quijote*, al punto de que el lector —sobre todo el implícito— se queda con la impresión de que Menard terminó el colosal proyecto. Para Antonio Gómez, la voz es quien levanta, en efecto, un “nuevo *Quijote*”¹⁵³. Basta un par de interpretaciones para que exista una obra completa. En adelante, cualquier lector puede restituir, a través de cualquier pasaje del *Quijote* de Cervantes, la obra cumbre de Menard —Daniel Balderston, por ejemplo, ha seguido el método de la voz y ha reconstruido varios pasajes más del nuevo *Quijote*¹⁵⁴—.

Además, los pasajes interpretativos dejan entrever problemas no ficcionales más complejos. Un buen sector de la crítica borgesiana se ha centrado en el pasaje de

¹⁵³ A. Gómez, *op. cit.*, p. 158.

¹⁵⁴ Cf. D. Balderston, *Out of Context*, pp. 18-38.

“contraste” entre los dos *Quijotes* para discutir problemas artísticos, filosóficos y semánticos. En dicho fragmento, el texto condensa una serie de dilemas literarios y estéticos que le han valido a “Pierre Menard” convertirse en un clásico de la literatura moderna. Por nuestra parte, nos enfocaremos, hacia el final de presente trabajo, en las cuestiones relacionadas con el concepto y la figura del autor. Tal capacidad de condensación presenta este texto, que resulta imposible abordar al mismo tiempo todos los problemas que le puede plantear al lector.

1.4. Conclusiones provisionarias

Con base en nuestros análisis previos, podemos decir que los rasgos que destacan en “Pierre Menard” corresponden a lo ensayístico: subjetividad, juicio —con sus respectivos valores y criterios juzgadores—, argumentación e interpretación. ¿Convendría llamar a este texto ensayo? Antes de arriesgar alguna respuesta a este interrogante, se precisa de una reflexión mucho más profunda de lo que nos es permitido en el presente espacio. A continuación, sugerimos y esbozamos algunos argumentos para reflexionar en torno al uso de los términos ‘ensayo’ y ‘cuento’ al acercarse a “Pierre Menard”¹⁵⁵.

Quizá el factor ficcional sea el que con mayor fuerza se opone al término ‘ensayo’.

Ciertamente, ha habido intentos recientes para repensar las fronteras entre ensayo y ficción,

¹⁵⁵ A falta de una mejor perspectiva, no contemplamos el término ‘ficción’ dentro de nuestras reflexiones. Ello no supone que lo descartemos como posible vía. El propio Borges titula *Ficciones* a los textos que reúne junto con “Pierre Menard”. A grandes rasgos, hallamos dos maneras de considerar el término ‘ficción’: como propiedad o rasgo de la literatura o como una suerte de género, que corre el riesgo de confundirse con ‘cuento’ o con ‘relato ficticio’. Así nos parece que ocurre cuando Bioy señala: “Con el ‘Acercamiento a Almotásim’, con ‘Pierre Menard’, con ‘Tlön, Uqbar, Orbis Tertius’, Borges ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción” (prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*, p. 11). El primer uso nos parece más claro y mejor establecido en términos teóricos y críticos (vid. G. Genette, *Ficción y dicción*, trad. Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1993 [1ª ed. en francés, 1991]). A su vez, consideramos, con base en nuestro limitado conocimiento, que el segundo tiende a ser confuso, y está a la espera de una mejor caracterización.

las cuales parecían hasta hace algún tiempo claras y estables. Sin embargo, nuestro texto de estudio rebasa los parámetros con que ha empezado a plantearse el debate.

Liliana Weinberg ha sido pionera en el terreno al que nos referimos. La autora observa que los vínculos entre ficción y ensayo se deben “no sólo [a] que en novelas como las de Musil o Mann encontramos largos tramos de inspiración ensayística, sino [a que] en muchos ensayos el trabajo conceptual se efectúa por medio de un dispositivo ficcional”¹⁵⁶. La estudiosa parece surgir que ya se trate de lo ensayístico dentro de lo ficcional, o viceversa (de lo ficcional en lo ensayístico), habría siempre subordinación de uno sobre otro. Y así lo declara para los casos en que la ficción se incorpora al ensayo¹⁵⁷; la especialista propone una inclusión condicionada, donde los elementos y pasajes ficcionales sean subordinados por los ensayísticos: “La reflexión, las ideas, el pensamiento discursivo (para algunos didáctico)” estarían “por encima de la imaginación o la ficción”¹⁵⁸. Weinberg señala que una vez incorporada al ensayo, la ficción opera de manera restringida con respecto a su comportamiento en géneros como la novela: “De manera general, el ensayo no parece instituir un universo ficticio de la misma naturaleza que el que encontramos en la novela ni tampoco proponer un pacto ficcional que autorice al lector a tratar el texto como puro producto de la imaginación”¹⁵⁹.

A grandes rasgos, podemos distinguir en Weinberg dos enfoques con respecto a los vínculos entre ensayo y ficción: o porque en géneros donde priva la ficción haya pasajes

¹⁵⁶ L. Weinberg, *Situación del ensayo*, p. 176.

¹⁵⁷ Weinberg oscila entre momentos de abierta aceptación y otros de gran reserva ante los hábitos de lectura que han prevalecido durante décadas. Por ejemplo, en las primeras páginas de *Situación del ensayo*, la estudiosa consigna algunas expectativas de lectura para el género. Nótese una exclusión inicial de elementos ficcionales: “Cuando un lector se enfrenta a un ensayo, tiene ya una serie de expectativas al respecto, tales como ‘esto que leo es una opinión razonada’, ‘esto que leo no es ficción’, ‘hay un determinado pacto de veridicción’, ‘este texto me reenvía al mundo’, ‘es necesario que cuente yo con la garantía de buena fe y responsabilidad de su autor’” (*ibid.*, p. 26).

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 27.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 175.

ensayísticos, o porque en el ensayo aparezcan pasajes ficcionales. “Pierre Menard” rebasa ambas perspectivas: en dicho texto son ficcionalizados los principales rasgos y recursos del ensayo —al respecto vale la pena recordar a Bioy, quien advirtió que Borges estaba empleando en sus “cuentos” recursos nunca antes empleados para tal género—. La subjetividad proviene de un personaje, un autor ficticio. La argumentación, el juicio, el proceso de juzgar y la interpretación son ficticios, al igual que el objeto en el que se fundamentan: el *Quijote* de Menard. Estas circunstancias dificultan llamar a “Pierre Menard” ‘ensayo’ —a secas—, entendiendo el término en un sentido tradicional.

En “Pierre Menard”, la voz no proporciona su punto de vista sobre “algún asunto del mundo” fáctico —como señala Weinberg que ocurre en todo ensayo—, sino que el asunto tratado pertenece a *su* mundo, un mundo ficcional. El texto debe leerse a partir de un pacto de verosimilitud. Tal pacto, asimismo, traslada las exigencias de sinceridad, responsabilidad y compromiso con lo dicho —las cuales se imponen, en general, al ensayista— al mundo de lo posible. En efecto, la voz asume un compromiso con lo que dice; se hace responsable de demostrar sus juicios. No obstante, ¿es posible hablar de sinceridad? Teniendo en mente las restricciones que subyacen el análisis de una voz ficticia, no podemos desconocer la búsqueda de la verdad, de lo que la voz entiende como verdad acerca de la obra de su difunto amigo.

Agregar un adjetivo a ‘ensayo’ tal vez permita una mejor perspectiva. Así hablaríamos de un ‘ensayo ficticio’. ¿Hasta qué punto se puede sostener el término frente a una tradición lectora que excluye a la ficción del género ensayístico? ¿Es posible agrupar una serie de textos en torno a este término? ¿Podríamos caracterizarlo como género? ¿Qué relaciones y qué deslindes se deberían establecer entre este hipotético género y lo que se consideraría como ensayo no ficcional?

Respecto del sujeto de enunciación, ‘ensayo ficticio’ también da pauta a una serie de problemas muy complejos. ¿Qué nombre otorgaríamos a la voz de este hipotético género: ensayista ficticio¹⁶⁰? El término ‘narrador’ no es satisfactorio, como han tratado de demostrar nuestros análisis previos. ¿Con qué parámetros podríamos abordar la sinceridad, el compromiso y la responsabilidad de esta clase de voces?

Los elementos ficcionales de “Pierre Menard” son susceptibles de una objeción práctica, de lectura, si queremos denominarlo ‘ensayo’. Hemos señalado que cuando se acude a términos como ‘narrador’, ‘relator’ o ‘narración’, los estudiosos tienden a disminuir u omitir diversos aspectos de la voz y del texto; sobre todo aquellos que pueden ser leídos como ensayísticos. Un fenómeno similar ocurre si se opta por el término ‘ensayo’. Éste, a su vez, corre el riesgo de oscurecer la configuración de una diégesis en “Pierre Menard”. Aunque a través de medios indirectos —no narrativos—, en nuestro texto de análisis se instaure un mundo ficcional. Nos parece que ‘ensayo ficticio’ corre menos riesgos en este sentido, pero habría que delimitar y caracterizar el término de modo tal que perdure la posibilidad de que se instaure una diégesis en los textos a que podamos atribuir tal nombre¹⁶¹. La objeción práctica que comentamos nos obliga a volver la vista sobre el término ‘cuento’.

¹⁶⁰ Este nombre nos haría pensar que en el “ensayo no ficticio” voz y autor son lo mismo. ¿Cabe tal afirmación? En buena medida, el pacto “de buena fe” que se establece entre lector y ensayista sostiene esa hipótesis (vid. L. Weinberg, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, pp. 13-20).

¹⁶¹ Aprovecho para declarar dos de las innumerables deudas que el presente trabajo de tesis tiene con su director: el término ‘ensayo ficticio’, y la recomendación de la lectura de algunos ensayos tanto de Octavio Paz como de Alfonso Reyes. Si bien Weinberg reconoce la presencia de la narración en el ensayo, la subordina a la argumentación, la reflexión y la interpretación (cf. L. Weinberg, *Situación del ensayo*, pp. 25-26, 61-62, 169 y 192). Por lo general, nos resistimos como lectores a la expectativa de que un ensayo instaure una diégesis. Sin embargo, hay varios textos de los dos autores mencionados que leemos como ensayos e instauran diégesis. Cito un par de ejemplos. De Reyes: “Visión de Anáhuac”, “Fray Servando Teresa de Mier” y “Rubén Darío en México” (Alfonso Reyes, *Visión de Anáhuac y otros ensayos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, pp. 9-30, 31-40, 52-66, respectivamente). De Paz: “Un poema de John Donne”, “Fernando Pessoa” y “Visita a Robert Frost” (Octavio Paz, *Obras completas: Excursiones/IncurSIONES*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, t. 2. pp. 93-99, 150-169 y 277-281, respectivamente).

Páginas atrás, evocamos algunas definiciones de cuento. Todas vinculan este género con el modo narrativo. También páginas atrás, descartamos en “Pierre Menard” la existencia de un relato; por consecuencia, la voz no es un narrador ni la situación comunicativa entre voz y lector es narrativa. Entonces, ¿por qué volvemos sobre el término en cuestión?

Genette advierte sobre la complejidad de las relaciones entre obras concretas, géneros y modos:

Existen modos, por ejemplo, el relato; existen géneros, por ejemplo, la novela; la relación entre géneros y modos es compleja [...]. Los géneros pueden entremezclarse con los modos (el *Edipo* relatado sigue siendo trágico), quizá del mismo modo que las obras se imbrican con los géneros, o tal vez de un modo diferente: pero sabemos muy bien que una novela no es sólo un relato y que, por lo tanto, no es una especie del relato, ni siquiera de relato¹⁶².

Si seguimos a Genette, podemos decir que un género no se vincula ni depende solamente de un modo —el dramático o el narrativo—; en este mismo sentido, cabe, además señalar que las obras concretas tampoco se adscriben a un solo modo —ni género—. Sugerimos la flexibilización de las relaciones que suelen establecerse entre cuento y modo narrativo. Un replanteamiento tal nos daría la oportunidad de tratar a “Pierre Menard” en términos de cuento.

Antes de abordar la flexibilización que proponemos, hace falta una mejor caracterización de ‘cuento’ que la que hemos podido ofrecer aquí. Esta labor excede nuestras posibilidades: la tarea exige una investigación y una reflexión profundas. Con brevedad, acudimos a los planteamientos de Martha Munguía, quien intenta caracterizar el género respecto de la tradición hispanoamericana. La autora nota que dentro de los debates

¹⁶² G. Genette, “Géneros, ‘tipos’, modos”, pp. 232-233.

tanto críticos como teóricos, el interés por el cuento es reciente¹⁶³. Munguía destaca que la hegemonía de la novela ha obrado en detrimento de géneros considerados menores y vistos “en calidad de satélites”; entre ellos, estaría el cuento¹⁶⁴.

Munguía revisa a detalle las descripciones de varios escritores sobre el cuento (Quiroga, Cortázar, Borges, Rulfo, entre otros¹⁶⁵). Éstos han aportado una serie de rasgos: brevedad, tensión, intensidad, unidad de efecto¹⁶⁶. Sin embargo, tales características no son del todo claras ni definitivas para la autora. Teniéndolas en consideración, Munguía propone una descripción del género. El rasgo que, a nuestro juicio, destaca en lo dicho por ella corresponde a la capacidad de síntesis y condensación: “Si, finalmente, podemos distinguir entre cuento y novela es sólo por la tensión fundante del género cuento que tiende a sintetizar y condensar el conflicto, mientras que en la novela se distiende, se explaya, se analiza y acaso se resuelve”¹⁶⁷. Así, Munguía sostendrá que el cuento tiene la capacidad de cifrar la totalidad en una pequeña parte:

El cuento puede verse como el único género capaz de fundar el sentido, la totalidad de la existencia, en un momento significativo, en un acto, en una palabra, en una revelación, en la muerte, en la salvación, porque era precisamente ese momento en el que se anidaba la duda, la confrontación, la pregunta¹⁶⁸.

Este género, a diferencia del novelístico, tiende a centrarse en un momento crítico:

El cuento aspira a aprehender el instante fundamental de una vida tomando el punto de intersección, de choque de dos fuerzas contradictorias y en ese instante se proyecta un cúmulo de posibilidades significativas, mientras que la novela traza, meticulosa, el devenir conflictivo y cambiante de una vida¹⁶⁹.

¹⁶³ Cf. Martha Elena Munguía, *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano*, El Colegio de México, México, 2002, pp. 13 y 26.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 13. Los otros géneros mencionados por Munguía son la poesía, la crónica y el teatro.

¹⁶⁵ *Vid. ibid.*, pp. 18-27.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 25.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 77.

¹⁶⁸ M. E. Munguía, *op. cit.*, p. 88. Esta característica nos recuerda otra que Adorno ve en la interpretación ensayística: lograr que en un rasgo parcial brille la totalidad (*vid. supra*, pp. 81-82).

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 136.

Por lo anterior, el cuento perfila la imagen de un “ser en agonía”; ésta, a su vez,

coloca al héroe en el umbral, por ello el género suele ser breve y condensado: no importa el trayecto, no importan las consecuencias, importa el instante de ese ser ante el abismo, ante lo ignoto, ante la muerte, ante el amor, ante el otro. El cuento lucha contra el olvido, quiere hacer perdurable ese instante decisivo y ésta es una actitud que revela la cualidad esencialmente ética del género¹⁷⁰.

Nos parece que en “Pierre Menard”, existe una tendencia a evitar las minucias sobre la vida del personaje —recordemos que la voz hace explícito tal rechazo¹⁷¹—. Asimismo, en un detalle se intenta cifrar la totalidad: el momento en que la voz revela a sus lectores lo idéntico como diferente; es decir, cuando la voz restituye en el *Quijote* de Cervantes el *Quijote* de Menard. En este punto, podríamos decir, se cifran los planes, los esfuerzos, los intentos; en fin, la totalidad del trabajo artístico de Menard.

Identificamos otro rasgo para argumentar la posible condición de cuento de “Pierre Menard”: la configuración de un universo diegético; hay tiempos, espacios, objetos, personajes, relaciones entre estos personajes que sólo pueden ocurrir en ese universo; de igual manera, el texto permite al lector extraer una historia. En su revisión de algunos autores representativos, Munguía observa que para Borges en el cuento tiene “mayor importancia [...] la trama frente a los personajes”¹⁷². La estudiosa reconocerá éste como un rasgo todavía vigente para caracterizar el género: “La crítica tradicional ha señalado reiteradamente que lo más importante de un cuento es la trama y, en gran medida, no ha dejado de tener razón [...]”¹⁷³. Incluso, puede decirse que esta característica limita la construcción de los personajes:

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 178.

¹⁷¹ Al respecto, la voz declara: “Tuve también el propósito secundario de bosquejar la imagen de Pierre Menard. Pero ¿cómo atreverme a competir con las páginas áureas que me dicen prepara la baronesa de Bacourt o con el lápiz delicado y puntual de Carolus Hourcade?” (46).

¹⁷² M. E. Munguía, *op. cit.*, p. 23.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 80.

[El cuento] difícilmente será susceptible de analizarse a partir de los personajes que pueblan su mundo, como lo ha hecho cierta tradición crítica en la novela y en el drama, porque él no busca plasmar el devenir de una personalidad, no despliega el proceso de formación de un carácter, ni sus evoluciones y cambios¹⁷⁴.

A reserva de ahondar en este probable privilegio de la trama sobre los personajes, o sobre cualquier otro aspecto, proponemos como un rasgo principal del género la instauración de un universo diegético. Demostrar esta hipótesis, con base en un corpus sólido y un análisis minucioso, haría más viable el término ‘cuento’ para “Pierre Menard”.

Munguía ve en Borges “la empeñosa búsqueda para encontrar una nueva forma de narrar [...]”¹⁷⁵. Cabe preguntarnos si tal búsqueda no llevó a Borges a producir algunos textos en los que prácticamente desaparecen la narración —en sentido estricto¹⁷⁶— y, por lo tanto, el narrador. No obstante, en ellos persiste la actividad de ordenar, organizar, configurar, tramar.

Sería necesario, entonces, flexibilizar las relaciones entre ‘cuento’ y modo de enunciación narrativa, así como caracterizar dicho término de manera que podamos dar

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 113.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 172.

¹⁷⁶ Pimentel deslinda dos maneras de concebir lo narrativo: entendiendo “la narratividad como estructura narrativa profunda —o estructuras semionarrativas—” o entendiendo “la narratividad como modo de enunciación” (L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 16). Con respecto a la segunda manera, nuestro análisis narratológico previo intentó demostrar que en “Pierre Menard” el modo de enunciación no es narrativo: la voz no es un narrador ni su actividad discursiva produce un relato. Pero si pensamos la narratividad en términos de “estructura narrativa profunda”, puede justificarse en “Pierre Menard” la existencia de un tipo de narración. Pimentel intenta explicar por qué autores como Seymour Chatman sostienen que una postura de ballet o una serie de tomas cinematográficas manifiestan enunciados narrativos (*cf.* Seymour Chatman, citado en *ibid.*, p. 13), y por qué esos mismos especialistas extienden el concepto de *texto narrativo* más allá de lo verbal. A partir de Greimas, Pimentel sostiene: “La sintaxis narrativa se define como una manipulación de enunciados sobre la base de una serie de *transformaciones* que modifican la relación entre dos o más actantes” (*ibid.*, 14). Por lo tanto, todo discurso se organiza con base en una sintaxis narrativa: “Si la narratividad, así definida en términos de la transformación de un estado de cosas a otro, es constitutiva de todas las formas de discurso, lo es aun más de las formas figurativas que proponen un mundo de acción, con o sin mediación narrativa” (*ibid.*, 15). Planteado en éstos o en términos semejantes, aceptaríamos el carácter narrativo de “Pierre Menard”: el texto —a veces la voz, pero no siempre— da cuenta de una serie de transformaciones que modificaron o modifican las relaciones entre los personajes. Por lo tanto, quizá se pueda emplear una noción flexible de narración en nuestro texto de análisis. Sin embargo, ¿qué tanto puede resistir la noción flexible ante los embates de la noción rigurosa de narración? ¿Podemos emplearla sin creer y hacer creer que estamos ante un relato verbal típico: con una enunciación narrativa a cargo de un narrador?

cuenta de los rasgos ensayísticos de “Pierre Menard”; de lo contrario, volveríamos al punto donde iniciamos la discusión: las incongruencias producidas al abordar dicho texto como si fuera un relato, pero emplear elementos que no son narrativos, aunadas al oscurecimiento de ciertas cualidades de la voz y del texto —argumentativas e interpretativas, especialmente—.

Pareciera que llegamos a la disyuntiva que deseábamos evitar desde el comienzo: o ensayo o cuento; o argumentación e interpretación o diégesis. Concluimos nuestras reflexiones en torno al problema del género con un par de señalamientos sobre la situación a la que, parece, hemos arribado.

En primer lugar, nos parece que el problema no radica en los términos como tal. Antes de delimitar el concepto de ‘monólogo dramático’, Gabriel Linares advierte que para su trabajo, las descripciones genéricas constituyen

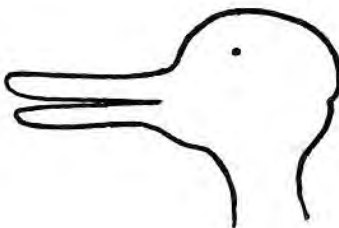
una herramienta, no [...] un espejo, y la posible ‘verdad’ que se encuentre en tal herramienta [es] el producto no de una revelación, sino de un convenio entre individuos interesados. Si la clasificación es útil para enfrentar un problema determinado, ésta es funcional¹⁷⁷.

Nuestros planteamientos en torno al problema del género en “Pierre Menard” buscaron mostrar que se requiere examinar con más detenimiento los términos empleados hasta la fecha, así como caracterizarlos de manera más pertinente o proponer otros; las clasificaciones a que se ha recurrido —y las maneras de emplearlas— han tendido a omitir el tratamiento de una serie de problemas de base en “Pierre Menard”.

En segundo lugar, también Linares nota un comportamiento peculiar en los textos literarios, el cual vuelve más compleja y delicada la tarea de definir cualquier género: “Puede decirse que un texto se comporta de una manera similar al dibujo que Wittgenstein

¹⁷⁷ G. Linares, *op. cit.*, p. 43.

y Gombrich, entre otros, presentan en sus disquisiciones sobre nuestro modo de ver las obras de arte”¹⁷⁸. A continuación, Linares reproduce la célebre imagen¹⁷⁹:



Enseguida, el estudioso observa: “Los trazos en la hoja de papel siguen siendo los mismos, lo que cambia es la interpretación. En este dibujo, el observador puede proyectar con su imaginación un pato o un conejo”¹⁸⁰. Si en el caso de dicho dibujo, se tuviera que decidir entre ver un pato o un conejo, “la decisión se basaría en el acuerdo al que llegaran los interesados”¹⁸¹. Por lo que respecta a “Pierre Menard”, convendría tratar de situarlo en un “eje genérico binario” —como Carilla señaló hace un par de décadas—, que permita apreciar las cualidades ensayísticas, así como la configuración de una diégesis en “Pierre Menard”. No nos parece que se deba optar por algún aspecto en detrimento del resto.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 44.

¹⁷⁹ Imagen tomada de <http://ilusionario-blog.blogspot.mx/2012/10/la-ilusion-del-pato-y-del-conejo.html>

¹⁸⁰ G. Linares, *op. cit.*, p. 44.

¹⁸¹ *Idem.*

CAPÍTULO 2. DESLINDES II: ENUNCIACIÓN E IRONÍA

2.1. Enunciación

Quienes practican ese juego olvidan que 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.

J. L. BORGES, “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”.

De acuerdo con nuestras reflexiones del capítulo previo, el problema del género complica —entre otros aspectos— el tratamiento de la voz¹ que enuncia “Pierre Menard”. Al problema genérico, debemos añadir el comportamiento de dicha entidad ficcional. Ésta asume, a lo largo del texto, actitudes bastante diversas: se muestra colérica, triste, arrogante, servil, astuta, ingenua, inteligente, necia. De entrada, tal circunstancia permite dudar de la coherencia o de la unidad de la voz.

En especial, el airado inicio de “Pierre Menard” le ha valido a la voz severas valoraciones por parte de varios críticos. Según detallaremos enseguida, ha sido concebida como un “católico ultramilitante”, “antisemita”, “adulador”, “ridículo”, por mencionar algunos dictámenes. La imagen que insinúan éstos parecería desencajar con una estrategia tan razonada como la que identificamos páginas atrás, al igual que con el logro de algunos pasajes considerados emblemáticos en la obra de Borges. Se podría formular la siguiente pregunta: ¿es posible que una voz prejuiciosa, ingenua, iracunda y necia sea capaz de formular algunas de las ideas que concebimos como típicamente borgesianas? Quizá por

¹ Como indicamos en el capítulo anterior, optaremos por el término voz para denominar al sujeto de enunciación ficcional de “Pierre Menard”, ya que, desde nuestra perspectiva, ni ‘narrador’ ni ‘ensayista’ resultan satisfactorios.

esta situación, autores como Sergio Pastormerlo y René de Costa insinúan o se refieren a la existencia de dos voces, como explicamos hacia el final del presente apartado.

Desde nuestra perspectiva, la voz tiene un comportamiento general coherente y es unitaria; se trata de un personaje rico en matices pero no absurdo ni fragmentado. Consideramos que las variaciones en su comportamiento pueden explicarse a través de un deslinde entre los que llamaremos niveles de enunciación. No podemos analizar a la voz de “Pierre Menard” fuera de las relaciones que establece con su interlocutor. Según detallaremos, se trata de relaciones complejas e inestables. El diálogo sostenido entre dicha entidad discursiva y su interlocutor tiene algunas semejanzas con el que la narratología describe entre narrador y narratario. En ambas relaciones, un sujeto de enunciación ficcional se dirige a un interlocutor, también, ficcional. Por lo tanto, para abordar las relaciones discursivas entre la voz y sus lectores ficcionales, recurriremos a algunas herramientas propuestas por ese modelo teórico.

Luz Aurora Pimentel observa que “a un enunciador del discurso narrativo corresponde necesariamente un interlocutor”. Según la misma autora, a partir del modelo de comunicación destinador/destinatario, Gérard Genette “establece la relación narrativa correspondiente: narrador/narratario”². Por su parte, María Isabel Filinich señala que los medios y la manera de describir al primero o al segundo difieren. En los textos narrativos, por lo regular hallamos señales evidentes de la presencia del narrador:

Las marcas del narrador en su discurso son de diversa índole: hay rasgos estrictamente lingüísticos (persona gramatical, deícticos, tiempos verbales) como también rasgos estilísticos (estrategias narrativas) y axiológicos (evaluaciones, creencias)³.

² L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 174.

³ M. I. Filinich, *op. cit.*, p. 22.

La reconstrucción del narratario puede ofrecer ciertas dificultades, ya que los rastros de su presencia suelen depender del narrador:

La mayoría de las veces la figura del narratario debe reconstruirse de manera indirecta a través del discurso del narrador: el tipo y el grado de saber supuesto por el interlocutor, la semejanza o disparidad entre narrador y narratario, su participación en la historia narrada, la manipulación efectuada por el narrador para convencer, disuadir, advertir o producir algún otro efecto, las apelaciones, la ironía, son modos de otorgar un espacio al narratario en el discurso del narrador⁴.

Filinich propone la existencia de dos tipos de situación comunicativa en los textos narrativos: “Narrador y narratario son los protagonistas de la situación narrativa representada en el texto: autor y lector son dos instancias al margen del acto comunicativo de narrador y narratario”⁵. Respecto de esto último, conviene ampliar que la situación comunicativa narrador/narratario pone ciertas restricciones al desempeño de autor y lector:

Ni autor ni lector pueden interferir en la comunicación entablada entre narrador y narratario. De ahí que la voz del autor, cuando se deja oír, produzca una ruptura en el universo de ficción y se hable de “intromisión del autor”; de modo semejante, las apelaciones directas al lector crean un distanciamiento entre el lector y el universo ficcional⁶.

En suma, Filinich aprecia dos actitudes distintas en cada una de las situaciones comunicativas que deslinda:

Desde una perspectiva lógica diríamos que el estatuto de existencia del universo creado por autor y narrador difieren [*sic*] totalmente: para el autor [y para el lector, podríamos agregar] se trata de una ficción, para el narrador [y para el narratario], de un mundo “real”⁷.

Finalmente, Filinich ubica la relación narrador/narratario en el nivel de lo que llama *enunciación ficcional*, a la cual corresponde la *enunciación literaria*, donde se efectúa la relación autor/lector.

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

Como hemos adelantado, consideramos que el esquema que describe Filinich puede establecerse, con las reservas necesarias⁸, en “Pierre Menard”. Por principio, en nuestro texto de análisis, un sujeto de enunciación ficcional se dirige a un destinatario también ficcional. Advertimos la presencia de aquél en el uso de la primera persona: “Me consta que es muy fácil recusar mi pobre autoridad” (42). En ciertos deícticos se hace presente, asimismo, dicha entidad: “La obra *visible* que ha dejado este novelista” (41); aquí el adjetivo demostrativo indica la posición de cercanía que asume la voz con respecto al “novelista”. Determinados adjetivos también nos advierten de la actitud del sujeto de enunciación hacia otros personajes: “Son, por lo tanto, imperdonables las omisiones y adiciones perpetradas por Madame Henri Bachelier” (41); en este caso, se trata de dos adjetivos reprobatorios: un personaje cometió errores que la voz considera graves, tanto que equivalen a cometer —perpetrar— un delito.

La voz que enuncia “Pierre Menard” está figurada como autor de una necrología ficticia. Por lo tanto, su interlocutor se encuentra figurado como lector ficticio. No obstante, conviene señalar que no se trata de un lector individual, sino de una serie de lectores. Nos parece más pertinente hablar de un público lector. La voz cambia su actitud según el sector de dicho público al que se dirige: puede ser hostil, desdeñosa, agresiva, pedante, lejana, o amable, aduladora, solidaria, dubitativa, persuasiva, cercana, según describiremos en el siguiente apartado. Hay dos momentos en que la voz apela directamente a un lector: “¡Más bien por imposible! dirá el lector” (48), primero; y luego, “¿Por qué precisamente el Quijote? dirá nuestro lector” (49). Sospechamos que no se trata del mismo lector. En ambos casos, la voz se dirige a un interlocutor que necesita mayores explicaciones, pero, como abundaremos en otro momento, la actitud varía entre la simpatía y la apatía.

⁸ De acuerdo con nuestra postura del primer capítulo, en “Pierre Menard” no se produce una narración.

A partir de lo expuesto antes, a la situación comunicativa autor ficticio/público lector ficticio corresponde, de igual modo, la relación autor/lector implícitos. Resulta mucho más problemática de plantear esta relación que la primera, pues contamos con menos señas evidentes; el trabajo de descripción de lector y autor implícitos debe hacerse prácticamente de manera indirecta. Para reconstruir el diálogo autor/lector implícitos, seguimos dos estrategias. En primera instancia, haremos un seguimiento de los tropiezos discursivos en que la voz incurre —o alguna instancia hace que ésta incurra—. En segundo lugar, relacionaremos algunas ideas de “Pierre Menard” con otras similares defendidas o propuestas por Borges en varios ensayos anteriores o posteriores a dicho texto.

Consideramos que estas descripciones nos ayudarán a comprender de mejor manera el comportamiento complejo e inestable de la voz, así como a distinguir las intenciones, estrategias y fines que corresponden a cada relación, ya sea que se trate del diálogo entre autor ficticio y público lector ficticio, o del diálogo entre autor y lector implícitos. Tal deslinde facilitará, además, nuestro estudio de la ironía en “Pierre Menard” a lo largo del siguiente capítulo.

A) La enunciación ficcional: autor ficticio-público lector ficticio

Cuando la crítica se ha referido a la voz de “Pierre Menard”, ha empleado términos severos. En concreto, hallamos tres estudiosos que han calificado a tal entidad de maneras muy negativas: Ezequiel de Olaso, René de Costa y Sergio Pastormerlo. El primero insinúa que la voz corresponde a la de un “antisemita [...], católico ultramontano y devoto de la nobleza”⁹; además, nota que la voz se encuentra prejuiciada a favor de unos y en contra de

⁹ E. De Olaso, *op. cit.*, p. 79.

otros: “Es ostensiblemente partidario [recordemos que De Olaso llama a la voz ‘relator’] de la baronesa de Bacourt y de la condesa de Bagnoregio y detesta a Mme. Bachelier”¹⁰.

René de Costa arremete contra la voz. Para él, “Pierre Menard” constituye una “moderna comedia de humores en la cual aparecen dos tipos: el crítico adulator, que reverencia a un solo autor; y el autor autosatisfecho que es plagiarlo de sí mismo”¹¹. Por lo anterior, la voz puede entenderse como la de

un admirador a ultranza de Pierre Menard, un personaje afectado, un cursi y un católico ultramilitante. Desde el principio Borges nos lo presenta como un histrión, denigrando a los que han desvirtuado el don de su admirado Pierre Menard, calificándoles de protestantes, masones, calvinistas y judíos¹².

Asimismo, el crítico en cuestión parece desaprobador el estilo, que “no es el de Borges, sino que más bien parecería el de Valéry, un lenguaje anticuado, simbolista, con ‘mármoles finales’ y ‘cipreses infaustos’ [...]”¹³. En pocas palabras, De Costa concibe a la voz como la de un “adulador partidista”¹⁴.

No menos reprobatorios son los términos a que recurre Sergio Pastormerlo. Según este crítico, Menard engañó a la voz; aquél nunca escribió el *Quijote*: “La relación entre Menard y el narrador es la relación asimétrica del engaño: alguien engaña (el desengañado Menard) y alguien es engañado”¹⁵. El engaño se debería a la credulidad de la voz: “El narrador es un personaje ridículo, ofuscado por su propio entusiasmo y poco confiable”¹⁶. Estas características propiciarían que la voz se vuelva especialmente susceptible a las bromas de Menard: “Su credulidad y su devoción resultan, en verdad, insuperables: es capaz de creerlo todo, de tomar al pie de la letra las bromas más desopilantes de Menard y

¹⁰ *Idem.*

¹¹ R. De Costa, *op. cit.*, p. 51.

¹² *Idem.*

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 52.

¹⁵ Sergio Pastormerlo, *Borges crítico*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2007, p. 104.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 100-101.

de admirar una obra que nunca vio”¹⁷. De manera semejante a De Costa, Pastormerlo percibe a la voz como anacrónica; en resumen, podríamos decir que es pomposa y ridícula¹⁸.

Hasta cierto punto, nos parecen pertinentes las duras observaciones de los tres críticos citados. No obstante, advertimos la necesidad de matizar: la voz incurre en un comportamiento oscilante que requiere de un seguimiento más puntual. No siempre es agresiva, ingenua, prejuiciosa y crédula. De manera preliminar, señalamos que las actitudes de la voz cambian en la medida en que cambia de interlocutor. A continuación, describimos y analizamos las variaciones en el comportamiento de la voz.

A grandes rasgos, podría decirse que el comportamiento de la voz a lo largo del primer párrafo de “Pierre Menard” resulta agresivo; ahí ataca con severidad y desde varios frentes a quien considera su principal enemigo. Primero, la voz niega cualquier mérito a la tarea de catalogar los textos “visibles” que Menard dejó: “La obra *visible* que ha dejado este novelista es de fácil y breve enumeración” (41). De acuerdo con lo anterior, no se requería de un gran esfuerzo ni físico ni mental para recopilar, organizar y presentar la lista de textos “visibles” del difunto. Sin embargo, alguien fracasó en una labor tan sencilla: “Son, por lo tanto, imperdonables las omisiones y adiciones perpetradas por Madame Henri Bachelier en un catálogo falaz [...]” (41). A partir de este momento, Madame Bachelier será un objetivo constante de las agresiones de la voz. A primera vista, podría concluirse que el fracaso en la correcta ejecución de aquella tarea se debe a la torpeza y a las limitaciones intelectuales de la autora. Sin embargo, el adjetivo “perpetradas” apunta hacia otra dirección: también se pone en duda la probidad intelectual de Madame Bachelier. Si

¹⁷ *Ibid.*, pp. 101-102.

¹⁸ *Vid. ibid.*, p. 105.

ésta perpetró las “omisiones y adiciones”, quiere decir que era consciente de lo que hacía, que actuó de manera deliberada y deshonesta. Conforme avance nuestro análisis del comportamiento de la voz, veremos que ésta vuelve a poner en tela de juicio tanto la capacidad como la probidad intelectual de Madame Bachelier.

Después de lo que cabría concebir como un ataque intelectual, la voz se centra en el aspecto religioso y en el racial. Señala que el “catálogo falaz [apareció en] cierto diario cuya tendencia *protestante* no es un secreto [...]” (41). El adjetivo “protestante” así como el énfasis sobre éste sugieren una postura católica y conservadora¹⁹. Las frases siguientes confirman dicha postura. La voz observa que el diario, protestante, tuvo “la desconsideración de inferir [el catálogo falaz] a sus deplorables lectores —si bien éstos son pocos y calvinistas, cuando no masones y circuncisos” (41). Dentro de la “tendencia protestante”, la voz considera la existencia de tres grupos heterogéneos. Si se aplica con rigor el término “protestante”, sólo el calvinismo se adecua a la categoría²⁰. Cabe suponer que a partir de su postura católica y conservadora, la voz entiende que son lo mismo —protestantes— los calvinistas, los masones y los judíos en tanto el catolicismo se ha pronunciado contra ellos²¹.

¹⁹ Edgar Royston Pike define el protestantismo como “la doctrina y práctica de los cristianos que pertenecen a Iglesias que se apartaron de la comunión romana en el siglo XVI” (Edgar Royston Pike, *Diccionario de religiones*, adapt. Elsa Cecilia Frost, Fondo de Cultura Económica, México, 1978, pp. 382-383).

²⁰ “Los principales tipos de protestantismo son el luterano, el calvinista, el anglicano, el metodista, el bautista, el congregacional y el presbiteriano” (E. R. Pike, *op. cit.*, p. 383). No nos parece que la masonería o el judaísmo se hayan separado de una ortodoxia o “comunión romana”, según señala Pike líneas arriba.

²¹ Ya que el calvinismo representa uno de los principales tipos de protestantismo, como refiere Pike, no extraña que el credo católico lo censure. Por ejemplo, el catolicismo desaprueba la predestinación —según la cual toda persona se encuentra predestinada para la salvación o la condenación—, uno de los principales fundamentos calvinistas: “Los doctores de la Iglesia católica han rechazado siempre la doctrina de la predestinación, aunque algunos intérpretes de San Agustín hayan querido atribuírsela” (E. R. Pike, *op. cit.*, p. 86). La desaprobación católica hacia la masonería data del siglo XVIII sin que haya disminuido en fechas recientes: “[En] 1738, el papa Clemente XII promulga la bula *In eminenti apostolatus specula*, en virtud de la cual se excomulga a los masones. El 15 de junio de 1751, el papa Benedicto XIV renovó en otra bula la pena de excomunión. Más recientemente, Juan Pablo II renovó la condena de la francmasonería” (César Vidal, *Enciclopedia de las religiones. Un recorrido por la historia de la espiritualidad humana*, Planeta, Barcelona,

Junto con el ataque religioso, se halla una agresión que puede ser calificada de racial. La voz llama “circuncisos” a algunos de los lectores del diario con “tendencia protestante” donde apareció el catálogo de Madame Bachelier. Dado que la circuncisión representa un rito fundamental para el judaísmo²² y dada la fecha en que aparece “Pierre Menard” —1939—, podemos sostener que la voz alude de manera desdeñosa y racista al judaísmo. Las circunstancias históricas en que fue formulada esta agresión la tornan más grave y censurable: “If we consider that the narrator’s anti-Semitic statements were written in 1939, on the eve of the Second World War, and when the Nazis were about to invade most of Europe to proclaim the superiority of the Aryan race, his racist utterances [narrator’s] would seem all the more reprehensible”²³.

El ataque fundamentado en los prejuicios religiosos y racistas de la voz supone un objetivo directo y otro indirecto. Directamente, la voz agrade a los “deplorables lectores” del mencionado diario. Indirectamente, la voz cuestiona el prestigio y la autoridad de Madame Bachelier: ésta escribe para minorías, para un público protestante, en un diario de escasa importancia. Contrasta la situación del anónimo diario con la aristocrática revista

1997, pp. 263-264). Finalmente, de acuerdo con César Vidal, el cristianismo manifiesta de origen una tendencia hacia el antisemitismo: “La conversión del cristianismo en la religión primero protegida y luego oficial durante el s. IV y la helenización del pensamiento cristiano, que implicó la recepción de buen número de los argumentos antisemitas de la Antigüedad clásica, rompió con la visión neotestamentaria y fue adentrando progresivamente al cristianismo por la senda del antisemitismo” (C. Vidal, *op. cit.*, p. 63). Pike sugiere que el antisemitismo surge como consecuencia de la oficialización del credo cristiano: “El antisemitismo apareció por primera vez poco después de la adopción del cristianismo como religión oficial del Imperio romano [...] y fue concebido como una medida tanto punitiva (se castigaba a los judíos como culpables de la muerte de Cristo) como preventiva (en esta forma el cristianismo quedaría libre de contaminación)” (E. R. Pike, *op. cit.*, p. 28). Con respecto a la relación entre judaísmo y protestantismo, Vidal observa: “La Reforma [...] resultó ambigua frente a los judíos y al antisemitismo final de Lutero se opuso la política de tolerancia propugnada por Calvino y los anabautistas” (C. Vidal, *op. cit.*, pp. 63-64).

²² “Los judíos creen que [el rito de la circuncisión] fue instituido por Yavé como signo visible de su Alianza con Abraham. [...] Los judíos circuncidaban a todos los varones de su casa y hasta hoy todos los niños judíos son circuncidados al octavo día de su nacimiento” (E. R. Pike, *op. cit.*, p. 104).

²³ J. L. Castillo, *op. cit.*, p. 421.

Luxe —donde escribe una de las benefactoras de la voz, la condesa de Bagnoregio— o con la prestigiosa *Nouvelle Revue Française* —donde logró publicar Pierre Menard—.

En el mismo párrafo que analizamos, el primero, hay variaciones en el comportamiento de la voz: su agresividad disminuye. La postura religiosa y racista que hemos descrito arriba se atenúa y convive con una actitud solidaria hacia cierto sector del público: “Los amigos auténticos de Menard han visto con alarma [el] catálogo [de Madame Bachelier] y aun con cierta tristeza” (41). La voz deslinda entre “amigos auténticos” y no auténticos —¿falsos, hipócritas, interesados, en opinión de la voz?—. En el primer grupo, se encontraría la voz; en el segundo, de acuerdo con aquélla, la cuestionada Madame Bachelier. De lo anterior, podemos concluir que si esta autora no tuvo remordimiento alguno para “perpetrar” los errores de su catálogo, se debe a que su amistad con Menard no fue auténtica —según la voz—, y, por lo tanto, no sintió la obligación de respetar la memoria del difunto. Más adelante, la voz se referirá a las razones por las que, cree, Bachelier buscó y sostuvo su amistad con Menard: el interés o la conveniencia.

Contrastar a los “deplorables lectores” de Madame Bachelier con los “amigos auténticos de Menard” nos permite identificar, por el momento, dos grupos dentro del público al que se dirige la voz. De un lado, se encuentran los partidarios de Bachelier, los que leyeron y aprobaron su catálogo; del otro, los “amigos auténticos” de Menard, aquellos que se alarmaron y entristecieron al conocer el “catálogo falaz”. Por lo tanto, en el público lector al que nos referimos, la voz se dirige a un sector favorable a ella y hostil a Madame Bachelier y, viceversa, a un sector favorable a esta última y hostil a la voz. Tal circunstancia provocará, de entrada, dos actitudes en el comportamiento de la voz: cuando se refiera a los partidarios de Madame Bachelier, se volverá bastante agresiva; y cuando se

dirija a quienes cree que simpatizan con su hostilidad hacia Madame Bachelier, la agresividad disminuirá y habrá muestras de solidaridad.

Mediante algunas frases que hemos analizado previamente, en las cuales hallamos los ataques intelectual, religioso y “racista”, la voz expresó de manera colérica su alarma. A continuación externa su tristeza de manera ampulosa: “Diríase que ayer nos reunimos ante el mármol final y entre los cipreses infaustos y ya el Error trata de empañar [la] Memoria [de Menard]...” (41)²⁴. La ira inicial casi ha desaparecido, para dar paso a la lamentación. En su calidad de “amigo auténtico” del difunto, la voz sigue padeciendo la pérdida de Menard. Sin embargo, mientras unos sufren, otros tratan de empañar la “Memoria” del difunto amigo —a base de “Errores”—, y sacar provecho. Esto agrava la tristeza de la voz. No obstante el tono luctuoso, triste, de la frase, hay un nuevo ataque a Bachelier. Que ésta haya publicado su “catálogo falaz” cuando Menard apenas había fallecido la desacredita, de nuevo, como crítica y como amiga.

Para concluir el primer párrafo de “Pierre Menard”, la voz anuncia la necesidad de corregir los errores del catálogo de Madame Bachelier: “Decididamente, una breve rectificación es inevitable” (41). Los ataques previos han fundamentado esta necesidad: se debe rectificar a Madame Bachelier porque su catálogo resulta falaz, malintencionado y dañino para la memoria del difunto. Cada ataque ha minado la autoridad y probidad de

²⁴ Las expresiones “el mármol final” y “los cipreses infaustos”, así como el uso de mayúsculas —Error y Memoria— han propiciado que René de Costa y Sergio Pastormerlo atribuyan a la voz un comportamiento afectado, cursi, ridículo. Conviene tener en mente el público al que se dirige la voz, así como las circunstancias en que usa ese estilo grandilocuente. Por una parte, la voz se dirige a sus partidarios para mostrar su tristeza y la perfidia de Madame Bachelier. Por otra, la muerte de Menard es reciente, de ahí que las circunstancias permitan un estilo grandilocuente. Si bien estamos de acuerdo con las posturas de Pastormerlo y De Costa en este sentido, consideramos que la ridiculez, afectación y pomposidad de la voz deben analizarse en el nivel de la relación entre autor y lector implícitos; es decir, en el nivel de la enunciación literaria. Abordaremos tales características de la voz en la siguiente sección.

Madame Bachelier. Hallamos, así, una primera muestra de la astucia argumentativa de la voz.

A lo largo del primer párrafo, permanece constante la hostilidad hacia Madame Bachelier. Los ataques a ésta fueron hechos desde varias actitudes que van desde la cólera hasta la tristeza. En el siguiente párrafo, privará una actitud ceremoniosa, casi servil, hacia otros dos personajes: la baronesa de Bacourt y la condesa de Bagnoregio. La voz, lo mismo que Madame Bachelier, tiene un prestigio insuficiente como crítico: “Me consta que es muy fácil recusar mi pobre autoridad” (42). En el primer párrafo, la voz se mostró segura y autosuficiente; ahora, duda. Debe legitimarse frente a quienes simpatizan con ella dentro de su público lector, así como frente a quienes la desaprueban. Ante éstos se sabe especialmente vulnerable. De ahí que cambie su actitud por una menos arrogante. No obstante, la voz cuenta con un recurso para prevenir cualquier cuestionamiento a su legitimidad: “Espero, sin embargo, que no me prohibirán mencionar dos altos testimonios” (42). El público al que se dirigen estas palabras —trátese de partidarios o de adversarios— reconoce como autoridades a dos personajes. Con tal reconocimiento cuentan éstos, que la voz considera que ningún lector se atreverá a dudar de ellos o a prohibirlos como avales; así comienza a recuperar la seguridad que parecía haber perdido.

La voz revela el nombre del primero de sus avales: “La baronesa de Bacourt (en cuyos *vendredis* inolvidables tuve el honor de conocer al llorado poeta) ha tenido a bien aprobar las líneas que siguen” (42). Con “vendredis” la voz se refiere a las reuniones organizadas por la baronesa de Bacourt²⁵, de las cuales formaba parte Pierre Menard.

²⁵ Para Ezequiel de Olaso, la palabra “vendredis” supone la existencia de un cenáculo literario del que formaban parte tanto la voz como Pierre Menard: “Sentimos que sólo los miembros del cenáculo llamaban [vendredis] a sus reuniones. También nos recuerda los ‘samedis’ de Mlle. de Scudéry donde nació la literatura de los preciosos y las preciosas” (E. De Olaso, *op. cit.*, p. 79).

Gracias a ello, la voz pudo entablar una amistad con el “llorado poeta”. Consideramos que la frase “en cuyos *vendredis* inolvidables tuve el honor de conocer al llorado poeta” desempeña dos funciones: por una parte, sirve de encomio a la baronesa, pues según la voz, ésta organizaba —y quizá todavía organiza para el momento en que la voz intenta reivindicar la memoria del difunto— reuniones de importancia, en las cuales se podía conocer personalidades de la talla de Menard. Por otra parte, hallamos una legitimación más sutil cuando la voz refiere que tuvo el “honor de conocer al llorado poeta”. Además del “alto testimonio” de la baronesa de Bacourt, haber conocido personalmente a Menard contribuye a fundamentar la autoridad de la voz.

El segundo aval es presentado mediante un encomio más detenido, ceremonioso y grandilocuente:

La condesa de Bagnoregio, uno de los espíritus más finos del principado de Mónaco (y ahora de Pittsburg, Pennsylvania, después de su reciente boda con el filántropo internacional Simón Kautzsch, tan calumniado, ¡ay!, por las víctimas de sus desinteresadas maniobras) ha sacrificado a la “veracidad y a la muerte” (tales son sus palabras) la señoril reserva que la distingue y en una carta abierta publicada en la revista *Luxe* me concede asimismo su beneplácito.

La voz encomia a la condesa de Bagnoregio debido a su condición de aristócrata. Los motivos por los que esta última interviene públicamente en la disputa literaria entre la voz y Madame Bachelier tienen que ver con “la veracidad y la muerte”. Al invocar el respaldo de la baronesa de Bacourt, la voz se legitimó por haber tenido un trato directo con Menard. Al citar las palabras que le dedicó la condesa de Bagnoregio, la voz se autoriza como portadora de la verdad. La condesa transgrede su “señoril reserva” porque considera que la voz defiende al muerto, a Menard, y demuestra la verdad. Ese gesto de aprobación ocurre en una carta divulgada en un medio que el público lector puede consultar: la revista *Luxe*. Según señalamos páginas atrás, el nombre de esta revista parece aristocrático y prestigioso,

además de que contrasta con el anónimo diario en que apareció el catálogo de Madame Bachelier.

Hacia el final del segundo párrafo de “Pierre Menard”, la voz ha recuperado la seguridad en sí misma: “Esas ejecutorias, creo, no son insuficientes” (42). A pesar de que emplea una expresión de duda —“creo”—, la voz sabe que con ambos avales basta. Frente a sus partidarios y frente a sus detractores, la voz se siente legitimada.

Hemos observado un ostensible cambio entre las actitudes del primer párrafo y las que corresponden al segundo. En aquél, hallamos un comportamiento hostil y por momentos bastante agresivo; en éste, la voz se comporta de un modo menos arrogante. Sus actitudes han variado según los interlocutores a los que se ha dirigido. Agredió a Madame Henri Bachelier y a sus seguidores; mientras que el encomio, el agradecimiento y la solidaridad tuvieron como destinatarios a la baronesa de Bacourt, a la condesa de Bagnoregio, así como a quienes puedan simpatizar con lo afirmado o negado por la voz.

Una vez que se ha legitimado, en el tercer párrafo de “Pierre Menard” la voz retorna a su actitud arrogante y agresiva: “He dicho que la obra *visible* de Menard es fácilmente enumerable. Examinado con esmero su archivo particular, he verificado que consta de las piezas que siguen” (42). Al comienzo, la voz señaló que la obra “visible” de Menard “es de fácil y breve enumeración” (41); ahora, ratifica que para catalogar los textos “visibles” de Menard no se requieren mayores esfuerzos. Cuando advierte que examinó “con esmero” el archivo particular de Menard, por una parte, la voz ataca el trabajo de Madame Bachelier, hecho sin esmero —podría pensarse—; por otra, la voz también se afianza como “amigo auténtico” del difunto: parecería que entre la voz y Pierre Menard hubo una amistad tan cercana, que la primera tiene derecho a acceder al archivo del segundo.

Enseguida la voz enumera las obras “visibles” que, según sus pesquisas, escribió su difunto amigo. En nuestro capítulo anterior, cuando sometimos a análisis las características de “Pierre Menard” que podrían considerarse como narrativas, indicamos que debe sobreentenderse que al elaborar un catálogo propio, la voz refuta a Madame Bachelier²⁶, pues aquélla no precisa más que dos adiciones y no reporta ninguna omisión. El público lector —ficticio— al que se dirige la voz ya conoce el catálogo de Madame Bachelier; la sola lectura del nuevo debe revelar la totalidad de yerros que, según la voz, la dama en cuestión habría “perpetrado”.

Al señalar las adiciones contenidas en el catálogo de Madame Bachelier, la voz retoma su actitud agresiva. Cuestiona nuevamente la capacidad intelectual de su adversaria:

Madame Henri Bachelier enumera asimismo una versión literal de la versión literal que hizo Quevedo de la *Introduction à la vie dévote* de San Francisco de Sales. En la biblioteca de Pierre Menard no hay rastros de tal obra. Debe tratarse de una broma de nuestro amigo, mal escuchada (45).

Puesto que en el archivo de Menard no encuentra ninguna señal de la obra mencionada por Madame Bachelier, la voz da por hecho que se trata de una broma de la cual fue víctima su adversaria. Madame Bachelier no logró captar que tras “una versión literal de [otra] versión literal” no podía esconderse más que una broma. Por ingenuidad o por falta de buen sentido del humor, la autora tomó en serio las palabras de Menard, de acuerdo con la voz.

En segundo lugar, se sugieren otras razones por las que no podría considerarse auténtica la amistad de Madame Bachelier con Menard: “Hasta aquí (sin otra omisión que unos vagos sonetos circunstanciales para el hospitalario, o ávido, álbum de Madame Henri Bachelier) la obra visible de Menard, en su orden cronológico” (45). La autora del “catálogo falaz” se atrevió a incluir en su catálogo unos sonetos sólo porque el difunto se

²⁶ *Vid. supra*, p. 45.

los dedicó. Cabe sospechar que Madame Bachelier se relaciona con escritores como Menard para alimentar su “hospitalario, o ávido, álbum”; no la mueve alguna razón diferente del interés, la conveniencia y la vanidad, según la voz.

Luego de denunciar ambas adiciones, la voz se torna ceremoniosa y grandilocuente para descubrir a sus lectores el mayor motivo de su “nota”:

Paso ahora a la otra: la subterránea, la interminablemente heroica, la impar. También, ¡ay de las posibilidades del hombre!, la inconclusa. Esa obra, tal vez la más significativa de nuestro tiempo, consta de los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del don Quijote y de un fragmento del capítulo veintidós. Yo sé que tal afirmación parece un dislate; justificar ese “dislate” es el objetivo primordial de esta nota (45-46).

Desde este momento, la polémica con Madame Bachelier pasa a segundo término, lo mismo que las reverencias a la baronesa de Bacourt y a la condesa de Bagnoregio. En lo sucesivo, el centro de atención corresponderá a la obra “invisible” de Menard, que, como hemos visto, despierta en la voz la mayor de las admiraciones.

Hasta antes de dedicarse a la obra “invisible”, la voz tuvo como objetivos primordiales desacreditar y refutar a Bachelier, así como legitimarse. En adelante, los objetivos centrales radicarán en el encomio y la interpretación de la obra “invisible” de Menard, al igual que en persuadir al público lector con respecto a la existencia de dicha obra. No obstante, la voz seguirá comportándose de manera agresiva, ahora en razón de las creencias o ideas que algunos sectores de su público puedan tener; su hostilidad se dirigirá, también, a quienes cuestionen o pongan en riesgo la existencia de la obra “invisible”. A su vez, hallaremos gestos amistosos y de aprobación para los lectores que puedan compartir los puntos de vista e ideas que la voz defiende o promueve.

Dos textos “inspiraron [en Menard] la empresa” de escribir el *Quijote* (46), observa la voz. Uno de ellos, aclara, corresponde al “fragmento filológico de Novalis [...] que lleva

el número 2005 en la edición de Dresden” (46). Sin embargo, no especifica el nombre del segundo; se limita a describir la clase a la que pertenece dicho texto:

Es uno de esos libros parasitarios que sitúan a Cristo en un bulevar, a Hamlet en la Cannebière o a don Quijote en Wall Street. Como todo hombre de buen gusto, Menard abominaba de esos carnavales inútiles, sólo aptos —decía— para ocasionar el plebeyo placer del anacronismo o (lo que es peor) para embelesarnos con la idea primaria de que todas las épocas son iguales o de que son distintas (46).

Las frases “libros parasitarios”, “carnavales inútiles”, “plebeyo placer” e “idea primaria” dan cuenta de la hostilidad de la voz hacia quienes consumen o producen esa suerte de literatura. Para la voz, se trata de libros de mala calidad dirigidos a un público con exigencias elementales. No obstante, junto con la actitud hostil, encontramos otra de aprobación e identificación. Nótese que la voz se apoya en la figura de Menard para desacreditar a los libros que ella —y quizá también éste— considera “parasitarios”: en tanto “hombre de buen gusto”, el difunto amigo “abominaba” dichos libros. Así, quienes reprobaban esa clase de literatura pueden participar de la misma categoría en que la voz incluye a Menard: la de los hombres de buen gusto. Astutamente, la voz se coloca a sí misma, al difunto amigo y a algunos de sus lectores en un mismo nivel.

Dentro del público al que se dirige la voz, se conoce y, en algunos casos, se aprueba una idea que la indigna:

Quienes han insinuado que Menard dedicó su vida a escribir un Quijote contemporáneo, calumnian su clara memoria. No quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino el *Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel de Cervantes (46-47).

La voz continúa en su actitud hostil, pero al mismo tiempo, desea persuadir. La insinuación de que Menard se propuso “escribir un Quijote contemporáneo” podría resultar más grave e indignante que las “omisiones y adiciones” del catálogo de Madame Bachelier; aceptar

dicha idea implica sostener que el “simolista de Nîmes” se propuso la escritura de un “libro parasitario”; es decir, de esa forma se pervierte el legado del difunto. Incluso, la voz añade una breve aclaración para que no se piense que Menard no hizo más que transcribir o copiar mecánicamente el original. En consecuencia, el lector ficcional debe entender que Menard acometió una empresa mucho más compleja.

Cuando abordó la obra “visible” de su difunto amigo, a grandes rasgos, la voz se dirigió a dos tipos de lector dentro de su público: a uno que se indigna ante la actitud de Bachelier, y a otro que la aprueba. Consideramos que durante las reflexiones en torno a la obra “invisible”, la voz se dirige, de igual modo, a dos clases de lector: así como hay un sector que comparte sus ideas sobre la literatura y está de acuerdo con sus puntos de vista sobre el *Quijote* de Menard —o, por lo menos, se encuentra en la disposición de creerle—, hay otro sector escéptico, difícil de convencer o, incluso, contrario a lo que la voz quiere demostrar.

A lo largo de “Pierre Menard”, la voz apela en dos ocasiones a un lector. Pero consideramos que no se trata del mismo tipo de interlocutor. A través de este par de apelaciones, advertimos las diferencias entre aquellos a quienes la voz estima y aquellos que le desagradan. Menard siguió un primer método para llegar al *Quijote* sin copiarlo ni adaptarlo. Dicho método consistió en “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*” (47). De acuerdo con la voz, Menard abandona el primer método “por fácil” (48). Previnendo las objeciones de su lector incrédulo, la voz observa:

¡Más bien por imposible! dirá el lector. De acuerdo, pero la empresa era de antemano imposible y de todos los medios imposibles para llevarla a término, éste era el menos interesante. Ser en el siglo veinte un novelista popular del siglo diecisiete le pareció

una disminución. Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo —por consiguiente, menos interesante— que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard (48).

En este pasaje, la voz se dirige a un lector que duda sobre la facilidad —declarada por ella misma— de convertirse en Cervantes. Tal lector no ve más allá de la imposibilidad de la empresa ni de la imposibilidad de los medios para lograrla. A los probables lectores escépticos, la voz les responde que lo más importante de la cuestión no radica en la viabilidad o inviabilidad de los medios, sino en cuáles de ellos resultan más interesantes y, por ello, meritorios. A través del primer método, se hubiera llegado a una degradante repetición para Menard, mientras que mediante el otro camino que el difunto amigo escogió, se llega a la obra “tal vez [...] más significativa de nuestro tiempo” (45).

El segundo momento en que la voz apela explícitamente a un lector, notamos que la actitud descrita en el párrafo anterior se modifica: “¿Por qué precisamente [Menard eligió] el Quijote? dirá nuestro lector” (49). Adviértase, para comenzar, el uso del posesivo: “nuestro lector” supone una mayor cercanía y simpatía que “el lector”. El lector escéptico, como hemos dicho, se enfoca en las imposibilidades de la empresa; el otro, en las razones por las que Menard se impuso una labor semejante. Consideramos que la voz simpatiza con los interrogantes del segundo lector, pues se encarga de razonarlos admitiendo su pertinencia: “Esa preferencia, en un español, no hubiera sido inexplicable, pero sin duda lo es en un simbolista de Nîmes, devoto esencialmente de Poe [...]” (49). En suma: cuando algún sector del público pone en entredicho, por imposible, el *Quijote* de Menard, la voz subestima las dudas y especifica qué aspecto vale la pena tratar: no lo imposible, sino lo interesante. Sin embargo, cuando los lectores, no inquietados por la viabilidad de la empresa, interrogan acerca de las razones para acometer una labor como ésta, la voz se comporta solidaria e indaga las dudas.

Además de Madame Bachelier, la voz agrade directamente a dos autores cuyas propuestas literarias rechaza:

El fragmentario Quijote de Menard es más sutil que el de Cervantes. Éste, de un modo burdo, opone a las ficciones caballerescas la pobre realidad provinciana de su país; Menard elige como “realidad” la tierra de Carmen durante el siglo de Lepanto y de Lope. ¡Qué españoladas no habría aconsejado esa elección a Maurice Barrès o al doctor Rodríguez Larreta! Menard, con toda la naturalidad, las elude. En su obra no hay gitanerías ni conquistadores, ni místicos, ni Felipe Segundo ni autos de fe. Desatiende o proscribe el color local (51).

De nuevo, la voz censura aquellas concepciones literarias que no comparte. Páginas atrás, desacreditó a los libros, los autores y los lectores que gustan de la adaptación de personajes antiguos a circunstancias actuales: “Cristo en un bulevar, [...] Hamlet en la Cannebière o [...] don Quijote en Wall Street” (46). Ahora, descalifica a dos autores —y quizá con ello, a toda una forma de hacer literatura— que tienden a representar lo español por medio de sus lugares comunes: Maurice Barrès y Enrique Rodríguez Larreta. Este desdén abarca, también, a los lectores que simpatizan con tales escritores o con maneras semejantes de escribir.

La voz cuestiona, incluso, a Menard cuando éste parece postular concepciones literarias distintas de las suyas:

Es sabido que don Quijote [en el texto de Cervantes] falla el pleito contra las letras y en favor de las armas. Cervantes era un viejo militar: su fallo se explica. ¡Pero que el don Quijote de Pierre Menard —hombre contemporáneo de *La trahison des clercs* y de Bertrand Russell— reincida en esas nebulosas sofisterías! (51-52).

Aparte de los libros “parasitarios” y de los textos hechos a base de lugares comunes, la voz rechaza la literatura “comprometida” y belicosa.

Después del pasaje que en el capítulo anterior señalamos como la culminación del proceso argumentativo e interpretativo desplegado a lo largo de “Pierre Menard”²⁷, la voz

²⁷ *Vid. supra*, p. 80-83.

vuelve a las lamentaciones y a expresar cierta tristeza. Hemos observado que en el primer párrafo del texto en cuestión, la voz se lamenta pero agrade al mismo tiempo: sufre la pérdida del amigo apenas muerto —“diríase que ayer nos reunimos ante el mármol final y entre los cipreses infaustos [...]”—, al tiempo que denuncia la impericia o la perfidia de Madame Bachelier —“[...] y ya el Error trata de empañar su Memoria” (41)—. Las lamentaciones que a continuación expresará la voz comienzan con una estrategia parecida.

En primera instancia, la voz se llena de pesadumbre por los escasos alcances de toda obra del pensamiento:

No hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil. Una doctrina filosófica es al principio una descripción verosímil 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 es aún más notoria (53-54).

Enseguida, la voz ejemplifica la caducidad o inutilidad de las empresas literarias: “El Quijote —me dijo Menard— fue ante todo un libro agradable; ahora es una ocasión de brindis patriótico, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo. La gloria es una incomprensión y quizá la peor” (54). En medio de su pesar, la voz ataca y censura concepciones literarias que también le desagradan. Recurre a la opinión autorizada de Menard; así se lanza contra quienes hacen o admiten ciertos usos del *Quijote*. No obstante, en esta ocasión la voz pretende conmover a sus lectores más que refutarlos, reprenderlos o convencerlos de lo que ella concibe como errores.

Previamente, la voz destacó la inutilidad y la caducidad de los trabajos del pensamiento. A continuación, exalta el mérito de Menard para sobreponerse o desdeñar tales inconvenientes:

Nada tienen de nuevo esas comprobaciones nihilistas; lo singular es la decisión que de ellas derivó Pierre Menard. Resolvió adelantarse a la vanidad que aguarda todas las fatigas del hombre; acometió una empresa complejísima y de antemano fútil.

Dedicó sus escrúpulos y vigiliias a repetir en un idioma ajeno un libro preexistente y desgarró miles de páginas manuscritas. En vano he procurado reconstruirlas (54).

Menard no quiso correr el riesgo de que los años y el olvido consumieran su *Quijote*: él mismo lo destruyó sin haberlo concluido. Antes de abordar la obra máxima de Menard, la voz la calificó de “interminablemente heroica” e “impar”, incluso señaló que se trata de “tal vez la más significativa de nuestro tiempo” (45). ¿Por qué, entonces, ahora la llama “fútil”? En tanto repite “un libro preexistente”, el *Quijote* de Menard resulta fútil, pero en tanto su autor no se cuida de esto, y le dedica sus “escrúpulos y desvelos” y resuelve adelantarse al tiempo y al olvido, la obra resulta de lo más heroica. La voz pretende conmover a su público lector; para ello exalta la figura del difunto, su heroicidad, su ascetismo, su desinterés y su entrega. La voz no se resigna a que una empresa como la que intentó su amigo se pierda:

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. Desgraciadamente, sólo un segundo Pierre Menard, invirtiendo el trabajo del anterior, podría exhumar y resucitar esas Troyas... (54-55).

Descartada la posibilidad de reconstruir las “miles de páginas manuscritas” que produjeron los esfuerzos de Menard, la voz propone una alternativa a su público lector: no reconstruir sino construir. Semejante labor se puede concretar mediante dos procedimientos: la lectura o la escritura. Con respecto a la primera, en el pasaje que hemos considerado culminante de “Pierre Menard”, se ha proporcionado un ejemplo para leer el *Quijote* de Cervantes a la luz del “simbolista de Nîmes”. En cuanto al segundo procedimiento, se requiere que alguno de los lectores a quienes se dirige la voz se decida a convertirse en Pierre Menard —como éste intentó convertirse en Cervantes—. En suma: la voz invita a su público lector a no resignarse a la pérdida de tan heroica obra y, por lo tanto, a rescatarla de algún modo.

Además de tal invitación, encontramos una más general y, probablemente, de mayores alcances.

La voz nota en el *Quijote* de su amigo una virtud que puede resultar involuntaria pero no menos significativa que las otras que ella ha descubierto a sus lectores con anterioridad:

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 a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?

En rigor, la “técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas” pertenece más a la voz que a Pierre Menard. Ella ha esbozado, a través de sus comparaciones del *Quijote* de Cervantes con el del difunto amigo, los principios de dicha técnica. La voz invita a prolongar, ejercer y perfeccionar la técnica que atribuye a Menard.

Los objetivos del pasaje final de nuestro texto de análisis estriban, sobre todo, en la persuasión: la voz pretende que algunos de sus lectores salven o contribuyan a salvar la obra máxima de Menard; asimismo, sugiere un ejercicio singular de la lectura. Sin embargo, junto con tan inquietante proposición, la voz formula un último y severo ataque contra Madame Henri Bachelier, cuya inteligencia y probidad se ven cuestionadas una vez más. Ahora, la voz delata un plagio: Madame Bachelier no escribió *Le jardin de Centaure*, pero sin ningún pudor se lo ha atribuido.

Mediante nuestro análisis de las relaciones que la voz entabla con su público lector, hemos intentado explicar el comportamiento inestable de aquella. Asumimos una postura según la cual la voz se comporta de maneras diferentes e, incluso, contradictorias no porque

sea absurda o se encuentre fragmentada, sino porque se dirige a un público lector amplio, heterogéneo y múltiple. Al principio de este apartado, aludimos a las opiniones de René de Costa y de Sergio Pastormerlo; ambos críticos consideran la posibilidad de que en “Pierre Menard” haya dos sujetos de enunciación —o narradores, según los términos que estos especialistas ocupan—.

Si bien Pastormerlo no declara como tal la existencia de dos voces en “Pierre Menard”, un breve comentario suyo nos permite pensar que el crítico aprobaría semejante postura: “El narrador de ‘Pierre Menard’, y en especial, el que figura en la primera parte del relato, fue descrito habitualmente como un personaje pomposo y ridículo”²⁸. Pastormerlo no aclara dónde concluye, para él, la primera parte ni de cuántas partes constaría “Pierre Menard”. Nos parece que su división puede coincidir, hasta cierto punto, con la que propusimos en el capítulo anterior²⁹, pues ésta se basa en el deslinde a partir del cual Ezequiel de Olaso propuso su análisis. Más arriba, señalamos que durante los párrafos iniciales de “Pierre Menard”, la voz asume una conducta agresiva y grandilocuente. Sin renunciar a su actitud hostil, dicha entidad modifica su conducta en la segunda parte del texto. Nos parece que al advertir tal situación, Pastormerlo intentó explicarla en función de la voz solamente; cabe decir que omitió el examen de las relaciones de esta instancia discursiva con su público lector.

A su vez, René de Costa advierte, sin reservas, la intromisión de una segunda voz:

[...] en 1942, cuando Borges revisó el texto para su publicación en *El jardín de senderos que se bifurcan*, hizo otro pequeño cambio de voz narrativa hacia el final del relato. Borges abandona el tono afectado del narrador inicial para incluirse a sí mismo como narrador dramatizado, introduciendo consideraciones sobre la trascendencia de realizar este tipo de literatura de la reescritura, inventado un “segundo Pierre Menard,

²⁸ S. Pastormerlo, *op. cit.*, p. 105.

²⁹ *Vid. supra*, p. 50.

invirtiendo el trabajo del anterior”, que reescribiría no el *Quijote* de Cervantes, sino el del primer Menard [...] ³⁰.

En efecto, luego de comparar la versión publicada en *Sur* con aquella citada a lo largo del presente documento, constatamos en esta última la adición del siguiente párrafo:

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. Desgraciadamente, sólo un segundo Pierre Menard, invirtiendo el trabajo del anterior, podría exhumar y resucitar esas Troyas... (54-55) ³¹.

Sin embargo, ningún dato de la cita nos faculta para atribuir la enunciación a la figura de Borges; la enunciación sigue a cargo de la misma instancia que hallamos desde el principio de “Pierre Menard”, se define como “amigo auténtico” del difunto, refuta a Madame Bachelier, propone un nuevo catálogo de la obra “visible” de Menard, entre otras acciones discursivas. De acuerdo con nuestro análisis previo, en el pasaje donde De Costa advierte una intromisión autorial, permanece el diálogo entre la voz y algunos sectores de su público. Como hemos dicho, la voz propone a sus lectores el rescate de la obra cumbre de Menard.

Aunque no coincidimos del todo con las insinuaciones de Pastormerlo ni con la postura de De Costa, nos parecen pertinentes sus inquietudes. Consideramos que el primero de ellos se percata de los ostensibles cambios en las actitudes de la voz entre una parte y otra de “Pierre Menard”. Luego, De Costa cree percibir la intromisión de un sujeto externo a la diégesis en el texto en cuestión. Cabe pensar que Pastormerlo no consideró lo suficiente la presencia del heterogéneo público lector al que la voz se dirige; asimismo, De Costa pasa

³⁰ R. De Costa, *op. cit.*, pp. 53-54.

³¹ Cf. J. L. Borges, “Pierre Menard”, *Sur*, 1939, núm. 56, pp. 15-16. Además, antes del párrafo añadido, hubo una sustitución de oraciones. En la versión de 1939, se lee: “Me dijo [Menard], inolvidablemente: *En vida nos toleran los amigos —c’est leur métier— pero que un muerto siga recibiendo atenciones...*” (“Pierre Menard”, *Sur*, p.16). En cambio, después Borges reemplazó dicha oración por: “En vano he procurado reconstruir [las páginas manuscritas de Menard]” (“Pierre Menard”, *Ficciones*, Alianza, p. 54).

por alto esa clase de relaciones. No obstante, las preocupaciones del segundo estudioso nos obligan a preguntarnos por la “presencia” de Borges en nuestro texto de análisis.

En diversos pasajes de “Pierre Menard”, la voz parece acercarse a determinados aspectos de la imagen de Borges configurada a través de otros textos del mismo autor. Advertimos una serie de acercamientos y alejamientos entre la voz encargada de enunciar “Pierre Menard” y una entidad que se ubicaría fuera del mundo propuesto por dicho texto. El estudio de tales desplazamientos rebasa los límites del nivel de la enunciación ficcional. Por lo tanto, enseguida abordamos algunos de los mecanismos de la comunicación autor-lector implícitos.

B) La enunciación literaria: autor-lector implícitos

Estudiaremos la figura del autor implícito mediante dos estrategias: primero, nos enfocamos en las distracciones discursivas de la voz. Luego, establecemos algunas relaciones entre “Pierre Menard” y otros textos borgesianos afines, a nuestro juicio.

No obstante su astucia argumentativa —analizada en páginas previas—, la voz incurre en una serie de deslices y contradicciones. Consideramos que es posible ver en éstas y aquéllos diversos indicios de la presencia del autor implícito³². Las distracciones en que la voz incurre no son fortuitas; alguien las elige y controla. Se trata de una entidad ubicada fuera del nivel ficcional, el autor implícito.

³² Entendemos la noción de “autor implícito” a partir de lo que refiere al respecto Wayne Booth en *The Rhetoric of Fiction*. De acuerdo con Booth, al mismo tiempo que construye su texto, el autor va configurando un segundo yo: “As [the author] writes, he creates not simply an ideal, impersonal ‘man in general’ but an implied version of ‘himself’ that is different from the implied authors we meet in other men’s works” (W. Booth, *op. cit.*, pp. 70-71). Asumiremos al autor implícito como una entidad textual, la cual resulta de una serie de elecciones: de estilo, de acciones, de personajes, de tipos de discurso, de perspectivas, entre otras (*vid. ibid.*, pp. 74-75; y M. I. Filinich, *op. cit.*, pp. 41-42).

La voz se pone —o es puesta— en evidencia varias veces a lo largo de “Pierre Menard”. De manera sutil y silenciosa, entran en conflicto la imagen que la voz intenta transmitir de sí misma, y la perspectiva que se tiene fuera del nivel de la enunciación ficcional. Desde tal perspectiva, resultan dudosas la probidad y la coherencia intelectual de la voz.

Páginas atrás, nos referimos a las maniobras de la voz para lograr legitimidad ante su público lector; el recurso más importante al respecto consiste en apelar al prestigio y a la autoridad de dos personajes: la baronesa de Bacourt y la condesa de Bagnoregio. Sin embargo, los aristocráticos apellidos de ambos personajes pueden resultar engañosos. Por ejemplo, Bacourt, en términos fonéticos, se encuentra próximo a “basse-cour”; así resultaría la “baronesa de baja corte”. Por alguna razón, quizá la baronesa no tenía una posición tan alta o una opinión tan favorable dentro de los círculos aristocráticos, como la voz pretende que su público lector crea. Bagnoregio, a su vez, puede descomponerse en “bagnoregio”; con lo cual resultaría la “condesa de baño real”. No obstante lo anterior, consideramos que las insinuaciones de otros sentidos en los aristocráticos apellidos de estos personajes no son plenamente comprobables en el texto³³; éste se limita a sembrar la duda: por un lado, la total arbitrariedad en favor de ambas benefactoras permite sospechar de los elogios de la

³³ Tanto Ezequiel de Olaso como René de Costa han notado esa circunstancia. El primero observa: “Los nombres de las mujeres Mme. Henri Bachelier, la baronesa de Bacourt y la condesa de Bagnoregio (BaBaBa) sugieren un efecto cómico (‘Bagnoregio’ parece reunir en un solo nombre ocio, confort y poder. Seguramente algo más, que se me escapa)” (E. de Olaso, *op. cit.*, p. 78). Por su parte, De Costa observa: “Borges juega con las palabras, transmitiéndonos la falacia de los aristocráticos apellidos, siendo uno de los cuales la baronesa de Bacourt, o sea ‘*bas-court*’, de los retretes públicos. [...] cuando revisa este relato para la segunda edición de 1956, Borges añade un dato al argumento de autoridad para hacerlo más grotesco, adornando a la condesa de Bagnoregio (‘bagnoregio’ = baño real), ‘uno de los espíritus más finos del principado de Mónaco’, ya afincado en Pittsburgh, después de su matrimonio de conveniencia con un nuevo rico americano, el ‘filántropo internacional’ Simón Kautzsch ([...] ‘Kautzsch’ = Kauz/Kautschuk = el búho del caucho), haciendo que el necrólogo alabe al magnate con el siguiente suspiro de exasperación: ‘tan calumniado, ¡ay!, por las víctimas de sus desinteresadas maniobras’” (R. De Costa, *op. cit.*, p. 53). No hemos podido establecer la derivación de “*bas-court*” a “retretes públicos”. De ahí que no la consideremos en nuestro trabajo, arriba.

voz; por otro, ésta incurre en una serie de indiscreciones con respecto a la condesa de Bagnoregio.

La voz presenta a la condesa como una dama respetable y refinada: “Uno de los espíritus más finos del principado de Mónaco” (42). Enseguida de este elogio, aparecen los primeros deslices: la condesa de Bagnoregio es, además, uno de los espíritus más finos de “Pittsburgh, Pennsylvania, después de su reciente boda con el filántropo internacional Simón Kautzsch, tan calumniado, ¡ay!, por las víctimas de sus desinteresadas maniobras” (42). Podemos pensar que la condesa se casó por interés con Kautzsch: dejó las comodidades aristocráticas del principado de Mónaco a cambio de las comodidades económicas de Pittsburgh. Asimismo, las indiscreciones de la voz afectan a Kautzsch: resulta extraño que un “filántropo” tenga víctimas. ¿Qué especie de “desinteresadas maniobras” lleva a cabo un “filántropo internacional”? ¿En qué consisten las “calumnias” de que ha sido objeto el marido de la condesa de Bagnoregio: estafa, tráfico, robo, fraude? El texto no brinda información suficiente para dar respuesta a estas cuestiones; se limita, como dijimos antes, a suscitarlas, a sembrar la duda.

Después, en la enumeración de la obra “visible” que Menard dejó, aparecen más indicios para desconfiar de la pretendida “señoril reserva que [...] distingue” a la condesa de Bagnoregio; el inciso *q* del catálogo registra una “definición” de ella. Tal “definición”, según la voz, apareció

en el “victorioso volumen” [...] que anualmente publica esta dama para rectificar los inevitables falseos del periodismo y presentar “al mundo y a Italia” una auténtica efigie de su persona, tan expuesta (en razón misma de su belleza y de su actuación) a interpretaciones erróneas o apresuradas (45).

Por lo menos, una vez al año, la condesa se encuentra obligada a refutar o desmentir una serie de “inevitables” difamaciones referentes a su persona. Éstas no responden a causas

intelectuales o artísticas, sino que se deben a “su belleza y [a] su actuación”. Cabe plantearse nuevos interrogantes: ¿a qué clase de “interpretaciones erróneas o apresuradas” da lugar la belleza? ¿Qué tipo de acciones pudo realizar la condesa para convertirse en tema recurrente de un periodismo interesado más en la belleza —física— que en otros aspectos? Como hemos señalado, el texto se limita a sembrar dudas, no ofrece mayores datos para aclararlas. No obstante, en lo que a nuestro análisis respecta, destaca la indiscreción de la voz; ella misma desautoriza y pone en entredicho a una de sus benefactoras y avales: la condesa de Bagnoregio, cuya celebridad se debe, según esa misma voz, menos a cuestiones intelectuales o aristocráticas que a escándalos y rumores.

La ostensible parcialidad de la voz en favor de sus dos protectoras da pie, asimismo, a la desconfianza; acaso las valora de manera excesiva. Aparentemente, la voz se muestra incapaz de contradecirlas, juzgarlas o distanciarse de ambas. La baronesa de Bacourt sólo merece elogios de parte de la voz, quien califica de “inolvidables” (42) las reuniones organizadas por su benefactora. La voz no se atrevió a “bosquejar la imagen de Pierre Menard” porque la baronesa ya se había dado a esa tarea; es decir, no se atreve “a competir con las páginas áureas” que prepara su protectora (46). Las opiniones de la baronesa tienen un carácter incontrovertible para la voz.

Según analizamos páginas atrás³⁴, Menard es cuestionado por repetir en su *Quijote* el fallo “contra las letras y en favor de las armas” (51). Buscando una explicación para esa incómoda circunstancia, la voz cita algunas interpretaciones, incluida la que propone la baronesa de Bacourt. Desde luego, la voz opta por la explicación de ésta y, tímidamente, añade la suya:

³⁴ *Vid. supra*, p. 79 y 112.

Cervantes era un viejo militar: su fallo se explica. ¡Pero que el don Quijote de Pierre Menard —hombre contemporáneo de *La trahison des clercs* y de Bertrand Russell— reincida en esas nebulosas sofisterías! Madame Bachelier ha visto en ellas una admirable y típica subordinación del autor a la psicología del héroe; otros (nada perspicazmente) una *transcripción* del Quijote; la baronesa de Bacourt, la influencia de Nietzsche. A esa tercera interpretación (que juzgo irrefutable) no sé si me atreveré a añadir una cuarta, que condice muy bien con la casi divina modestia de Pierre Menard: su hábito resignado o irónico de propagar ideas que eran el estricto reverso de las preferidas por él (51-52).

Al catalogar la obra “visible” de Menard, la voz ofrece más muestras de su partidismo e incapacidad para poner en duda las opiniones de la baronesa. Por un lado, son excluidos de la obra “visible” unos sonetos “vagos” y “circunstanciales” compuestos “para el hospitalario, o ávido, álbum de Madame Henri Bachelier” (45). En cambio, en el inciso *r* de su catálogo, la voz recogió otros sonetos, escritos, parece, también por encargo, compromiso u obligación, y de manera circunstancial. Menard compuso tales sonetos para la baronesa de Bacourt. Sin explicación alguna, la voz los califica de “admirables” (45). En suma, queda la impresión de que el juicio favorable o desfavorable de la voz depende menos de la calidad de los sonetos —aunque, en ambos casos, sean obra de Pierre Menard— que del destinatario.

La voz se presenta como defensor, partidario e, incluso, heredero intelectual de Menard. Sin embargo, en más de una ocasión, actúa de maneras opuestas a lo que dictan las opiniones de su difunto amigo. En el inciso *h* de la obra “visible”, se consigna “un obstinado análisis de las ‘costumbres sintácticas’ de Toulet” (44). El análisis en cuestión suscita el siguiente comentario de la voz: “Menard —recuerdo— declaraba que censurar y alabar son operaciones sentimentales que nada tienen que ver con la crítica” (44). A lo largo de “Pierre Menard”, la entidad discursiva que analizamos incurre en ambas operaciones sentimentales. Por una parte, censura a Madame Bachelier y su catálogo, a los partidarios de ésta, así como ciertas maneras de escribir y de leer. Por otra, alaba a Menard

y su obra invisible, también a la baronesa de Bacourt, al igual que a la condesa de Bagnoregio.

Sobre todo, los elogios hacia Menard se contradicen con otra de las posturas de él mismo. Para Menard, las labores del pensamiento no deberían ser objeto de menciones especiales, pues corresponden a actos normales, cotidianos. En la carta citada por la voz, el “simbolista de Nîmes” observó:

Pensar, analizar, inventar [...] no son actos anómalos, son la normal respiración de la inteligencia. Glorificar el ocasional cumplimiento 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 (55).

Entonces, el recurrente y, a veces, desmedido aplauso de la voz para Menard esconde una confesión de languidez o de barbarie, fundada, además, en una operación sentimental como sería, para el difunto, la alabanza.

El encono de la voz contra Madame Henri Bachelier provoca una contradicción que podría poner en tela de juicio la existencia de la obra invisible de Menard; es decir, echar abajo los argumentos de la voz. Al final del catálogo de la obra “visible”, se añade una nota al pie con la intención de aclarar un asunto, parece, sin mayores repercusiones:

Madame Henri Bachelier enumera asimismo una versión literal de la versión literal que hizo Quevedo de la *Introduction à la vie dévote* de San Francisco de Sales. En la biblioteca de Pierre Menard no hay rastros de tal obra. Debe tratarse de una broma de nuestro amigo, mal escuchada (45).

Al estudiar el nivel de la enunciación ficcional, señalamos que mediante esta nota la voz pretende impugnar la capacidad intelectual de su adversaria: o por ingenuidad o por falta de sentido del humor, Madame Bachelier creyó en una obra inexistente.

Si el criterio para desechar el texto incluido por aquella dama en su catálogo radica en que no se pueden hallar rastros o restos de tal obra, el *Quijote* de Menard —cuya

existencia pretende probar la voz— resulta, asimismo, descartable. La voz advierte sobre la pérdida total de los materiales que darían cuenta de la obra cumbre de Menard: “No queda un solo borrador que atestigüe ese trabajo de años” (47). Además, menciona: “[Menard] multiplicó los borradores, corrigió tenazmente y desgarró miles de páginas manuscritas. No permitió que fueran examinadas por nadie y cuidó que no le sobrevivieran. En vano he procurado reconstruirlas” (54). A la destrucción de estos materiales, añádase que la voz no tuvo oportunidad de conocerlos ni de examinarlos directamente. Por lo tanto, no cuenta con más sustento que el testimonio de su difunto amigo al afirmar la existencia de un *Quijote* escrito por éste —dicho testimonio incluye una carta citada de manera amplia a lo largo de “Pierre Menard”—.

Quizá Madame Bachelier, al igual que la voz, cita cartas, se refiere a conversaciones previas o menciona fechas específicas para probar la existencia de la “versión literal de la versión literal que hizo Quevedo de la *Introduction à la vie dévote*”. Estos posibles recursos son inútiles para la voz, quien deduce que todo se trata de una broma, “mal escuchada”. Algún lector desconfiado del público al que se dirige la voz podría pensar lo mismo del *Quijote* de Menard. Acaso el “bromista” Menard antes, después o al mismo tiempo que se divertía a expensas de la credulidad de Madame Bachelier, hizo algo parecido a expensas de la voz, podría decir ese lector desconfiado. Frases como las siguientes —dichas por Menard en la carta que la voz cita— pueden asumirse tanto en sentido serio como en sentido burlesco: “Mi propósito es meramente asombroso” (47); “mi empresa no es difícil, esencialmente [...]. Me bastaría ser inmortal para llevarla a cabo” (48); “el Quijote es un libro contingente, el Quijote es innecesario. Puedo premeditar su escritura, puedo escribirlo, sin incurrir en una tautología” (49); “componer el Quijote a principios del siglo diecisiete era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del veinte, es casi imposible.

No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejÍsimos hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo Quijote” (50-51). También se puede concluir que la voz captó mal las palabras de Menard cuando éste le refirió las acciones que había emprendido para convertirse en Cervantes: “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 [...]” (47). Semejantes labores pueden resultar tan complejas y asombrosas como ridículas³⁵.

³⁵ A comienzos del apartado anterior, nos hemos referido a la propuesta de Sergio Pastormerlo en un sentido similar al que comentamos arriba. Para este crítico, el *Quijote* de Menard esconde una broma de la que fue víctima la voz. Se trataría de un malentendido, producto del encuentro de alguien demasiado crédulo con alguien que acostumbra las burlas: “El narrador es un personaje ridículo, ofuscado por su propio entusiasmo y poco confiable. En cuanto al escéptico Menard, aparece como un aficionado a las bromas y a las ironías” (S. Pastormerlo, *op. cit.*, pp. 100-101). Por lo tanto, entre la voz y Menard hay una relación desventajosa para aquélla, la del engaño: “Alguien engaña (el desengañado Menard) y alguien es engañado” (*ibid.*, p. 104). Además, la tarea que se propuso Menard, nota el crítico en cuestión, resulta del todo inviable: “Lo que es imposible en el mundo de los lectores de ‘Pierre Menard’ es igualmente imposible en el mundo ficticio del relato, donde el proyecto de Menard aparece calificado, con la más corriente sensatez, como un proyecto ‘de antemano imposible’” (*ibid.*, p. 101). Las dudas sobre la viabilidad de escribir el *Quijote* en pleno siglo veinte habían suscitado un debate previo entre Michael Wreen y Janaway Christopher a principios de la década de 1990, como refiere Jesús Aguilar. Este crítico recuerda que para Wreen, Menard sólo es un copista peculiar —“a peculiar copyist”—. Wreen justifica mediante tres razones el carácter de copista de Menard (*vid.* Jesús Aguilar, “Can Pierre Menard be the author of *Don Quixote*?”, *Variaciones Borges*, 1999, núm. 8, pp. 168-169): éste cuenta con un conocimiento previo del *Quijote*; tiene la intención de producir un texto idéntico a otro —al respecto, Aguilar comenta: “The explicit intention of a copyist is to produce an exact replica of the text that is to be copied”—; y por último, el criterio fundamental para saber que Menard ha cumplido con su tarea radica en que su *Quijote* coincida exactamente con el de Cervantes —por lo tanto, Aguilar apunta: “It is only when the copy matches exactly the text being copied that such task has been adequately performed”—. Janaway Christopher intentó refutar a Wreen señalando que la lectura de éste empobrece el texto, así como sus argumentos se basan en una mala comprensión de ciertos pasajes (*cf. ibid.*, pp. 170-172). Aguilar concluye que resulta bastante difícil establecer el modo en que Menard intentó llevar a cabo su empresa máxima: “Borges’ story is itself ambiguous to preclude its textual use as a decisive proof concerning the ontological status of Menard’s text” (*ibid.*, p. 172). Por un lado, Aguilar reconoce que copiar es la única vía posible —lógica— para escribir el *Quijote* en el siglo veinte —o en cualquier otro posterior a Cervantes—: “Wreen is justified in thinking that the only possibility left to make sense of a feat like Menard’s is copying” (*ibid.*, p. 172). Por otro, Aguilar acepta que el trabajo de Menard no cumple con la circunstancia más importante para considerarlo copista, según destaca Janaway: los medios y la vía de transmisión del texto original a la copia; recordemos que la voz es clara al respecto: “[Menard] no encaró una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo” (42). Aceptadas ambas condiciones —que Menard no transcribió el *Quijote*, pero que la transcripción es la única manera de llevar a cabo la descomunal empresa—, Aguilar determina: “Menard’s feat is conceptually impossible” (Aguilar, *op. cit.*, p. 176). Coincidimos con Aguilar en cuanto a que el texto ofrece suficiente material que permite defender hipótesis diversas e, incluso, contradictorias. Sin embargo, no nos parece que el terreno de la ficción deba ser sometido a juicios basados en rigurosos criterios del mundo fáctico. En este sentido, vale la pena citar algunas palabras de una conferencia de Borges de 1949: “Qué importan hechos increíbles o torpes si nos consta que el autor los ha ideado no para sorprender nuestra buena fe, sino para definir a sus personajes. Qué importan los pueriles escándalos y los confusos crímenes de la

Desde otra perspectiva, es probable que Menard hablara en serio cuando comunicó a Madame Bachelier su proyecto para hacer una versión literal de otra versión literal. Si Menard había emprendido la tarea de “conocer bien el español”, especialmente el de la época de Cervantes, ¿por qué no concebir que quisiera entrenarse o profundizar en sus estudios a través de una versión literal de un texto traducido por uno de los más importantes autores españoles de aquella época: Francisco de Quevedo³⁶?

Consideramos que el texto no permite saber con certeza si Menard hablaba en serio o sólo bromeaba. En cualquier caso, al rechazar la obra que Madame Bachelier incluyó en su catálogo, la voz da pie a que se cuestione la existencia del *Quijote* de Menard; desdeñó una circunstancia que le hubiera ayudado a reforzar sus argumentos, pues la versión literal de otra versión literal hecha por Quevedo podría servir como testimonio de los esfuerzos de su difunto amigo para lograr su obra cumbre, el *Quijote*. Así el autor implícito ofrece una perspectiva distinta de la que la voz tiene de sí y de la que ésta quiere proyectar entre sus lectores. Desde el nivel de la enunciación literaria, se pueden apreciar otras características en dicha entidad discursiva: es indiscreta, arbitraria y, quizá, mentirosa o crédula.

supuesta Corte de Dinamarca si creemos en el príncipe Hamlet” (J. L. Borges, “Nathaniel Hawthorne”, en *Otras inquisiciones*, p. 91). Para efectos de nuestro análisis, bastan la concepción de la obra máxima que se propuso Menard y las consecuencias que de ella logra extraer la voz, sin que se decida si Menard emprendió o no la descomunal empresa y, de haberlo hecho, bajo qué circunstancias. De igual modo, si bien se puede sostener que Menard sólo bromeaba al referirse a su versión literal de otra versión literal, cabe pensar que ambos textos forman parte de un mismo plan, como mencionamos enseguida.

³⁶ Al menos dos críticos borgesianos asumen posturas parecidas a la que mencionamos arriba. De acuerdo con Ezequiel de Olaso, el texto referido por Madame Bachelier prueba que Menard se estaba preparando para su obra máxima: “La referencia a la traducción de la traducción de Quevedo muestra un trabajo preliminar del ejercicio con el Quijote [sic]” (E. De Olaso, *op. cit.*, p. 113). De acuerdo con De Olaso, la voz comete una equivocación al desairar el texto enlistado por su enemiga: “La pasión de celos contra Mme. Bachelier que muestra el relator es más fuerte que su admiración por Menard. [...] Esta sucia nota del relator nos ayuda a sentir, por contraste, su completa distracción del gran proyecto de Menard” (*ibid.*, p. 113). De manera análoga, Antonio Gómez concede la razón a Madame Bachelier: “Si Pierre Menard manipuló al narrador para evitar que su *Quijote* cayera en el olvido y la incompreensión, parece que también se sirvió de Madame Henri Bachelier para que otro de sus ‘experimentos’ fuera tenido en cuenta, valorado y considerado como parte de su obra creativa” (A. Gómez, *op. cit.*, p. 157).

A las características anteriores, añádase que la voz incurre en un comportamiento flagrantemente ampuloso. Dentro del conflicto que planteamos entre los niveles de enunciación, la voz, por un lado, intenta elogiar a su difunto amigo; por otro, las frases empleadas resultan excesivas, incluso ridículas si se tienen en consideración los preceptos de Menard. A aquel que desdeña las “operaciones sentimentales” le debe incomodar, cuando menos, el título de “llorado poeta” (43); es poco probable que apruebe la defensa de su “clara memoria” (47); o que acepte la atribución de una “casi divina modestia” (56). Quien sostiene que “pensar, analizar, inventar [...] no son actos anómalos” (55) ¿de qué manera juzgará los siguientes elogios, atribuidos, incluso, a su obra más importante: “La interminablemente heroica, la impar. También, ¡ay de las posibilidades del hombre!, la inconclusa” (45)?

Wayne Booth señala que entre el narrador, el lector y el autor implícito pueden establecerse diversos tipos de distancia: espacial, social, discursiva, moral, entre otras³⁷. Booth destaca las relaciones en las cuales el autor implícito invita a sus lectores a juzgar al narrador: “For practical criticism probably the most important of these kinds of distance is that between the fallible or unreliable narrator and the implied author who carries the reader with him in judging the narrator”³⁸. En esta clase de circunstancias, el autor implícito tiende a negar las características que el narrador se atribuye a sí mismo: “The narrator is mistaken, or he believes himself to have qualities which the author denies him”³⁹. Por lo que a nuestro texto de análisis respecta, el autor implícito se vale de una serie de sutiles maniobras para proporcionar al lector implícito no uno o varios juicios sino una perspectiva distinta y, por momentos, contraria a la concepción que la voz tiene de sí y que intenta proyectar sobre su

³⁷ Vid. W. Booth, *op. cit.*, pp. 155-156.

³⁸ *Ibid.*, p. 158.

³⁹ *Ibid.*, p. 159.

público lector ficcional. El autor implícito muestra que difiere de semejante concepción; caracteriza a la voz de tal manera que el lector percibe que ésta no es tan astuta, imparcial o verídica como parece. Sin embargo, existen pasajes en que tal distancia se reduce al punto de que pudiera pensarse que hay “intromisiones del autor” —en términos de Filinich— o una fragmentación de la voz —como refiere De Costa, o insinúa Pastormerlo—.

Desde nuestra perspectiva, los acercamientos entre voz ficticia y autor implícito ocurren a lo largo de ciertos pasajes que coinciden o resultan afines a las ideas expresadas por Borges en otros textos previos o posteriores a “Pierre Menard”. En este punto, juzgamos pertinente completar la noción de autor implícito con las reflexiones de Michel Foucault con respecto al nombre de autor —“nom d’auteur”⁴⁰—.

Durante la célebre conferencia “Qu’est-ce qu’un auteur?”, Foucault propone y examina ciertos ejes para abordar dicha figura⁴¹. Foucault nota que el nombre de autor es un nombre propio. Éste apunta siempre hacia alguien. No obstante, sus funciones no se agotan en la sola designación: “Le nom propre (et le nom d’auteur également) a d’autres fonctions qu’indicatrices. Il est plus qu’une indication, un geste, un doigt pointé vers quelqu’un; dans une certaine mesure, c’est l’équivalent d’une description”⁴². Sin embargo, de acuerdo con Foucault, la relación entre nombre propio e individuo no es la misma que la relación entre nombre de autor y aquello que se designa: “Le lien du nom propre avec l’individu nommé et le lien du nom d’auteur avec ce qu’il nomme ne sont pas isomorphes et ne fonctionnent de la même façon”⁴³. Así, Foucault propone los siguientes casos:

⁴⁰ Dejamos pendiente la función autor —“fonction auteur”— para nuestro análisis del tercer capítulo.

⁴¹ Michel Foucault, “Qu’est-ce qu’un auteur?”, *Littoral*, 1983, núm. 9, pp. 3-32 [esta conferencia fue pronunciada originalmente el 22 de febrero de 1969].

⁴² *Ibid.*, p. 10.

⁴³ *Idem.*

Si je m'aperçois, par exemple, que Pierre Dupont n'a pas les yeux bleus, ou n'est pas né à Paris, ou n'est médecin, etc., il n'en reste pas moins que ce nom, Pierre Dupont, continuera toujours à se référer à la même personne; le lien de désignation ne sera pas modifié pour autant. En revanche, les problèmes posés par le nom d'auteur sont beaucoup plus complexes: si je découvre que Shakespeare n'est pas né dans la maison qu'on visite aujourd'hui, voilà une modification qui, évidemment, ne va pas altérer le fonctionnement du nom d'auteur; mais si on démontrait que Shakespeare n'a pas écrit les *Sonnets* qui passent pour les siens, voilà un changement d'un autre type: il ne laisse pas indifférent le fonctionnement du nom d'auteur⁴⁴.

A partir de lo dicho arriba, Foucault determina: “Le nom d’auteur n’est pas exactement un nom propre comme les autres”⁴⁵.

La mayor peculiaridad del nombre de autor estriba, podríamos sostener, en las relaciones que éste mantiene con un conjunto de discursos: “[Le nom d’auteur] exerce par rapport aux discours un certain rôle: il assure une fonction classificatoire; un tel nom permet de regrouper un certain nombre de textes, de les délimiter, d’en exclure quelques-uns, de les opposer à d’autres”⁴⁶. Además de estas funciones de inclusión y exclusión, el nombre de autor ejerce otras de filiación, legitimación y explicación: “Que plusieurs textes aient été placés sous un même nom indique qu’on établissait entre eux un rapport d’homogénéité ou de filiation, ou d’authentification des uns par les autres, ou d’explication réciproque, ou d’utilisation concomitante”⁴⁷. Foucault dirá, en suma, que le “nom d’auteur fonctionne pour caractériser un certain mode d’être du discours”⁴⁸. Cuando un discurso circula portando un nombre de autor, aquél deberá, por ello, ser tratado de un modo específico:

Le fait, pour un discours, d’avoir un nom d’auteur, le fait que l’on puisse dire “ceci a été écrit par un tel”, ou “un tel en est l’auteur”, indique que ce discours n’est pas une parole quotidienne, indifférente, une parole qui s’en va, qui flotte et passe, une parole

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 10-11.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ *Idem.*

immédiatement consommable, mais qu'il s'agit d'une parole qui doit être reçue sur un certain mode et qui doit, dans une culture donnée, recevoir un certain statut⁴⁹.

Para Foucault, el nombre de autor, a diferencia del nombre propio, no se ejerce del interior del discurso hacia un individuo real y externo⁵⁰. El nombre de autor depende del grupo de textos al que esté vinculado: “Le nom d’auteur n’est pas situé dans l’état civil des hommes, il n’est pas non plus situé dans la fiction de l’œuvre, il est situé dans la rupture qui instaure un certain groupe de discours et son mode d’être singulier”⁵¹.

Páginas atrás sostuvimos, basados en Wayne Booth, que el autor implícito se constituye como una entidad textual. Con base en las reflexiones de Foucault respecto del nombre de autor, nos parece necesario precisar que el autor implícito contiene, asimismo, rasgos intertextuales⁵². Por una parte, el autor implícito resulta una instancia discursiva específica de textos individuales —en este sentido conviene recordar a Booth: “[...] regardless of how sincere an author may try to be, his different works will imply different versions, different ideal combinations of norms”⁵³—; por otra, el hecho de que determinado texto se presente bajo cierto nombre de autor afecta la manera de percibir y construir el autor implícito. En tal caso, éste será susceptible de contactos, tensiones, afinidades o explicaciones a partir de los otros discursos que compartan el mismo nombre de autor. Enseguida intentamos explicar esta propuesta a través de algunos textos agrupados en torno al nombre de autor “Jorge Luis Borges”.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁰ *Cf. idem.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 12.

⁵² Remitimos a la noción básica de intertextualidad propuesta por Julia Kristeva: “Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como *doblo*” (Julia Kristeva, “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, en D. Navarro [sel y trad.], *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, p. 3). En nuestro caso de estudio, nos limitaremos al análisis de algunos cruces entre textos borgesianos.

⁵³ W. Booth, *op. cit.*, p. 71.

Dentro de la amplia cantidad de discursos presentados bajo dicho nombre de autor, hemos hecho una breve selección. Cabe aclarar que se trata de una mínima selección, sin ningún carácter de exhaustividad. Más que agotar el tema de las relaciones de “Pierre Menard” con el resto de la obra borgesiana, nos interesa poner de relieve ciertas intersecciones entre nuestro texto de análisis y otros del mismo autor; intersecciones que — consideramos— influyen en la configuración del autor implícito. En primera instancia, hemos establecido una serie de contactos que pueden considerarse momentáneos. Se trata de breves frases o ideas compartidas por distintos textos.

Pierre Menard, según mencionamos en un par de ocasiones previas, se dio a la tarea inicial de convertirse en Cervantes: intentó “conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco [...]” (47). El deseo de compenetrarse con una época y una cultura hasta lograr una total identificación aparece, al menos, en otros dos textos borgesianos: “Los traductores de las 1001 Noches” (1935) y “La flor de Coleridge” (1949). En este último, el ensayista se refiere a una novela de Henry James —la cual, por cierto, el ensayista no conoce más allá del “suficiente análisis de Stephen Spender”—: “[El protagonista de *The Sense of the Past*] regresa al pasado, al siglo XVIII, a fuerza de compenetrarse con esa época”⁵⁴. Cabe sostener que Menard se propone un viaje parecido: a fuerza de compenetrarse con el espacio y el tiempo en que vivió Cervantes, el “simbolista de Nîmes” se estaría desplazando hacia el siglo XVII. A su vez, algunas circunstancias de la vida de Edward Lane como traductor son análogas a las de Menard como autor del *Quijote*. Primero, Lane buscó la identificación: “Cinco estudiosos años vivió el arabizado Lane en El Cairo, ‘casi exclusivamente entre musulmanes, hablando y escuchando su idioma, conformándose a sus costumbres con el más perfecto cuidado y

⁵⁴ J. L. Borges, “La flor de Coleidge”, en *Otras inquisiciones*, p. 23.

recibido por todos ellos como un igual”⁵⁵. No obstante, al final se impone la individualidad de Lane:

Ni las altas noches egipcias, ni el opulento y negro café con semilla de cardamomo, ni la frecuente discusión literaria con los doctores de la ley, ni el venerado turbante de muselina, ni el comer con los dedos, le hicieron olvidar su pudor británico, la delicada soledad central de los amos del mundo⁵⁶.

El juicio desfavorable hacia ciertas manifestaciones del cervantismo nos proporciona un punto más de contacto entre “Pierre Menard” y otros textos borgesianos. La siguiente declaración de la voz contiene un argumento al cual recurriría Borges el ensayista en varias ocasiones para atacar algunas posturas del cervantismo:

El fragmentario Quijote de Menard es más sutil que el de Cervantes. Éste, de un modo burdo, opone a las ficciones caballerescas la pobre realidad provinciana de su país; Menard elige como “realidad” la tierra de Carmen durante el siglo de Lepanto y de Lope. ¡Qué españoladas no habría aconsejado esa elección a Maurice Barrès o al doctor Rodríguez Larreta! Menard, con toda naturalidad, las elude. En su obra no hay gitanerías ni conquistadores, ni místicos, ni Felipe Segundo ni autos de fe. Desatiende o proscribe el color local (51).

En términos de la enunciación ficcional, la voz destaca las virtudes del *Quijote* de Menard sobre el de Cervantes; de paso, aprovecha para atacar a un par de autores que considera emblemáticos de las tendencias a representar lo español a través de sus lugares comunes: Maurice Barrès y Rodríguez Larreta. La voz desapruueba esa clase de apelaciones a lo español: las gitanerías, los conquistadores, los místicos, etcétera.

Sin juzgar adecuado o burdo tal contraste, otros textos borgesianos comparten la afirmación de que Cervantes opuso al mundo desaforado de las novelas de caballerías una realidad ordinaria. De igual modo, se reitera en determinados pasajes de la obra de Borges

⁵⁵ J. L. Borges, “Los traductores de las 1001 Noches”, en *Historia de la eternidad*, Alianza, Madrid, 2004, p. 121.

⁵⁶ *Idem*. En el caso de Lane, resulta involuntaria y quizá indeseable esa persistencia del individuo; el ensayista cuestiona o deplora los pudores personales de este traductor de *Las mil y una noches*: “Basta la más oblicua y pasajera alusión carnal para que Lane olvide su honor y abunde en torceduras y ocultaciones” (*Ibid.*, p. 123). En cambio, como sabemos, la voz de “Pierre Menard” juzga admirable y muy ventajoso que su difunto amigo no haya renunciado —y aun haya impuesto— su personalidad a la de Cervantes.

la desaprobación hacia el uso de lugares comunes para hablar del *Quijote* y de “lo español”. En un prólogo de 1946, Borges subraya que Cervantes no consideraría, en modo alguno, la Mancha un lugar extraordinario, sino todo lo contrario: “[...] la crítica acepta demasiado a Cervantes y prefiere la mera veneración al examen. Nadie ha indicado, por ejemplo, que para el inventor de Alonso Quijano, que soñaba ser don Quijote, la Mancha no era más que un lugar irreparablemente provinciano, polvoriento y prosaico”⁵⁷. Nótese la repetición del adjetivo “provinciano”, usado también por la voz de “Pierre Menard”.

Tres años después, en 1949, el ensayista de “Magias parciales del Quijote” se refiere, de igual modo, a la oposición entre ficciones caballerescas y realidad provinciana. Ahora es afinada y ampliada la idea; se explica cómo funciona el contraste:

[...] sé que la forma del *Quijote* [...] hizo [a Cervantes] contraponer a un mundo imaginario poético, un mundo real prosaico. [...] para Cervantes son antinomias lo real y lo poético. A las vastas y vagas geografías del *Amadís* opone los polvorientos caminos y los sórdidos mesones de Castilla. Imaginemos a un novelista de nuestro tiempo que destacara con sentido paródico las estaciones de aprovisionamiento de nafta⁵⁸.

Después de explicar la contraposición entre mundo imaginario poético y mundo real prosaico, el ensayista —de modo parecido a la voz de “Pierre Menard”— proporciona algunos nombres cuyas actitudes deformadoras reprueba:

Cervantes ha creado para nosotros la poesía de la España del siglo XVII, pero ni aquel siglo ni aquella España eran poéticas para él; hombres como Unamuno o Azorín o Antonio Machado, enternecidos ante la evocación de la Mancha, le hubieran sido incomprensibles⁵⁹.

Además de las críticas previas a ciertos modos del cervantismo y del hispanismo, notamos el empleo de un recurso explicado en un texto de 1933: “Arte de injuriar”. Ahí,

⁵⁷ J. L. Borges, “Miguel de Cervantes. *Novelas ejemplares*”, en *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Emecé, Buenos Aires, 1999, p. 67.

⁵⁸ J. L. Borges, “Magias parciales del Quijote”, en *Otras inquisiciones*, pp. 74-75.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 75.

nuestro autor señala que ciertas denominaciones pueden servir para agraviar al contrario dentro de una polémica:

El título *señor*, de omisión imprudente o irregular en el comercio oral de los hombres, es denigrativo cuando lo estampan. *Doctor* es otra aniquilación. Mencionar los sonetos *cometidos* por el *doctor* Lugones, equivale a medirlos mal para siempre, a refutar cada una de sus metáforas. A la primer[a] aplicación de *doctor*, muere el semidiós y queda un vano caballero argentino que usa cuellos postizos de papel y puede fallecer de una interrupción en las vías respiratorias. Queda la central e incurable futilidad de todo ser humano. Pero los sonetos quedan también, con música que espera⁶⁰.

Nótese que la voz de “Pierre Menard” se refirió “al doctor Rodríguez Larreta”. Un par de datos más confirma la agresión hacia el autor Enrique Larreta; éste —como observa Fernández-Ferrer— fue

siempre objeto predilecto de las burlas de Borges: “No fumo, no bebo, como poco. Sólo tengo dos vicios: leer la *Enciclopedia Británica* y no leer a don Enrique Larreta”. Sobre su prosa decía que prefería “no hablar de ella a hablar mal de ella”. En una reseña de un libro de Bioy Casares dice: “ha reusado las más inevitables tentaciones de nuestro tiempo” entre las que figura “el retorno a Enrique Larreta”. En una encuesta de una revista porteña de 1926 al ser preguntado por cuál era, a su juicio, el peor libro del año responde: “[...] *Zogoibi* [de Larreta] es un libro sobre el cual pesa la fatalidad [*sic*] del sino de su autor, hombre leído que ha escrito páginas llenas de hostiles zonceras, en las que no se encuentra ni un chelín de ingenio. Páginas baldías, huérfanas de la claridad de los patios [...]”⁶¹.

Al uso del título de “doctor”, añádase que la voz de “Pierre Menard” incurre en otro detalle que enfatiza el agravio a Larreta —el de la ficción; pero sobre todo, el exterior a ella—: la voz menciona el apellido “Rodríguez”; no obstante, el autor en cuestión solía prescindir de éste en sus libros. Al respecto, Fernández-Ferrer comenta: “Irónicamente, Borges cita el apellido ‘Rodríguez’ que Larreta eliminaba en la portada de sus libros”⁶². Nos hallamos frente a un ataque cuyo objetivo manifiesta un carácter dual, pues pertenece a la ficción y, a la vez, se ubica fuera de ella. Como hemos visto, algunos textos y varias

⁶⁰ J. L. Borges, “Arte de injuriar”, en *Historia de la eternidad*, pp. 169-170.

⁶¹ A. Fernández Ferrer, *op. cit.*, p. 162.

⁶² *Idem*.

declaraciones agrupadas bajo el nombre de Jorge Luis Borges confirman la hostilidad hacia Larreta; la agresión contenida en “Pierre Menard” forma parte de una serie de afirmaciones cuya finalidad es juzgar negativamente, ridiculizar y negar méritos a la obra de dicho autor.

El pasaje en el que la voz de “Pierre Menard” interpreta el *Quijote* de su difunto amigo brinda la posibilidad de más afinidades entre nuestro texto de análisis y otros fragmentos de la obra de Borges. Según la voz, en el *Quijote* de Menard el pasado no puede verse como algo autónomo, y el conocimiento que se tenga de él depende de la manera en que lo reconstruya —más bien construya— el presente: “Menard, contemporáneo de William James, no define a la historia como una indagación de la realidad, sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió” (53). A partir de lo anterior, cabe considerar al pasado como algo maleable, incierto y cambiante. Podemos rastrear esta idea, cuando menos, en dos textos hasta cierto punto complementarios: en “Nathaniel Hawthorne”, de 1949, Borges ensaya algunas ideas que retomaría un poco después en “Kafka y sus precursores”. En el primer texto, se pone a consideración la hipótesis según la cual los autores presentes modifican a los pasados. A primera instancia, se concluiría que Hawthorne influyó en Kafka; sin embargo, un segundo análisis revela, también, lo contrario:

La circunstancia, la extraña circunstancia, de percibir en un cuento de Hawthorne, redactado a principios del siglo XIX, el sabor mismo de los cuentos de Kafka que trabajó a principios del siglo XX, no debe hacernos olvidar que el sabor de Kafka ha sido creado, ha sido determinado, por Kafka. *Wakefield* prefigura a Franz Kafka, pero éste modifica, y afina, la lectura de *Wakefield*. La deuda es mutua; un gran escritor crea a sus precursores. Los crea y de algún modo los justifica⁶³.

Poco después, en 1951, un nuevo examen de la obra de Kafka conduce a concluir que los autores del presente crean a sus precursores en el pasado: “En el vocabulario crítico,

⁶³ J. L. Borges, “Nathaniel Hawthorne”, en *Otras inquisiciones*, pp. 97-98.

la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica y rivalidad. El hecho es que todo escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica el pasado, como ha de modificar el futuro”⁶⁴. La declaración final no sólo supone la creación de los precursores en el pasado, sino del pasado mismo, sujeto a las preocupaciones, los juicios y los deseos del presente.

Las vías de contacto entre “Pierre Menard” y otros textos borgesianos que abordamos arriba indican un grupo de problemas o temas comunes al nombre de autor “Jorge Luis Borges”. Según hemos señalado al comienzo, se trata de contactos momentáneos y breves. Cada texto conserva su autonomía; aunque se comparta una serie de problemas, cada uno los examina y enfrenta de manera individual y con fines distintos. En el caso de nuestro texto analizado, la relación autor ficticio-público lector ficticio no se altera: la voz de “Pierre Menard” se mantiene en sus acciones discursivas de confutación, argumentación, persuasión e interpretación. De ahí que la voz —nos parece— no se fragmente ni haya lugar a intromisiones del autor.

Al igual que las distracciones discursivas en que la voz incurre, las confluencias entre “Pierre Menard” y los textos mencionados páginas atrás atañen al nivel de la enunciación literaria; es decir, influyen en el diálogo entre autor y lector implícitos. A éste le señalan una serie de caminos sobre los que suele discurrir la obra borgesiana. Dichos contactos contribuyen a la configuración o reconstrucción del autor implícito.

En cuanto a “Pierre Menard”, los tres tipos de relación identificados —y que corresponden a los temas comunes mencionados previamente: la compenetración con una época hasta lograr la identificación plena, la crítica a ciertos modos del cervantismo y la propuesta del pasado como algo modificable— se confirman, consolidan y complementan

⁶⁴ J. L. Borges, “Kafka y sus precursores”, en *Otras inquisiciones*, p. 166.

con otro punto de convergencia más amplio y de mayores repercusiones para el texto que estudiamos: la discusión del concepto de autor.

A lo largo de la obra borgesiana, la figura, el concepto y la noción de autor son problematizados, dislocados e interpretados desde diversas perspectivas. Consideramos que “Pierre Menard” representa un momento destacado del análisis borgesiano referente al autor como figura, concepto y noción. Antes de ahondar en nuestra postura, requerimos introducir y deslindar el concepto de ironía, pues nos parece que el examen del problema del autor en “Pierre Menard” tiende a llevarse mediante estrategias irónicas.

2.2. Ironía

Sucede que los conceptos tienen su historia, lo mismo que los individuos, y al igual que éstos, incapaces de resistir los embates del tiempo, conservan pese a todo una suerte de nostalgia hacia su tierra natal.

SØREN KIERKEGAARD, *Sobre el concepto de ironía*.

El término que ahora nos ocupa ha suscitado estudios, debates y perspectivas múltiples en prácticamente todas las épocas. Esta situación da cuenta del complejo y dilatado trayecto que desde la antigüedad griega hasta nuestros días ha seguido la ironía. Discurrir en torno al desarrollo histórico ya sea del término, del concepto o del fenómeno excede los alcances del presente documento⁶⁵. Nos limitamos a una sucinta mención de los amplios y variados terrenos que puede abarcar la ironía.

⁶⁵ Remitimos al prolijo estudio de Pere Ballart. En la primera parte de dicho trabajo, el autor sigue minuciosamente el desarrollo de la ironía desde su nacimiento hasta la actualidad. Examina a los principales autores sobre el tema, como Aristóteles, Cicerón, Quintiliano, Bergson, Wayne C. Booth, Linda Hutcheon, Douglas Muecke, entre otros (*vid.* Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Quaderns Crema, Barcelona, 1994, pp. 37-289).

Pere Ballart observa que, una vez que son empleados de manera coloquial, los términos teóricos pierden precisión; en el caso de la ironía,

su dominio semántico es tan vago e invoca connotaciones tan distintas que el término se puede ver hoy aplicado indiscriminadamente a la calificación de un carácter, de un estilo, de una idea [...] y aun, por si fuera poco, de un suceso mundano que resulte especialmente inesperado a los ojos de los protagonistas⁶⁶.

El uso cotidiano de la palabra “ironía” ha fomentado la dispersión y que ésta se confunda e intercambie con otros tales como ‘humor’, ‘sátira’, ‘parodia’, ‘burla’, ‘sarcasmo’ o ‘comedia’. Por ejemplo, a veces, basta con que una persona agrede a otra verbalmente para que se califique al agresor de irónico. No negamos las afinidades entre los términos mencionados⁶⁷. Sin embargo, semejante empleo ha tendido a volverlos sinónimos, con lo cual cualquier distinción parece innecesaria. Cotidianamente, palabras como ironía, irónico e ironista se aplican a bastantes situaciones, sin que muchas veces se justifique ni quede claro su uso.

Con marcos de referencia más rigurosos, en los ámbitos especializados, se discrepa y se duda sobre las maneras en que conviene abordar la ironía. Ésta puede entenderse de modos muy diversos. Con base en Ballart, destacamos algunos: la ironía ha sido concebida algunas veces como arma discursiva; otras, como tropo; otras más, como disposición ética e

⁶⁶ Ballart, *op. cit.*, p. 19.

⁶⁷ Linda Hutcheon plantea algunos deslindes entre ironía, sátira y parodia. Para Hutcheon, la ironía es un tropo al que suelen recurrir la sátira y la parodia en su calidad de géneros literarios. La sátira se distingue de la parodia por el blanco al que apunta cada una: la primera se dirige a un objetivo ubicado fuera del texto —es decir, un individuo o un grupo de individuos—; mientras que la parodia tiene como blanco un texto, una serie de textos o ciertas convenciones textuales. A lo anterior, añádase que la sátira tiende a una mayor agresividad que la parodia. Ésta, incluso, puede manifestar una actitud respetuosa, según la reinterpretación propuesta por Hutcheon del prefijo “para”. De acuerdo con la estudiosa, “para” contiene dos significados: por un lado, quiere decir “frente a” o “contra”; por otro, también se puede entender como “al lado de”. Esta segunda acepción justifica, para Hutcheon, la existencia de parodias respetuosas, escritas *al lado de* —no *frente a* ni *contra*— los textos parodiados. Si bien Hutcheon se da a la tarea de establecer diferencias precisas entre ironía, sátira y parodia, se preocupa, asimismo, por las complejas relaciones y coincidencias que puede haber entre los tres términos. En textos como el *Quijote*, *Tristram Shandy* o *A Modest Proposal*, hay plena convergencia entre ironía, sátira y parodia, de acuerdo con Hutcheon. (cf. Linda Hutcheon, “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación a la pragmática de la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco [en algunos textos hispanoamericanos]*, s. comp., Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1992, pp. 173-193).

intelectual; aun, se ha vislumbrado a la ironía bajo la forma de un “conjuro de la sinrazón” en los tiempos modernos.

En tanto arma para el debate, la ironía desempeñaría funciones polémicas, punitivas y persuasivas: serviría para refutar, desacreditar y castigar a los oponentes discursivos, al tiempo que permitiría persuadir al público de la necesidad y de las incorrecciones del adversario en cuestión⁶⁸. Si por ironía entendemos “decir lo contrario de lo que se quiere dar a entender”, nos hallamos frente a un tropo, una especie de antífrasis cuyas posibilidades resultarían limitadas⁶⁹. De igual modo, resulta indispensable considerar a tal vez el personaje más determinante en los terrenos de la ironía: Sócrates. Con ello, nos encontramos ante una disposición ética e intelectual cuyos principales rasgos estriban en el disimulo, la humildad y un permanente relativismo⁷⁰. Por último, Ballart nota que la ironía ha ayudado a los autores modernos a lidiar con el absurdo, la locura y la desesperación; desde tal postura, cabe atribuir al término en cuestión propiedades paliativas o medicinales⁷¹.

⁶⁸ Cicerón y Quintiliano se ajustan a esta postura (de acuerdo con la revisión de P. Ballart, *op. cit.*, pp. 49-50 y 54).

⁶⁹ Ballart reconoce pero no acepta totalmente el estudio de la ironía vista como tropo. En buena medida, su *Eironeia* intenta convencer al lector de que el término en cuestión es, más que un tropo, una figura. La diferencia estribaría en el alcance discursivo: en tanto tropo, la ironía sólo afecta a unidades iguales o menores a la oración, con lo cual disminuyen sus alcances; no obstante, en calidad de figura, la ironía puede influir en unidades más amplias o en todo un discurso. Las siguientes palabras de Ballart condensan sus reservas y preferencias (lo mismo conceptuales que metodológicas) sobre el tema: “la literatura tendría en la ironía a un aliado más bien pobre si ésta no contemplara más sutilezas que la de decir únicamente lo contrario de aquello que es notorio” (*ibid.*, p. 91). Quintiliano fue de los primeros autores en estudiar la ironía desde la perspectiva del tropo, aunque también abrió la posibilidad de analizarla como figura (*vid. ibid.*, pp. 56-57). En fechas más recientes, Catherine Kerbrat-Orecchioni renueva el abordaje de la ironía asumida en calidad de tropo (Catherine Kerbrat-Orecchioni, “La ironía como tropo”, en *De la ironía a lo grotesco*, pp. 195-221).

⁷⁰ P. Ballart, *op. cit.*, pp. 42-43.

⁷¹ En este sentido, dicho especialista observa: “[E]l terrible diagnóstico sobre la modernidad hace que [...] la ironía sea vista poco menos que como el único antídoto para no caer en la locura y la desesperación. Verdadero *Zeitgeist* de nuestros días, sin ella no parecen soportables la angustia, la alienación y la incertidumbre que las especiales circunstancias históricas de este siglo han insuflado en el espíritu del hombre” (*ibid.*, p. 139).

Entre las posturas mencionadas arriba, puede haber otras que difieran o se complementen. De acuerdo con lo dicho desde el comienzo de este apartado, omitiremos ahondar en tales asuntos, dadas las condiciones de nuestra investigación. Nos interesaba subrayar el carácter múltiple de la ironía, así como poner de manifiesto algunas vías para tratarla. Teniendo en mente nuestro texto de análisis, proponemos, enseguida, algunas delimitaciones que nos ayuden a abordarlo desde el punto de vista de la ironía⁷².

Pere Ballart retoma una distinción de Douglas Muecke para abordar la ironía; de acuerdo con tal planteamiento, puede distinguirse una ironía verbal y otra situacional. Ballart refiere que la diferencia más importante entre ésta y aquélla radica en que “alguien [sea] irónico o bien [...] que nos parezca irónico algo que ocurre”⁷³. La ironía verbal surge de “un empleo específico de las palabras”⁷⁴; a su vez, la ironía situacional es producida “por el concurso de unos hechos, acciones o situaciones de significado disonante”⁷⁵. En suma, este tipo de ironía se distingue de aquél por la distancia que puede haber entre *presentar y decir*⁷⁶.

A partir de lo dicho arriba, delimitamos el concepto de ironía desde estos dos ámbitos. En primera instancia, nos enfocamos en el deslinde de la ironía verbal. En segundo lugar, abordamos la ironía situacional. En el capítulo siguiente —y último— acudimos a ambas delimitaciones para efectuar nuestro análisis de “Pierre Menard” en términos de ironía.

⁷² Recuperamos, al igual que lo hicimos hacia el término del primer capítulo, la postura de Gabriel Linares: vemos en los términos conceptuales “herramientas”, no “espejos”; nuestro objetivo consiste en delimitar la ironía de modo que el término permita hacer frente a algunos de los problemas que detectamos en “Pierre Menard”.

⁷³ Ballart, *op. cit.*, p. 193.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 314.

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ *Idem.*

A) Ironía verbal: *eiron* y *alazon*

Pere Ballart indica que la ironía verbal nació del encuentro discursivo entre dos tipos de personaje: “un falso ‘sabio’ y un falso ‘tonto’”⁷⁷. El estudioso reconoce tal interacción en la comedia griega y en el diálogo socrático. Respecto de aquélla, Ballart nota la presencia de un “personaje fatuo que está alardeando de su valentía, sus amores o sus conocimientos”; éste hace pareja con otro, quien “no perderá la oportunidad de ridiculizar[lo]”⁷⁸. Ballart recuerda que los griegos llamaban *alazon* al primero y *eiron* al segundo. De esa “pareja arquetípica”, se derivaron los términos *alazoneia* y *eironeia*: el primero se refería a “toda aquella actitud vanidosa, y en el fondo estúpida, de quien finge unas aptitudes que está muy lejos de poseer”⁷⁹; mientras que *eironeia* se aplicaba a “alguien que, en apariencia desvalido, esconde su juego y, por sinuosas estratagemas, se sale con la suya”⁸⁰.

Advertimos en el encuentro cómico descrito por Ballart entre *eiron* y *alazon*, una rivalidad que se resuelve mediante el desenmascaramiento de la falsa sabiduría. Dentro de tales circunstancias, se manifiestan las cualidades de la ironía como arma discursiva, ya que permite desacreditar y castigar al vanidoso interlocutor. Ballart advierte dos actitudes opuestas en la ironía: “[Ésta] puede estar coloreada de un amable sentimiento de jovialidad, destinado a tender puentes entre emisor y receptor, pero puede de igual modo ser el instrumento que persiga la hiriente carcajada que debe demoler a un adversario”⁸¹; sin

⁷⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 39-40.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 40.

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ *Ibid.*, p. 93.

embargo, el estudioso enfatiza que la ironía tiende a censurar y castigar la *alazoneia*, “esa despreocupada arrogancia”⁸².

A su vez, en el diálogo socrático, Ballart también reconoce el encuentro un *eiron* con un *alazon*. Sócrates desempeñaría la primera función, al tiempo que sus distintos interlocutores tenderían a desarrollar la segunda. En palabras del estudioso:

Sócrates empieza ponderando la sabiduría de su interlocutor, al que hace partícipe de alguna duda, para que éste la resuelva. La respuesta del interlocutor será igualmente encarecida por Sócrates, que, aparentando imposibilidad, pasa de inmediato a demostrar lo inadecuado de aquella explicación en una serie determinada de contextos, que por supuesto la hacen inviable a todas luces. Nuevas respuestas y nuevas refutaciones bajo el disfraz de halagos pueden sucederse *ad libitum*, o más concretamente, hasta que el sofista de turno pierda la paciencia y admita su ignorancia en relación al tema propuesto⁸³.

⁸² *Ibid.*, p. 122. En general, y como argumentaremos posteriormente, Ballart prefiere enfocarse en el carácter punitivo de la ironía, con lo cual deja un poco de lado las posibilidades amistosas del fenómeno. Como parte de nuestra delimitación, discurriremos a lo largo de las siguientes páginas en torno a esa otra vertiente de la ironía.

⁸³ P. Ballart, *op. cit.*, p. 41. Llama la atención el uso de la palabra “sofista” para referirse al interlocutor de Sócrates. De ello, se podría concluir que Ballart tiene en mente aquellos *Diálogos* o aquellos pasajes donde son interrogados algunos de los sofistas —por ejemplo, Protágoras, Gorgias o Hipias—. En general, éstos han sido objeto de juicios adversos e, incluso, despectivos. Nos parece que Ballart recoge, en buena medida, tales posturas y se adhiere a ellas; podría ser ésta una de las causas de su preferencia por las cualidades punitivas de la ironía. No obstante, el término “sofista” resulta más complejo de lo que parece en primera instancia: “Los sofistas han sido descritos como charlatanes intelectuales (de ahí el uso peyorativo de ‘sofisma’), que enseñaban su razonamiento sofístico por dinero, y (en el otro extremo) como moralistas y educadores victorinos. La verdad es más compleja. No formaron una escuela ni compartieron un corpus de opiniones” (Roberto Audi [ed.], *Diccionario Akal de Filosofía*, trads. Huberto Marraud y Enrique Alonso, Akal, Madrid, 2004, p. 903). En un sentido similar, Ferrater observa: “Antes de la sofística, la filosofía era especulación solitaria e inclusive desdeñosa; el intelectual era el hombre en soledad, que monologaba o a lo sumo dialogaba. Con la sofística aparece el filósofo como hombre en sociedad que en vez de meditar o dialogar, discute. No quiere esto decir ni mucho menos que haya de darse a la sofística un carácter exclusivamente peyorativo; la sofística descubre realidades que sin la crisis hubieran permanecido ocultas. [...] si no hubiera habido gravedad en [la] discusión [de los sofistas], no habría sido posible la continua polémica que Sócrates y Platón sostuvieron contra ellos” (José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1975, t. 2, pp. 701-702). Aun, hubo un tiempo en que el término se ocupó con mayor flexibilidad: “En el siglo V a.C., [la] palabra [‘sofista’] era aún general en alcance y neutra en tono: podía ser usada para denotar a cualquiera que poseyese un conocimiento excepcional, habilidad o talento de cualquier clase y no era necesariamente ofensiva o irónica. Hacia fines del siglo V a.C. fue aplicada no sólo a los profesores de retórica, sino a cosmólogos, astrónomos, matemáticos y muchos otros. Su uso posterior, hasta nuestro tiempo, fue grandemente determinado por la influencia de Platón y Aristóteles en el siglo IV a.C. [...]” (Edward Hussey, “La época de los sofistas”, trads. Jorge Mojica y Alberto Vargas, en *Los sofistas y Sócrates*, sel. y nota prel. Alberto Vargas, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1991, pp. 19-20). No negamos el carácter polémico y persecutorio del Sócrates de Platón frente a ciertos sofistas. Sin embargo, nos parece que hace falta introducir o destacar algunos matices. Nos daremos a dicha tarea en las siguientes páginas, cuando efectuemos un breve análisis del *Gorgias* de Platón. Consideramos que algunos de los

En suma, el diálogo socrático presenta a alguien que se cree sabio —pero no lo es— y a alguien que se finge tonto —aunque tampoco lo es—. Entre estos personajes, según la postura de Ballart, se establece una relación que también culmina con el desenmascaramiento de la falsedad, de la falsa sabiduría. Acaso se usen recursos más sutiles y menos agresivos como la refutación; no obstante, al final, el interlocutor de Sócrates padece la censura y la burla: “Los asistentes al debate rompen a reír al observar la distancia que media entre la cordura aparente del sofista y su ineptitud real”⁸⁴.

Aparte de los rasgos que comparten comedia y diálogo socrático respecto del encuentro entre *iron* y *alazon*, Ballart subraya dos elementos que aportó la figura de Sócrates para el desarrollo de la ironía en términos de disposición ética e intelectual: humildad y profundo relativismo⁸⁵. Con respecto a aquélla, recuérdese la célebre declaración socrática de sólo saber que no se sabe nada. En lo que al relativismo corresponde, Ballart comenta que Sócrates se hallaría “siempre dispuesto a encontrar alguna prueba que altere el conjunto de lo que se discute”⁸⁶.

Del análisis que propone Ballart en torno a la relación entre *iron* y *alazon* —ya sea en la comedia o ya sea en el diálogo socrático—, asumiremos la presencia de los siguientes rasgos para hablar de ironía verbal: disimulo, ridiculización, castigo, desenmascaramiento,

aspectos desatendidos por considerar la relación entre Sócrates y sus interlocutores como un choque invariablemente hostil y competitivo contribuyen a una delimitación más útil de la ironía para nuestro análisis.

⁸⁴ P. Ballart, *op. cit.*, p. 41.

⁸⁵ *Cf. ibid.*, p. 42.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 42. Gregory Vlastos hace la siguiente analogía del proceder socrático, la cual, nos parece, complementa e ilustra lo dicho por Ballart: “Tú afirmas que A y [Sócrates] te demuestra que A implica a B, y que ésta implica a C, y entonces pregunta: ‘¿Pero no afirmaste D anteriormente? ¿Y no contradice C a D?’ Y te abandona ahí con tu naufragado argumento, sin para nada decirte qué parte de él, si es que hay alguna, podría aún salvarse. Desde el principio sus tácticas parecen hostiles. En lugar de tratar de conducirte sorteando las rocas, elige una debajo de la superficie, bastante lejos y en un lugar en que nunca lo hubieras sospechado, y entonces se asegura [de] que consigas el viento que sea necesario para ir a toda vela contra [esa roca] y estrellar tu barco” (Gregory Vlastos, “La paradoja de Sócrates”, trad. Alberto Vargas, en *Los sofistas y Sócrates*, p. 76).

refutación, y relativismo. Todas estas cualidades se pueden apreciar en el Sócrates que nos presenta el *Gorgias*.

El *Diálogo* en cuestión versa, a grandes rasgos, sobre la retórica, cuyas naturaleza, utilidad y objeto de estudio intenta indagar Sócrates en compañía de tres personajes: Polo, Gorgias y Calicles. Asumida la pareja *iron-alazon* que propone Ballart, diremos que Sócrates efectúa la primera función, a la vez que sus interlocutores desempeñan, alternándose, la segunda. De antemano, observamos que la posición de Sócrates se modifica de acuerdo con quien lleve a cabo el papel de *alazon*; dependiendo de esto, él será más o menos agresivo, más o menos ridiculizante, más o menos hiriente, y, aun, más o menos amigable. Por razones de espacio, nos limitaremos a una pequeña porción del texto y sólo nos dedicaremos a algunos pasajes de las interacciones Sócrates-Polo y Sócrates-Gorgias. Consideramos que con ello basta para introducir los matices necesarios en nuestro planteamiento de la ironía como estrategia de pensamiento y análisis. Reconocemos que prescindir de las conversaciones entre Sócrates y Calicles nos expone a la pérdida de algunos —o muchos— otros matices en nuestra delimitación de la ironía. No obstante, esperamos que con las conclusiones obtenidas de la exposición que aparece enseguida se pueda hacer frente de buena manera a los problemas que hallamos en “Pierre Menard” en términos de ironía.

Al comienzo de este *Diálogo*, Sócrates pide a otro personaje —llamado Querefón— que interroge a Gorgias sobre la profesión que éste ejerce. Sin embargo, con cierta arrogancia, Polo interviene y ocupa el lugar de su maestro:

Querefón: Entonces contestarás sin duda fácilmente [a las preguntas de Sócrates], Gorgias.

Gorgias: Está a la mano hacer una prueba de ello.

Polo: Por Zeus, si quieres hazla conmigo, Querefón. Pues Gorgias me parece de hecho cansado de hablar, ya que ha discurrido muchas cosas hace poco.

Querefón: Entonces, ¿qué, Polo? ¿Crees tú poder contestar mejor que Gorgias?

Polo: ¿Qué importa si basta para ti?

Querefón: Nada; pero ya que tú quieres, contesta.

Polo: Pregunta⁸⁷.

En el fragmento citado, Polo manifiesta vanidad, arrogancia y pretensiones de sabiduría, rasgos —como hemos visto— propios del *alazon*. Gorgias no dijo que estuviera cansado o indispuerto para el diálogo con Querefón; por el contrario, sus palabras indican que se encuentra preparado para contestar cualquier clase de interrogante. No para asegurarse del bienestar de su maestro, sino para hacer gala de unos conocimientos que cree tener, Polo le arrebató la palabra. Aunque él no se atreva a afirmar que dará mejores respuestas que Gorgias, de hecho, lo desplaza, lo relega. Por otro lado, resultan manifiestos la arrogancia, el desprecio y la vanidad de Polo frente a Querefón. Si es el último quien interroga, se puede concluir desde la perspectiva de Polo, da lo mismo que respondan este último, Gorgias o cualquier otro.

Querefón pregunta sobre la manera en que se debe llamar a Gorgias, según la actividad que éste realiza⁸⁸. Sin embargo, la respuesta del interrogado resulta por demás vaga:

Muchas artes, Querefón, se han encontrado experimentalmente entre los hombres a partir de las experiencias, pues la experiencia hace que progresemos en nuestra vida según el arte, la inexperiencia, en cambio, según la suerte. De cada una de [las artes], escogen unos de una manera, unas, otros, de otra manera, otras, pero los mejores, de las mejores; entre éstos está también Gorgias aquí, y participa de la más bella de las artes⁸⁹.

Semejantes afirmaciones confirman a Polo como *alazon*, pues, en sí mismas, lo desautorizan para dialogar y lo dejan a merced de Sócrates, quien aprovecha, de inmediato, la ocasión para desenmascararlo:

⁸⁷ Platón, *Gorgias*, introd., vers. y notas Ute Schmidt Osmanczik, UNAM, México, 2008, 448a-b.

⁸⁸ Cf. Platón, *Gorgias*, 448b-c. Querefón pone los ejemplos del médico y el pintor, a quienes se otorga tales títulos por ejercer, respectivamente, la medicina y la pintura.

⁸⁹ *Ibid.*, 448c.

Sócrates: Gorgias, Polo parece bien preparado para los discursos; sin embargo, lo que prometió a Querefón no lo cumple.

Gorgias: ¿Qué cosa en especial, Sócrates?

Sócrates: No me parece que contesta en absoluto lo preguntado.

Gorgias: Pregúntale tú entonces, si quieres.

Sócrates: No, si tú mismo quisieras contestar, pues preferiría con mucho preguntarte a ti. Porque a partir de lo que se ha dicho, ya es obvio para mí que Polo está más interesado en la llamada retórica que en dialogar.

Polo: ¿Por qué, Sócrates?

Sócrates: Porque, Polo, cuando Querefón preguntó de qué arte es conocedor Gorgias, tú elogiaste su arte como si alguien lo hubiera vituperado, pero no contestaste cuál es.

Polo: ¿Pues no respondí que era la más bella?

Sócrates: Muy bien. Pero nadie preguntaba de qué índole era el arte de Gorgias, sino cuál es y cómo se debe llamar a Gorgias, [...] di ahora [...] cuál es el arte y cómo tenemos que llamar a Gorgias. Más aún, tú mismo, Gorgias, dinos cómo hay que llamarte, como conocedor de qué arte⁹⁰.

En este primer encuentro, Sócrates descarta a Polo para formar parte del diálogo, con lo cual se derrumban su vanidad, arrogancia y presunción; sin mayores recursos, la necesidad de Polo ha sido desenmascarada. Sócrates opta por Gorgias para continuar su interrogatorio; ello no significa que lo considere más sabio o menos ignorante que Polo. Tal elección se debe a que Gorgias parece más apto para cumplir con un requerimiento que preocupará a Sócrates a lo largo del *texto* que ahora analizamos: estar dispuesto a dialogar, a analizar, a investigar y a pensar⁹¹.

Gorgias, por lo tanto, es interrogado en lugar de su alumno; responde que se dedica a la retórica; de lo cual se concluye que hay que llamarlo “orador”⁹². Enseguida, añade, de

⁹⁰ *Ibid.*, 448d-449a.

⁹¹ Podría decirse que se trata de una actitud constante del Sócrates de Platón si nos atenemos a un par de especialistas. Así, Vlastos señala: “Al renunciar al ‘conocimiento’, [Sócrates] nos está diciendo que la cuestión acerca de la verdad que él crea ser verdadera siempre puede sensatamente replantearse; que cualquiera de sus convicciones está lista para ser examinada, en compañía de cualquier persona sincera que plantee la cuestión y se una a él en la investigación” (G. Vlastos, *op. cit.*, p. 79). Por su parte, Pierre Hadot nota que “Sócrates sólo puede invitar a su interlocutor a examinarse, a ponerse a prueba”; en ese sentido, Hadot recuerda: “Sócrates se presenta como simple partero, cuyo papel se limitaba a hacer descubrir a sus interlocutores sus posibilidades interiores” (Pierre Hadot, *¿Qué es la filosofía antigua?*, trad. Eliane Cazenave Tapie Isoard, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, pp. 44 y 46, respectivamente). Por último, conviene tener en mente aquella célebre declaración socrática de la *Apología*: “Una vida sin examen no tiene objeto vivirla para el hombre” (citada por Hadot, *op. cit.*, p. 48).

⁹² *Vid.*, Platón, *Gorgias*, 449a-b.

manera muy general, que la retórica tiene por objeto los discursos⁹³. Sócrates aprovecha las imprecisiones a que da lugar tal afirmación, para contrariar a Gorgias y obligarlo a afinar sus razonamientos:

Sócrates: ¿Qué clase de discursos [son objeto de la retórica], Gorgias? ¿Acaso esos que revelan a los enfermos cómo llegarán a sanar llevando un régimen?

Gorgias: No.

Sócrates: Por tanto, la retórica no se refiere a todos los discursos.

Gorgias: Por cierto que no.

Nos hallamos ante un *alazon* menos arrogante y vanidoso que Polo. En Gorgias subsisten las pretensiones de saber, pero éstas se sustentan más en la ingenuidad y la falta de reflexión que en la soberbia. Sócrates pone en entredicho a su interlocutor aparentando creer que éste afirma algo tan cuestionable como que la retórica sea igual a la medicina. El interrogador mantiene la misma estrategia; lleva al absurdo el argumento inicial de Gorgias y, en consecuencia, pretende que este último sostenga posturas a todas luces erradas:

Sócrates: Pero seguramente [la retórica] capacita para hablar.

Gorgias: Sí

Sócrates: Por consiguiente, ¿acerca de lo que hace capaz de hablar, hace capaz también de comprender?

Gorgias: Cómo no.

Sócrates: ¿No es cierto que la recién mencionada medicina hace capaz de comprender y de hablar sobre los enfermos?

Gorgias: Necesariamente.

Sócrates: Entonces, también la medicina, según parece, se refiere a discursos.

Gorgias: Sí.

Sócrates: ¿A aquéllos referentes a enfermedades?

Gorgias: Precisamente.

Sócrates: ¿No se refiere también la gimnasia a discursos referentes al bienestar y malestar del cuerpo?

Gorgias: Claro.

Sócrates: Además, Gorgias, también las otras artes están en la misma situación: cada una de ellas se refiere a discursos que constituyen el objeto de su arte.

Gorgias: Parece.

Sócrates: ¿Por qué entonces, si llamas ‘retórica’ a esta que se refiere a discursos, no llamas ‘retórica’ a las otras artes que se refieren a discursos⁹⁴?

⁹³ *Ibid.*, 449d.

⁹⁴ *Ibid.*, 449c-450b.

Sócrates aparenta ingenuidad; de antemano sabe que la retórica no se puede confundir con artes como la medicina o la gimnasia; pero finge creer que eso es posible, sobre todo si se sigue el razonamiento inicial de Gorgias, bajo el cual la retórica se confundiría con toda arte que maneje discursos. Este primer embate obliga a Gorgias a replantear su postura. Con la finalidad de evitar el equívoco detectado por Sócrates, su interlocutor distingue entre artes que, si bien emplean discursos, se concretan mediante “operaciones manuales” y artes cuyas “acción y eficacia [sólo] se da[n] a través del discurso”⁹⁵. Sócrates acepta el deslinde; sin embargo, nota nuevos problemas. Dentro de las artes que únicamente se manejan a través de discursos, él menciona la aritmética, el cálculo y la geometría⁹⁶. Entonces, reaparece la incongruencia inicial:

Sócrates: Pero no creo que tú quieras llamar ‘retórica’ a alguna de [estas artes], no obstante que literalmente dices que la que tiene su eficacia a través de la palabra es retórica. Y tal vez alguien, si quisiera ser capcioso en la argumentación, interpretaría: “¿Llamas entonces ‘retórica’ a la aritmética, Gorgias?” Pero no creo que tú llames ‘retórica’ ni a la aritmética ni a la geometría.

Gorgias: Pues opinas correctamente, Sócrates, y lo interpretas justamente⁹⁷. La ingenuidad de Gorgias se manifiesta en sus fáciles pero vagas y falibles respuestas. Él no presume ni se jacta de poseer ciertos conocimientos, según hiciera Polo. Sin embargo, cree que puede resolver de manera sencilla —sin razonar lo suficiente— las cuestiones que Sócrates le plantea.

Hemos visto que Polo fue descartado como interlocutor sin miramiento alguno. A Gorgias, por el contrario, Sócrates le ofrece caminos para analizar mejor el problema, evitar ambigüedades y proseguir con el diálogo; le indica que establecer el objeto de estudio concreto de cada arte permitirá distinguirlas sin riesgos: la aritmética, por ejemplo, se

⁹⁵ Cf. *ibid.*, 450b-c.

⁹⁶ *Vid. ibid.*, 450d.

⁹⁷ *Ibid.*, 450e.

refiere “al número par e impar”; a su vez, el cálculo “considera [...] cómo el par y el impar se comportan consigo mismos y entre sí, de acuerdo con la cantidad”; por último, explica Sócrates, la astronomía tiene que ver con el “curso de los astros, del sol y de la luna”⁹⁸. No obstante tales ejemplos, Gorgias proporciona una respuesta similar a la de Polo; cuando, de nuevo, es interrogado por el objeto de la retórica, el primero responde que ésta versa “sobre las más grandes y mejores [cosas] entre los asuntos humanos”⁹⁹. Desde luego, semejante respuesta no satisface a Sócrates, quien una vez más orilla a Gorgias a ser más preciso: si se preguntara a un médico, a un maestro de gimnasia o a un comerciante qué es lo más importante y mejor, dirían, respectivamente, que la salud, la belleza corporal y la riqueza¹⁰⁰. Por lo tanto, Sócrates demanda: “[...] contesta qué es esto de lo cual tú afirmas que es el máximo bien para los hombres y del cual tú eres maestro”¹⁰¹. Entonces, el interrogado responde que “el máximo bien” consiste en

ser capaz de persuadir mediante discursos a los jueces en el tribunal, a los consejeros en la sala de consejos, a los miembros de la asamblea en la asamblea y en cualquier otra reunión, sea cual fuera la reunión. Y en efecto, en virtud de esta capacidad harás esclavo al médico, esclavo al maestro de gimnasia; por otra parte, de aquel comerciante se sacará a la luz que está haciendo negocio para otro y no para sí mismo, sino para ti, que eres capaz de hablar y de persuadir a la multitud¹⁰².

Sócrates acepta la respuesta anterior; sin embargo, comienza a preparar el terreno para nuevas averiguaciones, ya que, según veremos, dicha respuesta no lo satisface del todo:

Sócrates: Entonces escucha, Gorgias. Yo, sábelo bien —como estoy convencido— si alguien dialoga con otro, queriendo conocer aquello sobre lo cual versa la conversación, me tomo por una de esas personas, y estimo que tú también eres de éstas.

Gorgias: ¿A qué viene esto Sócrates?

⁹⁸ *Vid. ibid.*, 451b-c.

⁹⁹ *Ibid.*, 451d.

¹⁰⁰ *Cf. ibid.*, 452a-c.

¹⁰¹ *Ibid.*, 452d.

¹⁰² *Ibid.*, 452e.

Sócrates: En seguida te lo digo. La persuasión a partir de la retórica, yo todavía no sé exactamente —sábelo bien— de qué índole es que tú dices y sobre qué asunto es persuasión. Sin embargo, sospecho por lo menos cuál es —creo— a la que tú aludes y sobre qué cosa versa; pero no por ello te preguntaré menos a qué llamas tú siempre ‘persuasión’ que se da a partir de la retórica y sobre qué cosas versa ella. ¿Por qué, sospechando yo mismo, te preguntaré y no lo digo yo mismo? No por ti, sino por la conversación, para que prosiga de tal manera que se nos haga lo más manifiesto posible acerca de qué cosa se habla¹⁰³.

Antes de proponer más interrogantes, Sócrates debe constatar la disposición de Gorgias para proseguir con el diálogo. Recordemos que previamente Polo fue rechazado como interlocutor, dado que tenía un mayor interés para hacer discursos que para dialogar¹⁰⁴. En la cita de arriba, Sócrates confirma sus preocupaciones para que toda conversación en la que él se implique llegue a buen término —es decir, indagar de la mejor manera posible aquello sobre lo que se habla—; de ahí que desee saber si Gorgias comparte tal perspectiva, pues, si no fuera el caso, éste quedaría descartado, asimismo, como interlocutor. Aun, Sócrates enfatiza que le preocupa más la conversación que su interlocutor mismo; de entrada, esta declaración puede parecer desdeñosa; sin embargo, adelante resultarán consecuencias provechosas de ella, según veremos.

Tras hacer énfasis en la clase de objetivos que persigue al dialogar, Sócrates cuestiona a Gorgias sobre el tipo de persuasión que ejerce la retórica. Vuelve al ejemplo de la aritmética, la cual, observa, también es productora de persuasión¹⁰⁵. Visto desde esa perspectiva el problema, las indagaciones han retornado al punto inicial: la retórica tendería a confundirse con las demás artes que persuaden¹⁰⁶. En suma, hace falta especificar más la cuestión. Ante lo cual, Gorgias precisa: “Pues hablo, Sócrates, de esta persuasión que se da

¹⁰³ *Ibid.*, 453a-c.

¹⁰⁴ *Cf. ibid.*, 448d.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 453e-454a.

¹⁰⁶ *Cf., ibid.*, 454a.

en los tribunales y en las otras asambleas de multitudes [...] y que versa sobre aquello que es justo e injusto”¹⁰⁷.

Para continuar, Sócrates deslinda entre creencia y saber; luego afirma: “Ciertamente están persuadidos tanto quienes han aprendido como quienes han creído¹⁰⁸”. Hay, en consecuencia, dos clases de persuasión: una que se basa en conocimientos y otra que se fundamenta en creencias. La retórica, sostiene Sócrates, promueve la segunda¹⁰⁹. De acuerdo con ello, conviene cuestionarse: ¿cuál es el poder de ésta si al tomarse ciertas decisiones —como elegir médicos, construir barcos o muros— se consulta a los “más peritos” —ya que saben, conocen—, no a los oradores —que sólo creen y opinan—¹¹⁰? Gorgias responde que quien maneja la retórica tiene la capacidad para desplazar a los especialistas; por ejemplo:

Si llegaran a la ciudad que quieras un orador y un médico, y si tuvieran que decidir mediante un combate verbal en la asamblea o en cualquier otra reunión, cuál de los dos debe ser elegido como médico, de ninguna manera se distinguirá el médico, sino sería elegido quien es capaz de hablar, si quisiera. Y si se luchara contra cualquier otro maestro, el orador persuadirá más que cualquier otro que lo eligieran a él, pues no hay nada acerca de lo que el orador no hable más convincentemente que cualquier otro maestro ante la multitud¹¹¹.

Sócrates no comparte tal parecer, pero teme refutar a Gorgias.

Enseguida, aparece una larga reafirmación de las preocupaciones socráticas que entran en juego al sostener un diálogo con otro. Para comenzar, Sócrates se refiere a ciertas conversaciones y a ciertos conversadores:

Creo, Gorgias, que tú también tienes experiencia en muchas discusiones y que en ellas te habrás fijado en lo siguiente: no fácilmente pueden los participantes terminar las reuniones así que hubieran definido entre sí aquello acerca de lo cual empezaron a dialogar, aprendiendo y enseñándose, sino que, cuando hay argumentación contraria

¹⁰⁷ *Ibid.*, 454b.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 454e.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 455a.

¹¹⁰ *Ibid.*, 455a-c.

¹¹¹ *Ibid.*, 456b-c.

sobre algo, y uno dice que el otro no habla correctamente, se enojan y creen que el otro lo dice por envidia de ellos mismos, porque rivalizan y no buscan lo subyacente en la conversación¹¹².

Existen, por lo tanto, interlocutores que no buscan aprender ni se dejan enseñar por el otro, sino que, dadas sus vanidades, sólo pretenden vencer al otro, con lo cual el tema de análisis pasa a segundo término. En casos tales, se puede llegar al insulto e incluso los oyentes sienten desagrado por la conversación a la que han asistido¹¹³. Sócrates aclara que él no es un conversador de esa especie:

¿Por qué digo esto? Porque ahora me parece que tú dices algo que no es en forma alguna concluyente y que tampoco concuerda con lo que primero decías acerca de la retórica. Ciertamente temo refutarte, para que no supongas que yo hablo deseando rivalizar en relación al asunto —para que llegue a ser claro— sino en relación a ti¹¹⁴.

Recordemos que Sócrates señaló anteriormente su interés hacia la conversación, más que por Gorgias¹¹⁵. Dicho señalamiento permite, ahora, al primero protegerse contra cualquier sospecha de envidia o rivalidad hacia su interlocutor: Sócrates interroga y refuta para aclarar el tema, no para destruir a Gorgias. Nos hallamos ante un *eirón* que simpatiza con el *alazon* y, además, tiene ciertas consideraciones antes de desmentirlo. Incluso, le ofrece hacer un pacto para proseguir:

En cuanto a mí —si tú también eres de los hombres de los que soy yo— gustosamente te interrogaría punto por punto; pero si no lo eres, lo dejaría. ¿De cuáles soy yo? [De] los que gustosamente son refutados si dicen algo que no es verdadero, pero que gustosamente refutan si alguien dijera algo que no es verdadero; empero, no me desagradaría más ser de los refutados que de los refutantes, puesto que tomo esto por un bien mayor en la medida en que es un bien mayor ser liberado uno del máximo mal que liberar a otro. Pues creo que nada es un mal tan grande para el hombre como una falsa opinión acerca de lo que versa ahora nuestra conversación. Ahora bien, si tú afirmas ser un hombre de esta índole, dialoguemos; pero si te parece necesario dejarlo, dejemos pasarlo y disolvamos la conversación¹¹⁶.

¹¹² *Ibid.*, 457c-d.

¹¹³ *Vid. ibid.*, 457d-e.

¹¹⁴ *Ibid.*, 457e.

¹¹⁵ *Ibid.*, 453c.

¹¹⁶ *Ibid.*, 458a-b.

Entre poner en ridículo y demoler a Gorgias, y abandonar la conversación, Sócrates prefiere lo segundo. Para que la indagación continúe, el interlocutor debe estar dispuesto a cuestionar al otro y a cuestionarse a sí mismo, pues dicha postura asume y promueve Sócrates. Este último acepta que puede equivocarse y sostener opiniones erradas; si ello ocurriera, cuenta con su interlocutor para que introduzca las precisiones necesarias. Gorgias accede a tales pedidos.

Sócrates duda del gran poder que su interlocutor atribuye a la retórica; aquél vuelve al deslinde entre creencia y saber: “[...] el que no sabe, será —entre los que no saben— más convincente que el médico [que sí sabe]”¹¹⁷. El poder de la retórica, por tanto, surte efecto sólo en ciertas circunstancias y ante ciertos individuos, pero de ninguna manera será siempre infalible, como Gorgias propusiera antes.

Además de los alcances atribuidos a la retórica, son puestos en entredicho los oradores con respecto a su objeto: lo justo y lo injusto. Sócrates sospecha de ellos que han inventado “artificialmente una persuasión sobre estas cosas” y que sólo dan la impresión de saber —entre los que no saben, desde luego—¹¹⁸. A su vez, Gorgias sostiene que el orador debe conocer lo justo y lo injusto, y que si no los conoce, deberá aprenderlos¹¹⁹. Aparece, de este modo, una contradicción más: al referir y encomiar los poderes de la retórica, Gorgias mencionó que algunos oradores pueden hacer un mal uso de ella y de sus ventajas para actuar de maneras injustas¹²⁰. Sin embargo, Sócrates observa que ello es imposible si de verdad conocen o han aprendido lo justo:

Sócrates: ¿Qué, pues? Quien ha aprendido la construcción, es constructor, ¿o no?

Gorgias: Sí.

¹¹⁷ *Ibid.*, 459b.

¹¹⁸ *Vid. ibid.*, 459d-e.

¹¹⁹ *Cf. ibid.*, 460a.

¹²⁰ *Vid. ibid.*, 456c-457a.

Sócrates: Por consiguiente, quien ha aprendido la música, es ¿músico?

Gorgias: Sí.

Sócrates: Y quien la medicina, ¿es médico? Y en cuanto a lo demás, sucede así, según la misma regla: quien ha aprendido cada una de éstas, es tal como el conocimiento hace a cada uno.

Gorgias: Por supuesto.

Sócrates: Entonces, según esta regla: también quien ha aprendido lo justo, es justo.

Gorgias: De todas maneras.

Sócrates: Pero el justo hace cosas justas.

Gorgias: Sí.

Sócrates: Por tanto, ¿es necesario que el orador sea justo y que el justo quiera hacer cosas justas?

Gorgias: Por lo menos, parece.

Sócrates: Entonces, el justo nunca querrá cometer injusticia.

Gorgias: Es necesario.

A partir de lo dicho arriba, cabe suponer que o bien Gorgias se equivocó y el orador no comete injusticias; o bien él tiene razón —parcialmente— pero el orador no sabe qué es lo justo, y sólo se dedica a persuadir con base en creencias referentes al tema.

Frente a semejante disyuntiva, el desairado Polo interviene pretendiendo defender a su maestro:

Pues, ¿qué, Sócrates? ¿Tú opinas verdaderamente así sobre la retórica como hablas ahora? ¿O crees, porque Gorgias se avergonzó de no estar de acuerdo contigo que el orador sabe qué es lo justo, lo bello y lo bueno y que, si alguien, no sabiendo llega con él, él lo enseñaría? Luego, tal vez a partir de este acuerdo se concluyó algo contradictorio en la conversación —lo cual te gusta, ya que tú mismo has conducido a tales preguntas— pues ¿quién, crees, negará que no conoce lo justo y que no va a enseñarlo a otros? Pero es muy grosero llevar la conversación a tales puntos¹²¹.

Con tales señalamientos, Polo confirma su desinterés por dialogar: prefiere la competencia y la destrucción verbal de Sócrates, antes que comprender aquello que se está examinando. Polo aceptaría, en pocas palabras, que el orador no sabe qué es lo justo, que no tiene por qué aprenderlo y que para persuadir le bastan algunas creencias al respecto. Sin embargo, según el alumno, su maestro tiene vergüenza de aceptar ese hecho ante Sócrates.

La respuesta que enseguida Sócrates da parece amable, aunque implica hostilidad:

¹²¹ *Ibid.*, 461b-c.

Bellísimo Polo, precisamente para eso tenemos compañeros e hijos, para que cuando —nosotros, ya en edad avanzada, nos equivoquemos— vosotros, los jóvenes presentes, corriáis nuestra vida en obras y en palabras. También ahora, si yo y Gorgias nos equivocamos en algo en los discursos, ya que estás presente, corrige — pues es tu deber. Y yo quiero retirar para ti de lo acordado lo que tú quieras —si te parece que algo no estuvo bien acordado— siempre y cuando me observes un solo punto¹²².

Por una parte, Sócrates agradece la presencia y la intervención de Polo. No obstante, si consideramos el primer encuentro de ambos personajes, cabe sospechar de tal agradecimiento. Las dudas se acrecientan al tener en cuenta que Sócrates habla de un hipotético error que hubieran cometido él y su anterior interlocutor, Gorgias. Polo debe probar que realmente la conversación ha incurrido en faltas; si lo logra, el supuesto encomio que se le hace sería efectivo. A lo anterior, añádase que el intento de defender a Gorgias termina por convertirse en lo contrario: Sócrates subraya que lo dicho hasta el momento no sólo es responsabilidad suya, sino que se trata del producto de acuerdos a los que han llegado él y Gorgias. En consecuencia, el ataque se dirigiría lo mismo al primero que al segundo de los dialogantes.

Sócrates se ha vuelto hostil al dialogar con Polo; no obstante, en esta ocasión accede a conversar con él si éste puede cumplir con un par de requerimientos:

Sócrates: Los discursos largos, Polo, los cuales tratabas de usar en un principio, [te pido] que los refrenes.

Polo: ¿Qué entonces? ¿No me será permitido hablar cuanto quiero?

Sócrates: Sin duda sufrirás terriblemente, mi mejor amigo, si una vez llegado a Atenas, donde existe de toda la Grecia la mayor libertad para hablar, luego sólo tú no lo conseguirías aquí. ‘Pero pon el caso contrario’: si tú hablas largamente y no quieres contestar a lo preguntado, ¿no sufriría yo por mi parte terriblemente, si no me es permitido irme y no escucharte? Pero si te preocupas en algo de la tesis que se ha enunciado y si quieres corregirla, retira —como acabo de decir— lo que te parece y, preguntando en tu turno y [al] ser preguntado como yo y Gorgias, refuta y deja que seas refutado. Pues sin duda tú también afirmas que sabes lo que sabe Gorgias, ¿o no?

¹²² *Ibid.*, 461b-c.

Polo: Yo sí¹²³.
Sócrates da la oportunidad a Polo de conversar, pero éste debe cumplir dos requisitos encaminados a que haya realmente un diálogo y las indagaciones puedan continuar: omitir los largos discursos, porque perjudican más de lo que ayudan a la conversación; y estar dispuesto a la refutación, pues así podrán evitarse posibles errores, sin importar de quién provengan.

En este punto suspendemos nuestro análisis del *Gorgias*. Desde luego, haría falta seguir con detalle el resto del diálogo; no obstante, en lo que compete a nuestra investigación, nos parece que se han constatado los rasgos mencionados previamente para la ironía verbal, así como se han generado las condiciones para introducir los matices necesarios de nuestra propuesta. Por una parte, hemos asistido al despliegue de la ironía en tanto arma discursiva: Sócrates ridiculiza, castiga y desenmascara al pretencioso Polo. Por otra, corroboramos que el encuentro entre Sócrates y el sofista Gorgias no es hostil ni competitivo, como parecería que tienden a ser todas las relaciones entre un *ieron* y un *alazon*; al contrario, hay pasajes donde el primero actúa de maneras generosas y amigables.

Con base en las interacciones Sócrates-Polo y Sócrates-Gorgias, distinguiremos dos funciones de la ironía verbal: una punitiva y otra reflexiva. La primera reúne las siguientes características: disimulo, hostilidad, ridiculización, castigo, desenmascaramiento —y como una posibilidad— refutación. En cuanto a la segunda, consideramos estos elementos: disimulo, refutación, relativismo, indagación y una actitud amistosa.

Todo ironista disimula, sin importar los fines que persiga: finge ser algo que no es —ingenuo, tonto o ignorante— y finge que afirma algo de lo que no se encuentra convencido o que, en definitiva, niega —por ejemplo, que la retórica y la medicina son lo

¹²³ *Ibid.*, 461d-462a.

mismo—. Al respecto, conviene recordar un par de comentarios de Douglas Muecke. Primero, el autor en cuestión observa: “The art of irony is the art of saying something without really saying it”¹²⁴. En segundo lugar, señala que ser irónico consiste en “to use one form of words to say and to unsay what you are saying”¹²⁵. De acuerdo con las dos funciones distinguidas arriba, el ironista disimulará para poner en evidencia y ridiculizar a su interlocutor o para hacerlo pensar.

Si el *alazon* se muestra pretencioso, soberbio, arrogante y despectivo —tal es el caso de Polo—, el *eiron* se comportará de manera hostil y lo castigará. Como parte del castigo, puede resultar necesaria la refutación, pero no es la finalidad principal: entre refutar y castigar, el *eiron* preferirá lo segundo dentro de la situación descrita. En cuanto se descubran las incorrecciones o los sinsentidos del *alazon*, el diálogo tenderá a darse por concluido.

A su vez, cuando el *alazon* yerra por ingenuidad y por falta de análisis, pero se halla dispuesto a indagar mejor, el ironista, de inicio, lo refuta y le muestra sus errores. Luego, es necesario que el diálogo se extienda. En casos semejantes, el *eiron* ve en su interlocutor a un compañero de investigación —no a un enemigo—. Recordemos la generosidad de Sócrates al ofrecerle caminos a Gorgias para examinar de mejor manera los problemas surgidos durante el diálogo; hemos atestiguado, aun, los pudores socráticos antes de refutar a dicho interlocutor¹²⁶. En este sentido, conviene mencionar algunas observaciones de Pere Ballart en torno a la actitud escéptica del ironista: “Difícilmente hará pedazos al que ingenuamente cree tener la verdad quien no se siente en posesión de ella, pues lo que

¹²⁴ Douglas Muecke, citado en Ballart, *op. cit.*, p. 191.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 132.

¹²⁶ Vale la pena señalar que más adelante en el *Gorgias* (vid. 473a, 487e-488a, 499c y 506c), Sócrates se dirá amigo tanto del pretencioso pero cándido Polo como del arrogante y astuto Calicles por el hecho de sostener, con cada uno de ellos, una conversación.

castiga [y cuestiona] no es una opinión diferente a la propia, sino simplemente el error de comprometerse en ella categóricamente”¹²⁷. Para terminar, Gregory Vlastos señala que el método socrático “es más importante incluso que los mismos resultados, pues es el instrumento para examinarlos, revisarlos e ir más allá de ellos”¹²⁸. Añadiremos que la ironía como estrategia de pensamiento representa uno de los recursos más viables dentro de dicho método: *iron* y *alazon* cooperan para examinar y reexaminar las cuestiones, en el entendido de que la investigación y sus resultados se deben a acuerdos —no al triunfo de un punto de vista sobre otro— y son, por lo tanto, compartidos.

B) Ironía situacional

En las primeras páginas de este apartado, nos referimos al deslinde de Douglas Muecke entre un tipo de ironía producida por las palabras y otra ocasionada por los hechos. La segunda corresponde a lo que se denomina “ironía situacional”. Cuando ésta ocurre, hay una serie de acontecimientos que son contrariados por un desenlace imprevisto¹²⁹; de dicho desenlace se concluye que los sucesos fueron juzgados inapropiadamente por sus protagonistas y que, por lo tanto, éstos cayeron en una suerte de engaño. Al respecto, Ballart propone como “paradigmático ejemplo [el del] cazador cazado”¹³⁰. En la ironía situacional, los protagonistas —o víctimas— juzgan que al llevar a cabo determinadas acciones obtendrán ciertos resultados, pero ignoran que sus actos apuntan y llegarán a otra dirección, contraria a menudo.

¹²⁷ P. Ballart, *op., cit.*, p. 417.

¹²⁸ G. Vlastos, *op., cit.*, p. 81. Más arriba citamos la analogía que propone el mencionado autor entre el proceder de Sócrates y un barco que se estrella a toda velocidad contra las rocas. Dicha analogía, nos parece, da cuenta del método socrático al que se refiere Vlastos (*vid. supra*, p. 143, nota 86).

¹²⁹ Cf. P. Ballart, *op. cit.*, p. 319.

¹³⁰ *Idem.*

Ballart nota que la ironía verbal reclama “un trato eminentemente retórico y estilístico”, mientras que la situacional conduce a una reflexión de carácter filosófico¹³¹. Asimismo, el especialista apunta: “Lo más normal es que muchas de las manifestaciones específicamente verbales de la ironía no suelen exceder el marco del sintagma, y que la ironía situacional (salvo en el caso de su presentación narrativizada) se instale claramente en el nivel del discurso”¹³². Desde nuestra perspectiva, ironía verbal e ironía situacional pueden converger: en ciertos casos, el encuentro discursivo entre *eiron* y *alazon* implica o conduce a una serie de situaciones cuyo desenlace resulta contradictorio con respecto a tales situaciones. Ahondaremos en esta propuesta en el segundo apartado del siguiente capítulo. Por ahora, nos limitamos a recordar que las conversaciones revisadas del *Gorgias* constituyen sucesos cuyas expectativas se frustran de manera constante: si bien el diálogo parece apuntar a la obtención de conocimientos definitivos, al final aparecen más dudas.

¹³¹ *Ibid.*, p. 315.

¹³² *Ibid.*, p. 316. Cabe mencionar la ligera contradicción entre el punto de vista que defiende el estudioso en la mayor parte de su *Eironeia* y lo dicho en la cita previa respecto de la ironía verbal. Anteriormente, Ballart propuso que cuando ésta no excede el sintagma, tiende a la antífrasis; pero que cuando rebasa esos márgenes, se vuelve un recurso más complejo que puede afectar todo el discurso. Ballart recomienda la segunda opción para el abordaje de la ironía, según hemos mencionado en ocasiones precedentes a lo largo de este apartado. Por otra parte, suponemos que al hablar de la “presentación narrativizada” de la ironía situacional, Ballart se refiere a breves pasajes de novelas o cuentos donde los personajes participan en acontecimientos que tienen un desenlace contradictorio.

CAPÍTULO 3. ANÁLISIS: IRONISTAS E IRONÍAS EN “PIERRE MENARD”

A continuación, abordaremos a “Pierre Menard” desde el punto de vista de la ironía. Para ello, retomaremos algunas distinciones planteadas en las páginas previas. En primer lugar, acudiremos al deslinde entre dos niveles de enunciación: el ficcional y el literario. Nos parece que las manifestaciones, los recursos y los propósitos de la ironía difieren según ésta afecte a uno o a otro de dichos niveles. En este sentido, analizaremos la ironía en función de la voz, primero, y en función del autor implícito, después; esto no supone una evaluación de cada instancia discursiva por separado, pues estableceremos los vínculos que sean requeridos. Asimismo, haremos uso del deslinde entre ironía verbal e ironía situacional. Por último, cabe referir que también serán consideradas las dos funciones anteriormente advertidas en la ironía: una punitiva y otra reflexiva.

3.1. La voz: la ironía como arma

A) Ironía verbal

Hasta aquí (sin otra omisión que unos vagos sonetos circunstanciales para el hospitalario, o ávido, álbum de Madame Bachelier) la obra *visible* de Menard, en su orden cronológico.

J. L. BORGES, “Pierre Menard, autor del Quijote”.

Diremos, de entrada, que en el texto, la ironía de la voz es agresiva y que una de sus principales finalidades consiste en inferir un castigo contra quienes esta última considera sus oponentes; además, la ironía en cuestión pretende desenmascarar, ante un grupo de

lectores, a dichos oponentes. Tal clase de ironía se encuentra próxima a la sátira, de acuerdo con las propuestas de Linda Hutcheon y de Pere Ballart.

Según hemos apuntado más arriba, Linda Hutcheon aborda las diferencias y los vínculos entre ironía, sátira y parodia. De acuerdo con nuestros intereses, nos enfocaremos en las primeras dos. Hutcheon observa que la ironía —en calidad de tropo— puede formar parte de la sátira como género¹. De lo anterior, cabe concluir que aquélla es uno de los recursos de los que la sátira puede servirse para lograr sus fines².

Hutcheon señala que la sátira es

la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano. Las ineptitudes a las que de este modo se apunta están generalmente consideradas *extratextuales* en el sentido en que son, casi siempre, morales o sociales y no literarias³.

A lo anterior, añádanse las actitudes “desdeñosa” y “despreciativa” que la autora ve en la sátira⁴. En suma, diremos que ésta pretende corregir o reformar lo que podría ser visto como un vicio o un error.

Con base en la *Anatomy of Criticism* de Northrop Frye, Ballart confirma y extiende las apreciaciones de Hutcheon. De entrada, Ballart identifica los principales rasgos del autor satírico: éste defiende un “programa moral inequívoco, de una obvia intención reformadora”; por ello, en sus textos, tal tipo de autor pretenderá transmitir, sobre todo, una “moraleja”⁵. Los ataques del autor satírico deben “ser a la vez captable[s] y susceptible[s]

¹ Cf. L. Hutcheon, *op. cit.*, p. 174.

² Consideramos que la ironía puede participar en la sátira tanto en su calidad de tropo —atribuida por Hutcheon y una larga tradición de estudiosos— como en su calidad de figura —defendida por Ballart a lo largo de gran parte de su *Eironeia*—.

³ Cf. L. Hutcheon, *op. cit.*, p. 178.

⁴ Cf. *ibid.*, p. 181.

⁵ Vid. P. Ballart, *op. cit.*, pp. 418-419.

de ser compartido[s]” por su público, en quien él buscará “cómplices” de sus preferencias y de sus cóleras. En pocas palabras, el autor satírico “se cree superior a sus víctimas”⁶.

Para Ballart, resultan desventajosas las alianzas entre ironía y sátira. De acuerdo con su postura, parecería que al volverse herramienta de esta última, la primera pierde las características que en ella Ballart ve como naturales y óptimas —podríamos decir—: relativismo, humildad y cuestionamiento de “toda convención”⁷. Así, el estudioso define el comportamiento del ironista en oposición al del satírico: a diferencia de éste, aquél “es un personaje esencialmente impuro, que se halla dividido y que debe a la vez censurar sus entusiasmos y acallar sus agravios. No puede moralizar imperativamente quien desconfía en el fondo de la bondad de toda moral”⁸.

Por nuestra parte, consideramos que, cuando la ironía tiende hacia las funciones punitivas que le hemos atribuido en las últimas páginas del capítulo precedente, adquiere rasgos distintos de los que presenta cuando se desempeña con finalidades reflexivas. Nos costaría demostrar que estos rasgos son mejores que aquéllos, o viceversa, pues las finalidades cambian. Remitimos al ejemplo del *Gorgias*: si Sócrates sólo desea descartar a Polo como interlocutor, no tendría por qué ser escéptico ni reflexivo; y al contrario, si Sócrates quiere indagar una serie de problemas en compañía de Gorgias, tampoco sería imprescindible que lo persiga, ridiculice o ponga en evidencia.

Si bien la ironía verbal que hallamos en la voz de “Pierre Menard” tiende a lo satírico, ello no implica que dicho texto sea una sátira ni que la voz pueda concebirse como la de un autor satírico. Según señalamos a continuación y de acuerdo con nuestros análisis previos, los pasajes donde la voz se comporta de manera irónica resultan breves y se hallan

⁶ *Ibid.*, p. 421.

⁷ *Cf. ibid.*, pp. 418-419.

⁸ *Ibid.*, p. 420.

subordinados a otros cuyas finalidades difieren del castigo, la moraleja o la censura. Los vínculos entre ironía y sátira nos servirán para la descripción del carácter punitivo de la voz cuando ésta emplea recursos irónicos, más que para justificar a “Pierre Menard” como sátira.

La voz se piensa, y quiere parecer, superior. Cuando abordamos la enunciación ficcional en el segundo capítulo, explicamos que la voz se torna agresiva al referirse a Madame Bachelier y que se comporta de la misma forma contra algunos sectores del público lector al que se dirige. La voz denuncia, persigue, castiga y desea corregir ciertos yerros, comportamientos o preferencias que considera equivocados, necios o desleales.

El objetivo más directo y recurrente de las censuras de la voz es Madame Bachelier. En el primer apartado del capítulo previo, identificamos varias agresiones hacia dicho personaje. Si bien la voz no esconde su encono contra Madame Bachelier, tampoco recurre a la acusación o al insulto abiertos, pues atenúa o disfraza sus ataques. En este sentido, nos parece que ironiza.

Agrupamos, para el siguiente análisis, en tres ámbitos las agresiones de la voz hacia Madame Bachelier: el intelectual, el de la probidad y el del prestigio. En primera instancia, aunque la voz no califique de tonta, inepta o intelectualmente inferior a Madame Bachelier, existen las suficientes insinuaciones para que el lector ficcional —en el siguiente inciso nos ocuparemos del otro tipo del lector, el implícito— concluya que ésta posee una inteligencia limitada y escasa. La voz comienza asegurando que “la obra *visible* [de Menard] es de fácil y breve enumeración” (41). Mediante estas primeras observaciones, la voz se presenta a sus lectores en una posición superior respecto de Madame Bachelier en términos intelectuales: lo que para unos podría parecer complicado y extenuante es concebido por la voz como una labor sencilla, sin complejidades. A esto, añádase que Madame Bachelier —según la voz—

no llevó a buen término la fácil tarea de catalogar los textos “visibles” de Menard; son, en consecuencia, “imperdonables” sus yerros (41); no tienen justificación alguna.

La voz intenta demostrar las facilidades que implicaba la fallida tarea de Madame Bachelier; por lo tanto, aquélla expone su propio catálogo. Al final de éste, se denuncia una de las “imperdonables” adiciones en que incurrió Madame Bachelier, quien “enumera [...] una versión literal de la versión literal que hizo Quevedo de la *Introduction à la vie dévote* de San Francisco de Sales” (45). La voz descarta dicha obra, pues no halló “rastros” de tal texto en el “archivo particular” de Pierre Menard. La circunstancia será aprovechada para proponer otro ataque contra la inteligencia de Madame Bachelier: al parecer, por cándida y crédula, esta última tomó demasiado en serio a Menard; así, la voz concluye: “Debe tratarse de una broma de nuestro amigo, mal escuchada” (45). El agravio se formula desde una actitud de superioridad: la voz sugiere al lector ficticio que ella conocía y comprendía de tal modo a su amigo Menard, que sabía —y aún sabe— escuchar e identificar las bromas de éste, a diferencia de Madame Bachelier, incapaz de reconocer el supuesto juego del “simbolista de Nîmes”.

Tras desmentir —proponiendo uno nuevo— el “catálogo falaz”, la voz emprende una tarea más compleja: anunciar, demostrar y explicar el “descubrimiento” de otra obra escrita —aunque sin concluir— por Pierre Menard; aparte del calificativo de “invisible” para dicha obra, la voz le atribuye una serie de elogios grandilocuentes: “la subterránea, la interminablemente heroica, la impar” (45). Una obra tal, podríamos deducir, implica un desafío mayor que la otra —tanto para el autor como para sus críticos—; semejante obra requeriría de un estudioso hábil, lúcido, capaz y experto. En lo que resta de “Pierre Menard”, la voz acometerá la tarea de hacer asequible a sus lectores el “subterráneo”

Quijote de su amigo. De este modo, la voz demuestra que no sólo puede tener éxito en lo evidente, sino también en aquello que materialmente ya no existe —o nunca existió—.

El abordaje de la obra “invisible” supone el olvido de Madame Bachelier como objetivo de las censuras e insinuaciones de la voz. Prácticamente, ésta no vuelve a mencionar a aquélla hasta el final del texto⁹, donde aparece una dura insinuación contra Madame Bachelier. En el capítulo previo, señalamos que la voz atribuye a Menard una “técnica” que, en rigor, le pertenece más a ella que al segundo: “La técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas” (55). Al explorar algunas consecuencias del supuesto hallazgo al que Menard llegó, la voz sugiere que Madame Bachelier cometió un fraude con respecto a un libro que esta dama habría publicado como suyo:

Esas técnicas de aplicación infinita nos instan 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 aventuras los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales? (55).

No parecería necesario incluir entre los famosos ejemplos —la *Odisea* y la *Imitación de Cristo*— y autores —Céline y Joyce— a Madame Bachelier y “su” *Jardin du Centaure*. Cabe sostener que la voz no realiza tal operación porque conciba en el mismo nivel de los otros textos y escritores a su oponente, sino que intenta denunciarla. Este ejemplo busca sembrar dudas entre el público lector, antes que extender la exploración de la novedosa técnica. Los lectores a los que se dirige la voz deben tener alguna noticia sobre *Le jardin du*

⁹ Antes de la mención final, sólo una vez más la voz vuelve a referirse a Madame Bachelier. En el pasaje donde la primera expresa su desacuerdo por el hecho de que el don Quijote de Menard —igual que el de Cervantes— falle “el pleito contra las letras y en favor de las armas” (51), se citan algunas interpretaciones sobre ese extraño comportamiento del personaje de Menard. Curiosamente, la primera explicación que la voz refiere pertenece a Madame Bachelier, para quien el hecho de que se haya reiterado en el *Quijote* del difunto el fallo contra las letras representa “una admirable y típica subordinación del autor a la psicología del héroe” (52). Como único “agravio” contra Madame Bachelier, la voz opta por otra interpretación —la de la baronesa de Bacourt—, calificada de “irrefutable” (52). Fuera de este detalle, en el pasaje en cuestión, la voz no formula ni sugiere algún juicio adverso contra quien podría considerarse su mayor enemigo.

Centaure; y dan por hecho que su autor es Madame Bachelier. No obstante, la declaración de la voz arriba citada pone en tela de juicio esto último; de acuerdo con lo dicho, o bien Madame Bachelier perpetró un plagio; o bien hizo que alguien escribiera *Le jardin du Centaure* para que ella se lo adjudicara.

Hacia el final de “Pierre Menard”, la imagen de Madame Bachelier se encuentra lo suficientemente cuestionada para que el público lector pueda admitir la posibilidad de que ésta haya efectuado algún fraude con respecto a la publicación de dicho libro. Por una parte, la voz ha pretendido caracterizarla como alguien tonto, simple: resultó incapaz de hacer bien un catálogo que no implicaba mayores esfuerzos ni problemas intelectuales, y cayó en la supuesta broma de Pierre Menard. Por otra, la voz ha dispuesto los ataques necesarios contra la probidad de Madame Bachelier, quien sería capaz de recurrir, sin algún escrúpulo, a la trampa o al engaño.

Según las declaraciones de la voz, los yerros del “catálogo falaz” de Madame Bachelier no sólo se deben explicar a partir de los escasos alcances intelectuales de su autora, sino que también hay que contemplar una posible deshonestidad. Al referirse a las fallas del trabajo de su adversaria, la voz recurre a un participio que sugiere algo más que distracción o descuido: “Son [...] imperdonables las omisiones y adiciones perpetradas por Madame Henri Bachelier” (41). Si esta última perpetró los errores que contiene su catálogo, cabe decir que hubo manipulación, conciencia y voluntad de su parte al cometer las faltas de que la acusa la voz.

Madame Bachelier no podría considerarse dentro de aquellos a quienes la voz llama “amigos auténticos de Menard”. Tal parece que la autora del “catálogo falaz” era movida por el interés con respecto al difunto —e incluso con respecto a otras figuras literarias—. La voz efectúa dos omisiones en su catálogo, las cuales admite y justifica como necesarias,

pues corregirían la fallida versión que dio a conocer Madame Bachelier. Más arriba, nos hemos referido a una de ellas: la “versión literal de la versión literal [...] de la *Introduction à la vie dèvote*” (45). La otra radica en unos poemas que la voz decide excluir dado su escaso valor; se trata de “unos vagos sonetos circunstanciales para el hospitalario, o ávido, álbum de Madame Henri Bachelier” (45). Los adjetivos “hospitalario” y “ávido” sugieren el tipo de relaciones que podía haber entre ésta y escritores como Pierre Menard. Parecería que Madame Bachelier buscaba aprovecharse de su cercanía a tales personajes para darse a conocer o aumentar su prestigio dentro de ciertos círculos. El álbum en cuestión admitía, de acuerdo con lo que la voz revela, cualquier clase de textos, sin importar su calidad —por ello se le califica de hospitalario—, además de que se llegaba a imponer a los autores la necesidad o la urgencia de colaborar con el mencionado álbum —ahí radicaría su avidez—. Cabe decir que la voz pretende desenmascarar y castigar el atrevimiento, el interés y las supuestas pretensiones oportunistas de Madame Bachelier, al tiempo que pone en entredicho la amistad entre la cuestionada autora y Pierre Menard.

Nos parece que la voz se coloca, ahora, en una posición de superioridad con respecto a Madame Bachelier en el terreno de lo moral —como hizo previamente en el terreno intelectual—. Aquélla toma como una obligación desmentir el “catálogo falaz” de ésta: “Decididamente, una breve rectificación es inevitable” (41). A lo largo del texto, la voz busca convencer a sus lectores de los fuertes vínculos que tenía con Menard: según sus afirmaciones, puede acceder al archivo del difunto; lo conocía tan bien que comprendía —y comprende— sus bromas; sostuvo charlas con él sobre libros, autores y citas; incluso, Menard compartió a la voz su proyecto literario más ambicioso, de lo cual da cuenta una carta que él le envió y que la voz cita varias veces a lo largo de “Pierre Menard”. Así, esta

última se muestra ante sus lectores como un amigo incondicional y preocupado por la memoria del difunto, a diferencia de la sospechosa Madame Bachelier.

La supuesta perfidia de la autora del “catálogo falaz” aumenta si consideramos las delicadas circunstancias en que se dio a conocer el impreciso documento, pues no había pasado mucho tiempo desde el deceso de Menard. Ante lo cual, la voz exclama indignada: “Diríase que ayer nos reunimos ante el mármol final y entre los cipreses infaustos y ya el Error trata de empañar su Memoria...” (41). El catálogo de Madame Bachelier supone una amenaza para el legado intelectual del difunto; la voz asume la urgente responsabilidad de defender, restituir y, aun, extender dicho legado.

No obstante los esfuerzos de Madame Bachelier por hacerse de prestigio y de una buena posición en los círculos intelectuales, la voz deja ver que tales pretensiones no han rendido grandes frutos. El impugnado catálogo se publicó en un medio que parece de poca importancia, leído por una dudosa minoría. De acuerdo con la voz, Madame Bachelier dio a conocer el “falaz” documento en “cierto diario cuya tendencia *protestante* no es un secreto [y cuyos] deplorables lectores son pocos y calvinistas, cuando no masones y circuncisos” (41). Nótese la omisión —por falta de memoria o por falta de voluntad— del nombre del cuestionado diario. El anónimo medio contrasta con las revistas *Luxe* —donde publica una de las benefactoras de la voz, la condesa de Bagnoregio—, *La conqu*, la *Revue des langues Romanes* y la *Nouvelle Revue Française* —en estas tres logró publicar el fallecido Menard—. Asimismo, en el pasaje que comentamos, la voz agrede duramente a los lectores de Madame Bachelier. Como hemos descrito previamente¹⁰, se trata de un ataque al cual podemos denominar “racista”. No obstante, más que a dichos lectores, la voz pone en tela

¹⁰ *Vid. supra*, pp. 100-101.

de juicio a Madame Bachelier, dada la poca importancia del medio en que apareció su catálogo y del público al que el mencionado diario se dirige.

A partir del análisis previo, cabe concluir que las acusaciones y los cuestionamientos contra Madame Bachelier tienden a ser oblicuos, velados. La voz no califica de tonta, necia, deshonesto, oportunista o interesada a su enemiga, pero con lo que dice y deja entrever basta para que sus lectores deduzcan que la voz tiene una muy mala opinión de Madame Bachelier y que en cualquier momento podría sostener opiniones semejantes —o peores— contra esta última. La voz pretende castigar, exhibir y, en menor medida, corregir ante el público lector a quien considera que incurre en desaciertos y trampas. Por ello, sostenemos que prevalece la función punitiva en la ironía de la voz.

Parte del público lector de “Pierre Menard” también es objeto de agresiones y castigos. En el apartado correspondiente del segundo capítulo, hemos distinguido dos sectores en el público al que se dirige la voz: uno con el que ésta simpatiza y otro con el cual se comporta de manera hostil¹¹. Esto último se debe a ciertas costumbres y preferencias literarias que la voz desapruueba. Según sostuvimos en dicho apartado, ésta descalifica algunas maneras de escribir y de leer.

La primera censura que identificamos tiene que ver con el traslado de personajes antiguos a ámbitos modernos. Al respecto, la voz indica: “Otro [de los textos que inspiraron a Menard para emprender la escritura del *Quijote*] es uno de esos libros parasitarios que sitúan a Cristo en un bulevar, a Hamlet en la Cannebière o a don Quijote en Wall Street” (46). El adjetivo “parasitarios” no deja lugar a dudas sobre la desaprobación de la voz respecto de tal clase de textos y sus autores. De igual modo, la voz censura a quienes optan por dichos libros; para ello acude a la opinión autorizada de Menard: “Como todo hombre

¹¹ *Vid. supra*, pp. 102 y 110-111.

de buen gusto, Menard abominaba de esos carnavales inútiles, sólo aptos —decía— para ocasionar el plebeyo placer del anacronismo o (lo que es peor) para embelesarnos con la idea primaria de que todas las épocas son iguales o de que son distintas” (46). Además de “parasitarios”, a la voz le parecen “carnavales inútiles” los descalificados libros. Por otra parte, en la cita previa, la voz acude a Menard para atacar a los lectores de esos libros; y a la vez, aquélla se sitúa en un nivel superior con respecto a quienes defiendan o aprueben la literatura “parasitaria”.

En primera instancia, encontramos un encomio hacia el “simbolista de Nîmes”, quien es incluido en la categoría de los hombres de buen gusto. La condición por la que Menard accede a tal categoría también se halla en la voz: existe un desagrado compartido, el desagrado por el mismo tipo de libros. Entonces, la voz se ubica en el mismo nivel que su amigo: el de los hombres —o lectores— de buen gusto. A esta categoría corresponde otra, la cual no es denominada, pero podría ser la de quienes poseen malos gustos literarios. Se trata de lectores cuyas exigencias se satisfacen mediante “placeres plebeyos” y cuyo asombro es suscitado por “ideas primarias”. En suma, la voz hace sentir su desdén hacia quienes gustan de un tipo de literatura que considera inferior.

Además de la actualización de personajes pasados, hay otro procedimiento literario que rechaza la voz en “Pierre Menard”. Se trata del uso de lugares comunes para representar “lo español”. Dentro de los aciertos atribuidos al *Quijote* de Menard, se encuentra haber evitado una tentación con la que Cervantes no tuvo que lidiar: “Éste, de un modo burdo, opone a las ficciones caballerescas la pobre realidad provinciana de su país; Menard elige como ‘realidad’ la tierra de Carmen durante el siglo de Lepanto y de Lope” (51). El “simbolista de Nîmes” debió hacer frente al valor y al peso históricos que adquirieron posteriormente ciertos personajes y sucesos; resulta imposible que Cervantes

considerara tal perspectiva. Basándose en discrepancias como ésta, la voz opina que “el Quijote de Menard es más sutil que el de Cervantes” (51).

La voz añade que su difunto amigo logró salir airoso donde otros autores contemporáneos hubieran caído embelesados: “¡Qué españoladas no habría aconsejado [la] elección [de ‘la tierra de Carmen durante el siglo de Lepanto y de Lope’] a Maurice Barrès o al doctor Rodríguez Larreta! Menard, con toda naturalidad, las elude” (51). Los dos escritores en cuestión se hubieran entregado sin restricciones a lo que la voz considera un peligro y un error: la representación de “lo español” mediante lugares comunes¹². En este sentido, la voz enfatiza que en el *Quijote* de su amigo “no hay gitanerías ni conquistadores, ni místicos, ni Felipe Segundo ni autos de Fe” (51). Tales elementos quizá abundarían en un *Quijote* escrito por Barrès o por Larreta. Menard, en cambio, “desatiende o proscribe el color local. Ese desdén indica un sentido nuevo de la novela histórica. Ese desdén condena a *Salammbô*, inapelablemente” (51). A la desaprobación de los lugares comunes para representar “lo español”, se suma un cuestionamiento al historicismo excesivo, del cual sería ejemplo la obra de Flaubert mencionada al término de la cita previa¹³.

¹² Antonio Fernández Ferrer menciona algunas características de las obras de ambos autores. A partir de los rasgos que destaca Fernández Ferrer, advertimos las preferencias tanto de Barrès (1862-1923) como de Larreta (1875-1961) por los temas relacionados con España y algunas de sus manifestaciones culturales. El primero fue un “escritor y político francés abanderado del nacionalismo reaccionario. Barrès escribió *Du sang, de la volupté et de la mort* (1894) —recopilación de relatos, recuerdos y reflexiones de distintos lugares que visitó en España e Italia— y otros textos sobre la vida del Greco (pintor al que odiaba Borges): *Un amateur d’âmes* y *Greco ou le secret de Toledo* [...]. Influida por los viajeros franceses como Merimée o Gautier continúa con su visión de España hasta el punto de dedicar una reflexión a las cigarreras de Sevilla (‘Les Bijoux perdus’) en donde queda patente la evocación de la gitana Carmen [personaje central de la novela del mismo nombre —*Carmen*— de Prosper Merimée]”. Con respecto a Larreta, Fernández Ferrer observa: “Narrador, dramaturgo y poeta, profesor de historia medieval y embajador en Francia y en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929); su obra más conocida es *La gloria de don Ramiro* (1908), de prosa castiza, de inusual riqueza léxica y llena de giros españoles” (A. Fernández Ferrer, *op. cit.*, p. 162).

¹³ Sobre este aspecto, Fernández Ferrer acude al propio Borges: “Qué raro, en *Salambô* de Flaubert aparecen cactus, porque él fue a Cartago y los vio, pero él no sabía que los habían traído de México. Él creía que eran africanos, que eran cartagineses. De modo que, precisamente, por haber ido a investigar él se equivocó. Si se hubiera quedado en su casa, no hubiera cometido un error” (J. L. Borges, citado en A. Fernández Ferrer, *op. cit.*, p. 163).

Con base en lo discurrido líneas arriba, podemos decir que la voz considera, asimismo, inferior e indeseable a la literatura hecha con base en lugares comunes sobre la cultura española —por ejemplo, las españoladas, las gitanerías, los conquistadores o los místicos—. Esta clase de literatura se encuentra, para la voz, en el mismo nivel que el de la literatura “parasitaria” —donde se actualiza a personajes lejanos en términos históricos—. Asimismo, cabe concluir, siguiendo los argumentos previos de la voz, que la literatura de lugares comunes debe suscitar, por un lado, placeres plebeyos e ideas primarias en lectores de pocas exigencias; y por otro, reservas en hombres o lectores de buenos gustos literarios.

El tipo de lector —quizá de malos gustos— que provoca la hostilidad de la voz es susceptible de creer y divulgar un prejuicio que indigna a ésta. Ha corrido un rumor según el cual el difunto habría emprendido una empresa parecida a la de aquellos autores de “libros parasitarios”. Ello ocasiona que la voz exclame y aclare: “Quienes han insinuado que Menard dedicó su vida a escribir un Quijote contemporáneo, calumnian su clara memoria. No quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino el *Quijote*” (46-47). Para un lector capaz de tales ideas, resulta indispensable toda suerte de aclaraciones, incluso las que parecerían innecesarias por obvias: “Inútil agregar que [Menard] no encaró una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo” (47). Si hay lectores capaces de creer que Menard acometió una mera actualización del *Quijote*, debe haber otros que digan que el difunto se limitó a hacer una especie de plagio del texto cervantino. Finalmente, éstos y aquéllos tienden a producir o promover ideas primarias. La voz desapueba y corrige semejantes maneras de pensar, leer e interpretar.

La clase de lector al que la voz censura no comprende o no puede comprender las magnitudes ni las consecuencias que, según ésta, implica el *Quijote* de Menard. Dicho lector, según hemos analizado antes, aceptaría que la obra máxima del difunto aspiraba a

una simple actualización o a una dudosa copia. Alguien así concebiría como imposible la tarea de escribir el *Quijote* sin copiarlo.

De acuerdo con uno de nuestros análisis anteriores¹⁴, el mayor acierto de Menard habría consistido en no sacrificar su personalidad a la de Cervantes. En un principio, el “simbolista de Nîmes” se propuso convertirse en Cervantes. No obstante, consigna la voz, su difunto amigo “descartó esa vía por fácil” (47). Quienes no aciertan a comprender los alcances del *Quijote* de Menard reclamarán que éste o la voz juzguen como fácil el primer método: “¡Más bien por imposible [Menard abandonó dicho método]! dirá el lector. De acuerdo, pero la empresa era de antemano imposible y de todos los medios imposibles para llevarla a término, éste era el menos interesante” (48). La voz cede al reclamo inicial; sin embargo, le explica al lector de gustos plebeyos e ideas primarias que la cuestión no radica en las posibilidades ni en las imposibilidades de la obra y sus medios, sino en sus alcances:

Ser en el siglo veinte un novelista popular del siglo diecisiete le pareció una disminución. Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo —por consiguiente, menos interesante— que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard (48).

Convertirse en Cervantes, podríamos afirmar, resultaba una labor no menos inofensiva e indigna para el difunto amigo que escribir un “libro parasitario” o, simplemente, hacer una “transcripción mecánica del original”.

Según hemos explicado, el cambio de rumbo en la ejecución de la obra máxima de Menard permite la extraña maniobra que la voz lleva a cabo al “contrastar” el mismo pasaje del *Quijote*, leído una vez a instancias de Cervantes y luego, a instancias de su difunto amigo. Antes del mencionado “contraste”, la voz acepta: “El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más

¹⁴ *Vid. supra*, pp. 70-72.

ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza)” (52). La observación final de la cita se dirige a quienes sí aceptan el *Quijote* de Menard como un texto nuevo, pero tampoco pueden concebir sus alcances. Si bien este tipo de lector parece mejor preparado, adolece de una idea primaria. Tal lector objetará que el nuevo *Quijote* resulta ambiguo, más que el de Cervantes. En tal caso, la ambigüedad sería vista como un defecto. Por su parte, la voz convierte el hipotético cuestionamiento en una virtud: la ambigüedad no representa un rasgo indeseable y empobrecedor, sino que constituye una riqueza.

Luego de proponer la ambigüedad como una característica digna de aprecio, la voz “contrasta” los dos *Quijotes*. De tal modo, intenta probar las bondades y los alcances de la “subterránea”, “interminablemente heroica” e “impar” labor de su difunto amigo. Entre otras cosas, en dicho pasaje, la voz muestra las ventajas de una mayor ambigüedad. Por ejemplo: donde Cervantes se limitó a hacer un “mero elogio retórico de la historia”, el “simbolista de Nîmes” problematiza y replantea la noción de “verdad histórica” (53).

A partir de la exposición previa que hemos desarrollado, advertimos dos clases de objetivo para la ironía de la voz: uno particular (Madame Bachelier) y otro grupal (quienes simpatizan con las maneras de leer y de escribir descalificadas en “Pierre Menard”). En ambos casos, se pretende inferir un castigo y desenmascarar lo que la voz considera vicios, errores, ineptitudes o carencias. Para ello, ésta asume una posición de superioridad: no estima a sus oponentes dignos de convertirse en sus interlocutores; no le interesa la compañía de ninguno de éstos para indagar alguna de las cuestiones que aborda en “Pierre Menard”. La voz se limita a denunciarlos, castigarlos y corregirlos. No obstante, en buena medida, sus censuras se vuelven contra ella misma; la voz acaba por convertirse en víctima de sus propios señalamientos.

B) Ironía situacional

Menard —recuerdo— declaraba que censurar y alabar son dos operaciones sentimentales que nada tienen que ver con la crítica.

J. L. BORGES, “Pierre Menard, autor del Quijote”.

Cabe decir que la voz sufre un silencioso castigo: ésta incurre en varios de los yerros, defectos o prejuicios que cree denunciar y corregir. Sus ataques intentan poner en evidencia las limitaciones, la perfidia y la falta de buen gusto de quienes parecen ser sus oponentes o enemigos, sobre todo Madame Bachelier. La voz se presenta como un verdadero y desinteresado amigo del difunto Menard, cuyo legado busca defender y acrecentar. Sin embargo, hay en “Pierre Menard” una serie de contradicciones o descuidos que ponen en entredicho tales propósitos y tal imagen.

En la primera mitad del segundo capítulo, expusimos un breve recuento de las incorrecciones que la voz comete. Dichas fallas le permiten al lector implícito —más que al ficcional— distanciarse del discurso de ésta y dudar de lo que se pretende transmitir como definitivo y verídico. Al respecto, vale la pena considerar la comparación del funcionamiento de la ironía con una construcción de dos pisos: de acuerdo con Pere Ballart —basado en Douglas Muecke—, “el piso inferior es ocupado por las víctimas de la ironía y el superior por su artífice, el ironista”¹⁵. Dadas las circunstancias de “Pierre Menard”, podemos sostener que la voz cumple el papel de víctima, mientras que el autor implícito, el de ironista. El segundo caracteriza a la primera como un personaje sospechoso y tal vez falaz.

A continuación, proponemos un breve análisis de las distracciones de la voz desde la perspectiva de la ironía situacional. Para ello, replantaremos la explicación de las

¹⁵ P. Ballart, *op. cit.*, p. 184.

acciones que la voz realiza con la finalidad de desacreditar a sus oponentes; dichas acciones, sin embargo, conducen a efectos distintos de los esperados. Para nuestro examen de estos aspectos, asumimos la ironía situacional como una herramienta punitiva; consideramos, por lo tanto, los siguientes elementos: disimulo, hostilidad, ridiculización, castigo y desenmascaramiento.

En el caso de la ironía situacional, el disimulo se relaciona con lo que de aparente puede haber en determinados sucesos: parece que pasa algo, pero “en realidad” sucede otra cosa. Pere Ballart recomienda un empleo cuidadoso de los términos “apariencia” y “realidad” en textos literarios¹⁶. El estudioso prefiere, en cambio, hablar de un “conflicto entre valores de distinto signo”¹⁷. Por nuestra parte, nos referiremos a un conflicto —ya establecido en el segundo capítulo— entre la enunciación ficcional y la enunciación literaria. Aparentemente, la voz desenmascara a sus enemigos. Sin embargo, dicho fin se halla en conflicto con la sutil caracterización que de ésta propone el autor implícito. En suma, consideramos que el disimulo de la ironía situacional responde al contraste entre dos maneras de percibir una serie de circunstancias: primero, éstas se interpretan de un modo que luce como el único posible; luego, se propone otra perspectiva que supone dudar de la impresión inicial o, en definitiva, negarla.

Hemos señalado en las últimas páginas del capítulo previo que cuando el *alazon* se comporta de manera pretenciosa y arrogante, el *eiron* tiende a una actitud hostil. Éste ridiculiza, desenmascara y castiga veladamente a aquél. Para ilustrar el tipo de relación que se establece entre los interlocutores en circunstancias semejantes, recurrimos al pasaje del *Gorgias* donde se encuentran por primera vez Polo y Sócrates. A partir de aquella

¹⁶ Vid. *ibid.*, pp. 316-317.

¹⁷ *Ibid.*, p. 316.

interacción, propusimos una vertiente punitiva en la ironía. Nos parece que la voz reúne los rasgos suficientes para ser considerada un *alazon* como Polo. Aquélla también actúa de manera soberbia; se piensa superior a la mayoría de sus interlocutores —Madame Bachelier y algunos de los destinatarios ficticiales de “Pierre Menard”—. Sus ataques resultan arrogantes y despectivos. Asimismo, la voz se considera portadora de la verdad y del conocimiento sobre la obra de su difunto amigo; esta última característica la convierte en objetivo idóneo para la faceta punitiva de la ironía. Uno de los principales motivos por los que el *eiron* castiga al *alazon*, en general, radica en las exageradas pretensiones de sabiduría que éste puede tener.

A grandes rasgos, cabe afirmar que los mayores descuidos de la voz radican en hacer lo contrario de lo que dice, y en incurrir en los defectos que censura. Comenzaremos con uno de los supuestos yerros cometidos en agravio de la memoria de Pierre Menard. La voz denuncia dos “adiciones perpetradas” en el “catálogo falaz” de Madame Henri Bachelier, quien, por un lado, atribuye al difunto una “versión literal de la versión literal que hizo Quevedo de la *Introduction à la vie dèvote*”, y por otro, se atrevió a consignar unos “vagos sonetos circunstanciales” (45). Examinados con diligencia, los argumentos sugeridos para desechar ambos textos resultan insuficientes y dudosos.

En primera instancia, la voz descarta unos sonetos que le parecen de escaso valor literario —aunque los haya escrito su admirado amigo, Menard—. Con base en nuestro texto de análisis, podemos decir que “el simbolista de Nîmes” habría compuesto los poemas en cuestión para complacer a Madame Bachelier y contribuir al “hospitalario, o ávido, álbum” de esta última (45); de ahí, el calificativo de “circunstanciales” con que la voz se refiere a los desairados sonetos. Sin embargo, en el nuevo catálogo, que pretende corregir el de Madame Bachelier, aparecen varios textos cuya inclusión resulta cuestionable si

tenemos en consideración los motivos por los que se desdén los sonetos dedicados a la autora del “catálogo falaz”.

En el inciso *q* de su lista, la voz menciona

una “definición” de la condesa de Bagnoregio [incluida] en el “victorioso volumen” —la locución es de otro colaborador, Gabriele d’Annunzio— que anualmente publica esta dama para rectificar los inevitables falseos del periodismo y presentar “al mundo y a Italia” una auténtica efigie de su persona [...] (45).

Esta “definición” no parece menos circunstancial que los desairados sonetos. El volumen con que la condesa de Bagnoregio se defiende de sus detractores debe aparecer una vez cada año. Teniendo en mente una periodicidad tal, cabe suponer que en algún momento, el citado compendio se volvió o se volverá hospitalario, o ávido; es decir, podría dar cabida a cualquier clase de textos sin importar su calidad, con tal de que se complete el volumen correspondiente. A lo anterior, añádase que los colaboradores tienen la consigna de vindicar a la condesa de Bagnoregio para lograr un “volumen” que sea o parezca “victorioso”. Las restricciones temporales y temáticas bajo las que Menard compuso la “definición” nos permiten pensar en un texto por encargo, circunstancial.

A su vez, el inciso *r* del catálogo de la voz registra “un ciclo de admirables sonetos para la baronesa de Bacourt” (45). Esta ocasión, no se refieren los motivos por los que Menard compuso dichos poemas y, de igual modo, se calla la suerte que éstos corrieron. Al respecto, sólo podemos saber que no fueron publicados en ningún diario ni en ninguna revista; los encarecidos sonetos tenían un carácter personal, particular —el mismo que tenían los desairados sonetos escritos para el álbum de Madame Bachelier—. Fuera del dudoso testimonio de la voz, no existen elementos para verificar la cualidad de “admirables” atribuida a los poemas compuestos para la baronesa Bacourt. Parecería que

los elogios o desdenes de la voz juzgan menos la calidad de los textos en sí que la calidad de las personas a quienes estos últimos fueron dedicados.

Conviene recordar que para legitimarse, la voz acude a “dos altos testimonios”: el de la baronesa de Bacourt y el de la condesa de Bagnoregio —nos hemos referido a esta circunstancia en el capítulo previo, al describir la enunciación ficcional—. Existe, por lo tanto, una deuda hacia ambos personajes; lo cual permite ver las inclusiones de los “admirables sonetos” y de la “definición” como actos cuyo propósito no sólo consiste en preservar el legado de Menard, sino también en adular a los dos personajes en cuestión. Es posible sostener que los incisos *q* y *r* del catálogo de la voz sirven tanto para dar cuenta de algunos textos “visibles” que escribiera el “simbolista de Nîmes” como para rendir tributo a la baronesa de Bacourt y a la condesa de Bagnoregio.

Finalmente, el último inciso —el *s*— del catálogo ofrecido en “Pierre Menard” recoge “una lista manuscrita de versos que deben su eficacia a la puntuación” (45). Valdría la pena preguntarse si los sonetos desechados por la voz no contaban, al menos, con la virtud de una puntuación eficaz. En suma, observamos un comportamiento inconstante y contradictorio cuando se desechan o se consignan textos cuya supresión o cuyo rescate resultan, de igual modo, sostenibles. Nos parece que se produce una incoherencia al excluir los poemas que Menard escribió para Bachelier y, al mismo tiempo, recoger otros textos semejantes. Si la nueva lista pretendía consignar la obra completa del difunto —al grado de dar cabida a “una lista manuscrita de versos”—, hubiera convenido incluir todos sus escritos, sin detenerse demasiado a juzgar sobre su valor literario. Si, por otra parte, la voz quería ceñirse a ciertos criterios de calidad, hubiera sido necesario reflexionar más en torno a la inclusión de algunos textos, como los que registran los incisos *q*, *r* y *s*.

Asimismo, el argumento con que se desecha la traducción que Madame Bachelier menciona en el “catálogo falaz” es discutible. Puesto que la voz no logró dar con algún indicio de la “versión literal de la versión literal [...] de la *Introduction à la vie dèvote*” (45), descarta que su difunto amigo hubiera acometido un trabajo semejante: “En la biblioteca de Pierre Menard no hay rastros de tal obra” (45). Una búsqueda que no fue más allá de los archivos personales del autor no parece exhaustiva ni suficiente para descartar la traducción referida por Madame Bachelier. Acaso ésta efectuó pesquisas más minuciosas; quizá tiene a la mano algún borrador. Pero sólo podemos especular respecto de estas últimas cuestiones. Por otra parte, sí podemos asegurar que la voz realizó una indagación mínima, escasa, y que resultan apresuradas y debatibles sus conclusiones sobre el tema.

Al desairar la mencionada traducción, la voz propicia las condiciones para convertirse en víctima de un par de señalamientos que realiza más adelante en “Pierre Menard”. Durante el encomio, la defensa y la interpretación de la obra “invisible”, nos enteramos de que tampoco hay constancia material de ésta. La voz cita una carta que Menard le escribió en 1934; en dicho documento, el difunto señalaba con respecto a su *Quijote*:

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 (47).

De inmediato, la voz confirma y complementa: “En efecto, no queda un solo borrador que atestigüe ese trabajo de años” (47). Hacia el término de “Pierre Menard”, la voz explica las causas por las que se perdieron en su totalidad los materiales que darían cuenta de un *Quijote* escrito por Menard. Él mismo destruyó cualquier prueba al respecto: “Multiplicó los borradores, corrigió tenazmente y desgarró miles de páginas manuscritas. No permitió

que fueran examinadas por nadie y cuidó que no le sobrevivieran. En vano he procurado reconstruirlas” (54). A partir de la última observación de la cita previa, podría pensarse que existen algunos restos de los borradores del *Quijote* de Menard; no obstante, el “simbolista de Nîmes” garantizó que nadie lograra restituirlos después. Por lo tanto, en términos prácticos, no existe evidencia alguna de que Menard haya intentado la escritura del *Quijote*.

La voz declara que “el objeto primordial” de su “nota” —así denomina a “Pierre Menard— consiste en “justificar” el aparente “dislate” que implica sostener que Menard acometió la escritura del *Quijote* y que logró concluir dos capítulos, así como un fragmento de otro (45-46). El motivo por el que la voz impugna la “versión literal de la versión literal [...] de la *Introduction à la vie dèvote*” (45) invalidaría, de antemano, todo intento por probar que Menard acometió la tarea de escribir el *Quijote*. A pesar de ello, la voz defiende sus hallazgos, los cuales suponen una profunda revaloración de las contribuciones del “simbolista de Nîmes” a la literatura. A partir de tales circunstancias, nos parece que la intransigente supresión de la traducción que Madame Bachelier reporta en su catálogo es injusta, dudosa y, acaso, improcedente; parecería, más bien, un capricho o una desleal maniobra de la voz¹⁸.

¹⁸ Aprovecho para consignar una conjetura sugerida por quien ha dirigido la presente investigación, Gabriel Linares. Por falta de espacio y tiempo, no me es posible ahondar en ella en este trabajo. Considero que vale la pena referirla. Linares sospecha que la voz plagia un texto previo de Madame Bachelier, donde ésta habría abordado el *Quijote* de Menard. Por ello, se podría concebir, en buena medida, a “Pierre Menard” como un plagio. A favor de esta hipótesis, hallo varios elementos. En primer lugar, conviene tener en cuenta el ciego y sospechoso encono de la voz contra Madame Bachelier; aquélla pretende desprestigiar a ésta a través de todos los medios a su alcance: oblicuamente, quiere delatarla como tonta, falsa amiga, deshonesto e, incluso, responsable de un fraude con respecto a la publicación de *Le jardin du Centaure*. Además, la hipótesis de un plagio cometido por la voz contribuye a explicar la incongruencia que se produce entre la sólida y minuciosa estrategia argumentativa desplegada a lo largo de “Pierre Menard” —a la cual nos referimos en el tercer apartado del capítulo inicial— y la imagen que transmiten las incorrecciones de la voz; estas últimas la caracterizan como un personaje sospechoso, distraído y limitado intelectualmente. Así, podríamos pensar que la precisión con que la voz desarrolla la mayoría de sus argumentos proviene de un texto ajeno. Por último, nótese que el *Quijote* de Menard no fue una obra del todo “invisible” o “subterránea”, como la voz sugiere. Encuentro dos pasajes en “Pierre Menard” que revelan la existencia de comentarios y acaso debates previos en torno a la obra cumbre del difunto. En el primer pasaje, se corrige a aquellos que han malinterpretado el

La acusación más enfática contra Madame Bachelier la hace responsable de haber perpetrado “imperdonables [...] omisiones y adiciones” en su “catálogo falaz”. A lo largo de “Pierre Menard”, no se menciona ninguna omisión, sólo se denuncian las dos adiciones que hemos comentado más arriba¹⁹. De acuerdo con nuestro análisis, ninguno de los argumentos que la voz proporciona para impugnar y omitir la traducción y los poemas consignados por Madame Bachelier prueba que ésta, en efecto, se equivocó. Con base en tal circunstancia, diríamos que es la voz quien perpetra dos omisiones dudosas, injustas y contradictorias en la obra de su amigo. El catálogo propuesto en “Pierre Menard” —que pretende corregir el de Madame Bachelier— se encuentra incompleto: si se recogen textos como la “‘definición’ de la condesa de Bagnoregio” y los “admirables sonetos para la baronesa de Bacourt” (45), también es válido y necesario dar cabida a los sonetos escritos para Madame Bachelier; de igual modo, si se admite un hipotético *Quijote* escrito por Menard, conviene contemplar una posible “versión literal de la versión literal [...] de la *Introduction à la vie dèvote*” (45) hecha por el mismo autor.

carácter de la empresa que el “novelista” de Nîmes acometió: “Quienes han insinuado que Menard dedicó su vida a escribir un *Quijote* contemporáneo, calumnian su clara memoria” (46-47). Con base en esta cita, cabe afirmar que hay un grupo de lectores —ficticiales— que antes de la aparición de “Pierre Menard”, tenían algún conocimiento del proyecto más ambicioso del “simbolista de Nîmes”; no obstante, dichos lectores habrían sacado suposiciones erradas a partir de los datos que conocían. En segundo lugar, la voz reporta tres interpretaciones previas sobre el “capítulo XXXVIII de la primera parte” del *Quijote* de Menard (51-52). Por lo tanto, podemos considerar un grupo más de lectores, los cuales también sabían del magno proyecto que emprendió el difunto y, además, comprendieron que él ambicionaba “producir unas páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel de Cervantes” (47). Así, estos otros lectores han sido capaces de reconstruir en el *Quijote* de Cervantes, el *Quijote* de Menard, pues, como se ha visto, no existen evidencias materiales del segundo texto. Curiosamente, uno de los intérpretes citados es Madame Bachelier, quien ve en el fallo “contra las letras y en favor de las armas” “una admirable y típica subordinación del autor a la psicología del héroe” (51-52). En suma, me parece viable y provechoso explorar la posibilidad de que la voz haya plagiado a Madame Bachelier.

¹⁹ Según observamos en el primer capítulo, el contraste entre el catálogo previo de Madame Bachelier y la versión corregida de la voz indicaría a los lectores ficticiales las supuestas omisiones “perpetradas” por aquella dama. Quizá hayan sido desairados en la lista publicada por Madame Bachelier la “‘definición’ de la condesa de Bagnoregio” o los “admirables sonetos para la baronesa de Bacourt”, por ejemplo. Pero sólo podemos especular en torno a estos vacíos que deja el texto.

Al querer exhibir las supuestas limitaciones intelectuales y morales de Madame Bachelier, la voz se delata o se traiciona a sí misma. Abordamos en el inciso previo del presente apartado, la insinuación según la cual Madame Bachelier habría cometido un fraude con respecto a la publicación de un libro suyo, *Le jardin du Centaure*: de acuerdo con lo indicado en el último párrafo de “Pierre Menard”, Madame Bachelier incurrió en un plagio o alguien más escribió dicho texto para que ella lo presentara como obra suya. No obstante, a la luz de los razonamientos previos y posteriores a esta oblicua denuncia, quizá Madame Bachelier contribuyó a aumentar el legado de Pierre Menard si, en efecto, se adjudicó falsamente *Le jardin du Centaure*.

A partir de la empresa “invisible” acometida por su amigo, la voz extrae una técnica que podría revitalizar las maneras habituales de leer: “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” (55). Enseguida, la voz propone algunos ejemplos de la aplicación del “hallazgo” de Menard:

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 aventuras los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales? (55).

La técnica extraída del *Quijote* de Menard consta de dos posibilidades: el anacronismo deliberado o las atribuciones erróneas. Leer la *Odisea* como posterior a la *Eneida* implica hacer uso de la primera opción. Luego, leer la *Imitación de Cristo* como si fuera obra de Céline o de Joyce constituye una atribución errónea; también es errónea la atribución de *Le jardin du Centaure* a Madame Bachelier. La diferencia entre aquella y esta atribución radica, parece, en el intento de cometer un fraude. Mientras que la primera maniobra no iría más allá de ilustrar algunas consecuencias de la novedosa técnica

detectada en la obra magna de Menard, la segunda pretendía engañar. Sin embargo, es pertinente preguntarse por la validez de los conceptos de plagio y de fraude, dadas las características de la novedosa técnica: ésta enriquecería el “arte detenido y rudimentario de la lectura”; con base en el ejemplo de la *Imitación de Cristo*, podría decirse que ese enriquecimiento consiste en poblar de aventura y renovar toda clase de libros; asimismo, la novedosa técnica tendría la capacidad de aplicarse infinitamente, sin restricciones. Entonces, ¿por qué censurar, perseguir y prohibir actos como el que —se supone— llevó a cabo Madame Bachelier? Si semejantes procedimientos pueden poblar de aventura y renovar los textos donde son aplicados, ¿por qué no aceptarlos? Un lector que prefiere enfocarse en la ilegitimidad o ilegalidad de acciones como el plagio, en vez de vislumbrar sus posibles beneficios, está poniendo en práctica hábitos de lectura detenidos y rudimentarios²⁰.

Una vez más, la voz se convierte en víctima de sus afirmaciones. Actúa de un modo que resulta contradictorio con sus razonamientos. No se percata de algunas consecuencias que éstos implican. En medio de la exposición de las bondades y ventajas que conlleva la técnica advertida en la obra máxima de Menard, efectúa una censura velada contra Madame Bachelier por una acción que puede verse como un acierto, si se respetaran los fundamentos de la novedosa perspectiva.

Otro motivo para que la voz pretenda desenmascarar a Madame Bachelier radica en el supuesto oportunismo de ésta. Como hemos observado en el inciso anterior del presente

²⁰ En un cuento que Borges publicó un año después de la aparición de “Pierre Menard”, se describe un planeta fantástico donde resulta inviable el concepto de plagio: “En los hábitos literarios [de Tlön] también es todopoderosa la idea de un sujeto único. Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto del plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo. La crítica suele inventar autores: elige dos obras disímiles —el Tao Te King y las 1001 Noches, digamos—, las atribuye a un mismo escritor y luego determina con probidad la psicología de ese interesante *homme de lettres*...” (“Tlön...”, en *Ficciones*, Alianza, pp. 30-31).

apartado, la voz sugiere que Madame Bachelier solicitó a Menard la composición de unos sonetos —excluidos en el catálogo expuesto en “Pierre Menard”—; incluso, se insinúa que la dama en cuestión pudo presionar al “simbolista de Nîmes” para que llevara a cabo dicha tarea —los adjetivos “hospitalario” y “ávido” con que la voz califica el álbum de Madame Bachelier permiten estas conjeturas—. Tales prácticas, sin embargo, no parecen inusuales dentro de los círculos en que la voz conoció a Menard. Madame Bachelier no fue el único beneficiario de la escritura del “simbolista de Nîmes”. Con base en el catálogo de la voz, cabe concluir que hubo otros tres personajes para los cuales Menard compuso sendos textos: la condesa de Bagnoregio, la baronesa de Bacourt y Carolus Hourcade. Dadas las condiciones bajo las que fue redactada la “definición” del primer personaje, cabe pensar, como hemos apuntado páginas atrás, en un texto por encargo. Por otra parte, no tenemos elementos que prueben que la baronesa de Bacourt o Carolus Hourcade hayan impuesto o exigido a Menard la redacción de los “admirables sonetos” o la del “prefacio”, respectivamente. A pesar de ello, sí podemos asegurar que los personajes de “Pierre Menard” conviven en un contexto que propicia las lisonjas y los favores mutuos.

La voz constituye un ejemplo apropiado de la obsequiosidad que debía haber entre personajes como Menard, la condesa de Bagnoregio, la baronesa de Bacourt y —¿por qué no?— Madame Bachelier. Observamos en nuestro texto de análisis diversas reverencias y varios intentos de corresponder a un par favores previos. En la primera parte del segundo capítulo, explicamos que la voz precisó del aval de dos personajes para legitimar su “nota” —según llama a “Pierre Menard”—: el de la baronesa de Bacourt y el de la condesa de Bagnoregio. En buena medida, los elogios y consideraciones hacia ambas damas pueden entenderse como muestras de gratitud.

Las reuniones que organiza la baronesa de Bacourt son concebidas como “*vendredis inolvidables*” por la voz (42). Los sonetos que compuso Menard para esta dama reciben el calificativo de “admirables” (45); la voz no se atreve a cuestionarlos, como cuestionó y suprimió el mismo tipo de poemas que el difunto dedicara a Madame Bachelier. De las tres interpretaciones consignadas sobre un capítulo del *Quijote* de Menard, la voz prefiere aquella que propone la baronesa de Bacourt, pues la juzga “irrefutable”, término acaso excesivo: según la organizadora de los “*vendredis inolvidables*”, en el fallo “contra las letras y en favor de las armas”, se advierte “la influencia de Nietzsche” (51-52). Sin embargo, es posible objetar que este filósofo no parece un autor tan importante para el “simbolista de Nîmes” como lo fueron Descartes, Leibniz, Wilkins, Lull, Boole o Valéry, cuyas aportaciones abordó el difunto en varios de los textos que conforman su obra “visible” (42-45). Por último, la voz no se atreve a efectuar una tarea que ha emprendido previamente su benefactora. Aquella señala que su “nota” no sólo pretendía justificar y exponer el proyecto cumbre de Menard, sino que también tuvo “el propósito secundario de bosquejar la imagen” de este último (46). Pero la voz renunció al segundo propósito porque se considera incapaz de “competir con las páginas áureas que [...] prepara la baronesa de Bacourt o con el lápiz delicado y puntual de Carolus Hourcade” (45-46). Esta decisión de la voz no sólo representa un gesto de cortesía y respeto hacia su benefactora y hacia el otro personaje mencionado: si consideramos la deuda previa contraída con la baronesa de Bacourt, la determinación de la voz de no “bosquejar la imagen de Pierre Menard” parece, también, una muestra de gratitud.

La otra benefactora de la voz, la condesa de Bagnoregio, recibe, de algún modo, algunas lisonjas y demostraciones de gratitud. No obstante las indiscreciones que contiene

el elogio de este personaje —las cuales abordamos en el capítulo previo²¹—, la voz intenta caracterizar a su aval como una distinguida aristócrata: se trata de “uno de los personajes más finos del principado de Mónaco” y de “Pittsburg, Pennsylvania” (42). La condesa de Bagnoregio parecería una dama a la cual le disgusta hallarse envuelta en polémicas; a pesar de esto, respalda públicamente lo expuesto en “Pierre Menard”. En este sentido, la voz asegura: “La condesa de Bagnoregio [...] ha sacrificado ‘a la veracidad y a la muerte’ (tales son sus palabras) la señorial reserva que la distingue y en una carta abierta publicada en la revista *Luxe* me concede [...] su beneplácito” (42). Este supuesto sacrificio aumenta la deuda contraída con dicha dama. De ahí que veamos la elogiosa inclusión del texto con que Menard contribuye al encomio y la vindicación de la condesa de Bagnoregio como una tentativa de la voz de corresponder a la generosidad de dicho personaje.

La ceremoniosa conducta de la voz hacia sus benefactoras nos permite afirmar que si, por su parte, Menard quiso pagar algún favor previo a Madame Bachelier o se comportó adulatoriamente con ella componiéndole unos sonetos, no hubo un comportamiento anormal, excesivo o injustificable. El tipo de relaciones establecidas entre los personajes de “Pierre Menard” admiten tal suerte de acciones. Por lo tanto, se censura en Madame Bachelier un tipo de práctica que la propia voz efectúa en varias ocasiones a lo largo de su “nota”.

De la misma manera que el texto cuestiona el papel de censor de la voz, hay elementos suficientes para dudar de ésta en tanto supuesto protector del legado de Menard. Detectamos, al menos, tres contradicciones que delatan un seguimiento incompleto o nulo de diversos postulados del “simbolista de Nîmes”. Al caracterizar, en el segundo capítulo, aquello que entendemos como enunciación literaria, abordamos dos de esas tres

²¹ *Vid. supra*, pp. 120-121.

contradicciones²². El difunto desaprobaba el empleo de un par de procedimientos por parte de todo crítico: “Menard declaraba [...] que censurar y alabar son operaciones sentimentales que nada tienen que ver con la crítica” (44). Tampoco eran de su agrado los elogios dedicados a exaltar el uso de unas facultades que él nunca vería como extraordinarias; en la carta que la voz cita, Menard declara:

Pensar, analizar, inventar [...] no son actos anómalos, son la normal respiración de la inteligencia. Glorificar el ocasional cumplimiento de esa función, atesorar antiguos y ajenos pensamientos, recordar con incrédulo estupor que el *doctor universalis* pensó, es confesar nuestra languidez o nuestra barbarie (55).

El supuesto defensor del legado de Pierre Menard incurre en prácticas que este último evitaría y reprobaría. La voz censura a sus adversarios —algunas veces, incluso, de manera enfática— y alaba a sus benefactores y amigos. Asimismo, la “nota” de la voz pretende, en buena medida, glorificar, atesorar y recordar “con incrédulo estupor” la empresa máxima del “novelista” de Nîmes.

Además del par de contradicciones comentadas arriba, nos parece que hay una tercera que podría poner en tela de juicio una parte de la novedosa y revolucionaria técnica extraída del *Quijote* de Menard, la cual consta de dos posibilidades: el anacronismo deliberado y las atribuciones erróneas. La primera opción, sin embargo, parece contradecir el repudio del “simbolista de Nîmes” hacia aquellos “libros parasitarios que sitúan a Cristo en un bulevar, a Hamlet en la Cannebière o a don Quijote en Wall Street” (46). Esta clase de ejercicios se sustentan en un fundamento al cual Menard, según la voz, concebía como un “plebeyo placer”: el anacronismo (46). ¿Qué pensaría el difunto de una técnica que se le atribuye y que contempla dentro de sus posibilidades el anacronismo deliberado? Carecemos de datos suficientes para ofrecer alguna respuesta certera sobre tal interrogante.

²² *Vid. supra*, pp. 122-123.

Sin embargo, vislumbramos una posible disyuntiva: o bien Menard impugnaría y solicitaría la reformulación de la técnica en cuestión, o bien replantearía sus concepciones y comentarios sobre los libros a los que —supuestamente— desairaba. Nos parece incompatible el desdén del anacronismo en ciertos textos y su encomio en otros. No obstante, el supuesto defensor del legado del “simbolista de Nîmes” no se percata de tal contradicción.

Para concluir el presente apartado, establecemos un par de analogías entre el “paradigmático ejemplo” de ironía situacional que Pere Ballart registra en su *Eironeia* —el del “cazador cazado”²³— y la caracterización que de la voz propone el autor implícito. Consideramos, así, que en “Pierre Menard”, el censor resulta censurado; el delator, delatado; y el protector, expuesto. Según hemos afirmado páginas atrás, la voz sufre un silencioso castigo. Sin embargo, consideramos que en esta ocasión las funciones punitivas de la ironía se vinculan con las reflexivas. Nos parece que el autor implícito emplea al *alazon* —es decir, la voz— para proponer al lector implícito una serie de problemas y reflexiones que rebasan las polémicas, las recriminaciones, las sospechas, los elogios y las muestras de admiración, respeto y gratitud que atañen al nivel ficcional.

²³ Ballart, *op. cit.*, p. 319.

3.2. El autor implícito: la ironía como estrategia de pensamiento

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 histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió.

J. L. BORGES, “Pierre Menard, autor del Quijote”.

A fines de 1939 publicó *Statements*: acaso el más original de sus libros, sin duda el menos alabado y el más secreto. Quain solía argumentar que los lectores eran una especie ya extinta. *No hay europeo (razonaba) que no sea un escritor en potencia o en acto*. Afirmaba que de las diversas felicidades que puede ministrar la literatura, la más alta era la invención.

J. L. BORGES, “Examen de la obra de Herbert Quain”.

De acuerdo con diversos críticos, en “Pierre Menard” Borges examina, replantea o refuta una serie de conceptos tales como los de autor, lector, texto, significado, interpretación o contexto²⁴. Enseguida ofrecemos una sucinta exposición —sin fines exhaustivos— sobre algunos estudiosos que han notado la presencia de tales asuntos en el texto borgesiano en cuestión.

El estudio de cualquiera de los seis términos enumerados arriba propicia o requiere la mención de los otros. De ahí que, como veremos, los especialistas traten varias cuestiones a la vez. Comenzamos con Julio Prieto: en “Pierre Menard, traductor de Valéry: entre muertes del autor” (2010), este crítico se enfoca en el problema del autor; en concreto,

²⁴ Esta clase de hallazgos ha favorecido el establecimiento de vínculos y afinidades entre Borges y autores como Jauss, Derrida, Foucault, Barthes o Baudrillard. Por ejemplo, Silvia G. Dapía comenta: “En el discurso que pronunció en la Universidad de Constanza con motivo de su designación como profesor emérito, [...] sostiene Jauss que ‘Pierre Menard, autor del Quijote’ ha introducido un cambio de horizonte: de la estética de la producción a la estética de la recepción” (Silvia G. Dapía, “Pierre Menard: autor del Quijote”, *Romance Languages Annual*, 5 [1993], p. 376). Por otro lado, Howard Giskin consigna una serie de críticos que han relacionado a “Pierre Menard” con los demás autores mencionados al comienzo de esta nota (Howard Giskin, “Borges’ Revisioning of Reading in ‘Pierre Menard, Author of the Quixote’”, *Variaciones Borges*, 2005, núm. 19, pp. 103-123).

en la llamada “muerte” de dicha instancia discursiva²⁵. La desaparición de esta figura sería propicia, en especial, para otra de las instancias que participan en la comunicación literaria: “La libertad creativa del lector, ya sea como crítico, glosador o traductor [...] es la contracara de la ‘muerte del autor’. [...] el ejercicio de la lectura sería tan arbitrario, tan libre, tan capaz de artificio, ficción o ironía como la labor del autor”²⁶.

En dos artículos dedicados al tema, Silvia G. Dapía señala que a través de “Pierre Menard”, Borges demuestra que no hay sentidos o significados inmutables e infalibles. A lo largo de “Pierre Menard: autor del Quijote” (1993), la autora reflexiona en torno a los dos métodos que habría puesto en práctica el “simbolista de Nîmes” para escribir el *Quijote*²⁷. De acuerdo con la propuesta de Dapía, mediante el primero de ellos, Borges descarta la búsqueda de la “intentio auctoris”; mientras que a través del segundo, ilustra las limitaciones que implica el intento de establecer la “intentio lectoris”²⁸. La estudiosa advierte que en “Pierre Menard”, “no sólo se satiriza el criterio interpretativo que pretende leer la obra de acuerdo con las presuntas intenciones de su autor, sino también el que se subordina únicamente a las intenciones del lector”²⁹. Dapía concluye el artículo en cuestión haciendo las siguientes reflexiones:

²⁵ Julio Prieto, “Pierre Menard, traductor de Valéry: entre muertes del autor”, *Variaciones Borges*, 2010, núm. 29, pp. 53-77.

²⁶ *Ibid.*, pp. 71-72.

²⁷ Según hemos analizado en diversos pasajes de los dos capítulos anteriores, el primer método implicaba que Menard se convirtiera en Cervantes. A su vez, la segunda vía supuso que el primero no renunciara a su personalidad y que, aun, la impusiera a la de Cervantes.

²⁸ Cf. S. G. Dapía, *op. cit.*, p. 377.

²⁹ *Idem.* En el apartado previo de este capítulo, descartamos el análisis de “Pierre Menard” desde la perspectiva de la sátira. Dapía no especifica en qué sentido emplea o entiende el verbo “satirizar”. Acaso se refiera a una especie de burla o a lo que, por nuestra parte, entendemos como ironía. Admitimos que en tales pasajes Borges puede llevar al absurdo ciertas prácticas de lectura. No obstante, no consideramos que exista el comportamiento agresivo, desdeñoso y dogmático que hemos atribuido a la sátira con base en los planteamientos de Linda Hutcheon y de Pere Ballart (*vid. supra*, pp. 161-163); incluso, tampoco nos parece que las prioridades de tales pasajes sean punitivas, pues por nuestra parte, les adjudicamos un carácter reflexivo, como argumentaremos a lo largo del presente apartado.

Pierre Menard, estudioso de Leibniz, Wilkins y Lull creyó que se podía descubrir *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 hombre³⁰.

Posteriormente, en “Pierre Menard in Context” (1996), Dapía extiende sus observaciones sobre la problematización borgesiana del concepto de significado. Esta vez, vincula a “Pierre Menard” con algunas ideas de Fritz Mauthner³¹. Reaparecen varias cuestiones del artículo previo de Dapía que hemos mencionado: las referentes al autor, al lector, al texto y al contexto de lectura. Todas éstas se hallan declaradas o implícitas en las observaciones con que la estudiosa cierra esta ocasión su trabajo: “[...] Menard, as we have seen, will displace the center from the author to the context, implicitly acknowledging the fact that there is no single representation of a thing but many descriptions of it, depending on the framework in which we place it”³².

Para concluir esta breve exposición, nos referiremos al trabajo Howard Giskin, el cual se titula “Borges’ Revisioning of Reading in ‘Pierre Menard, Author of the Quixote’” (2005). Este crítico analiza el replanteamiento borgesiano de las maneras de concebir los procesos de lectura. De acuerdo con Giskin, “Pierre Menard” es “a deeply profound

³⁰ *Ibid.*, p. 380. Antes de esta conclusión, Dapía explica los trabajos que realizaron Leibniz, Wilkins y Lull para hallar o construir un idioma universal. Menard dedicó un par de sus textos “visibles” a estos autores. De ahí que la estudiosa vincule la búsqueda de un idioma universal con la búsqueda de sentidos inmutables en las obras literarias. Por otra parte, consideramos que resulta difícil probar que “el simbolista de Nîmes” haya efectuado las acciones que Dapía le atribuye en esta cita. A partir de la información que proporciona el texto, cabe sostener que sabemos poco de lo que Menard haya pretendido y realizado en efecto. Nos parece que la voz es responsable de los actos que Dapía adjudica a Menard en este caso. Por ejemplo, cuando son “contrastados” el *Quijote* de Cervantes y el del “novelista” de Nîmes, la voz se da a la tarea, primero, de establecer las intenciones autoriales —tanto las de Cervantes como las de Menard—; luego, a partir de las diferencias que advierte entre las personalidades de éste y de aquél, la voz le impone al texto de Cervantes sus propias intenciones lectoras (*vid. supra*, pp. 80-81).

³¹ *Vid.* S. G. Dapía, “Pierre Menard in Context”, *Variaciones Borges*, 1996, núm. 2, pp. 100-113.

³² *Ibid.*, p. 112. Nosotros diríamos que la voz —más que Menard— desplaza, primero, el criterio de interpretación de un autor a otro y, luego, se sirve de los contextos —el del siglo XVII y el del XX—. ¿El “simbolista de Nîmes” compartiría, realmente, la lectura que propone la voz? En definitiva, no es posible dar respuestas certeras a cuestiones semejantes.

revision of how meaning is created through the interaction of man and text”³³; asimismo, el estudioso lo califica como “a text that changes the way we view texts”³⁴. Para ahondar en estas ideas, Giskin acude a los conceptos de interpretación, significado y contexto.

De tal modo, dicho especialista sostiene opiniones análogas a las de Dapía, quien señaló la imposibilidad de que exista o pueda establecerse un significado constante e infalible en las obras literarias y en todo proceso comunicativo en general. A su vez, Giskin afirma:

[Borges is] suggesting the impossibility of truly projecting oneself into alien worlds in any definitive or authoritative way. [...] from Borges’ perspective, it is presumptuous and ultimately foolish to imagine that we can truly understand a work of literature or a historical period from the perspective of the time period itself, for in the end our efforts necessarily run up against a[n] epistemological wall, since this is simply the nature of reality³⁵.

Al igual que Julio Prieto, Giskin advierte consecuencias favorables para el acto de la lectura:

For Borges, the essence of what we are is creativity, invention, at our core beings with the capacity to renew not only literature but ourselves as well. [...] through Menard, Borges suggests that the act of reading itself may have redemptive quality provided we do it honestly and bravely. Perhaps, just perhaps, reading is a portal through which can glimpse, or possibly even enter this world of freedom, a world that Menard and Borges have begun to explore³⁶.

Resultan enriquecedoras, viables y útiles las posturas de los estudiosos referidas previamente. Dados los alcances de nuestro trabajo, nos limitaremos a tratar uno de los asuntos que abordan estos críticos: el problema del autor. En lo que resta del presente

³³ H. Giskin, *op. cit.*, p. 103.

³⁴ *Ibid.*, p. 107.

³⁵ *Ibid.*, p. 114.

³⁶ *Ibid.*, p.121. El mundo de libertad al que se refiere Giskin corresponde a “the realm of spirit” (*cf. idem*). Reiteramos la postura expresada al comentar algunas observaciones de Dapía: es difícil constatar que el “simbolista de Nîmes” haya efectuado este tipo de actos que se le atribuyen: ¿cómo saber que Menard quería o estuvo en posibilidades de explorar el interesante mundo que Giskin menciona? Nos parece que las cosas se facilitan un poco si atribuimos dichas acciones a la voz, quien tal vez realizó algunos hallazgos involuntarios. En las próximas páginas discurriremos en torno a tal posibilidad.

documento, sugeriremos y exploraremos algunas vías de análisis referentes a la problematización que advertimos en “Pierre Menard” de la figura autorial. Consideramos, a diferencia de Prieto, Dapía y Giskin, que dicha crítica se sitúa en el nivel de la enunciación literaria, más que en el de la enunciación ficcional. Con base en los análisis realizados en los capítulos precedentes, sostenemos que este tipo de reflexiones se propone fuera del nivel diegético. Ni la voz ni ningún otro personaje —salvo, quizá, Menard, pero no hallamos datos suficientes para fundamentar las conjeturas al respecto— pretendían hacer alguna propuesta crítica o teórica en torno a la noción de autor. Las preocupaciones de los personajes que intervienen en “Pierre Menard” son otras: a la voz —sobre quien podemos sacar conclusiones menos inciertas— le interesa que se resuelvan a su favor sus pugnas con Madame Bachelier y que los lectores —ficionales— se convenzan de que, gracias a la supuesta amistad que hubo entre ella —la voz— y Menard, le es posible sacar a la luz e interpretar la obra máxima del difunto.

A partir de los trabajos críticos que hemos revisado con brevedad, notamos que se tiende a concebir las relaciones entre autor y lector como una especie de pugna o competencia donde uno de los dos se impone al otro. Podría decirse que para Julio Prieto la muerte del autor permite al segundo acceder al sitio de “auténtico protagonista de la historia literaria”³⁷. Dapía, a su vez, plantea en el título de la segunda sección de “Pierre Menard in Context”, la siguiente disyuntiva: “The Reader’s or the Author’s Privilege?”³⁸. Por último, aunque Howard Giskin no declara la existencia de una oposición tan patente entre autor y lector, cabe pensar que este crítico incluiría al primero entre los impedimentos para que el lector ejerza su libertad con plenitud: “One of the oddest implications of Borges’ musings

³⁷ Cf. J. Prieto, *op. cit.*, pp. 63, 72 y 75.

³⁸ S. G. Dapía, “Pierre Menard in Context”, p. 102.

here [in ‘Pierre Menard’] is the idea that rather than enriching our understanding of a work of literature, contextual information serves to limit the range of interpretation”³⁹. En suma: el autor parecería una entidad tiránica, indeseable y empobrecedora. Por lo tanto, podría pensarse que Borges acertó al cuestionarla y expulsarla de los procesos de lectura, como tal vez ocurre en “Pierre Menard”. A continuación, intentaremos examinar esta suerte de cuestiones. Borges reflexionó en distintos lugares sobre el problema del autor; a reserva de un análisis más detenido, diremos que nos parecen complejas y variadas sus posturas, de lo cual daría cuenta “Pierre Menard”.

En el primer apartado del capítulo anterior, mencionamos, entre otros trabajos, la célebre conferencia de Michel Foucault “Qu’est-ce qu’un auteur?”. Algunas de las reflexiones propuestas en torno al nombre de autor —“nom d’auteur”— nos permitieron complementar la noción de autor implícito para establecer ciertas afinidades entre “Pierre Menard” y otros textos borgesianos. De esta manera, pretendimos examinar y descartar las supuestas intromisiones autoriales que podría haber en nuestro texto de análisis: concluimos, en aquel momento, que si bien hay acercamientos entre aquello que sostiene la voz y aquello que se afirma en otros textos que comparten el nombre de autor “Jorge Luis Borges”, se mantiene la autonomía de la primera; no se altera ni se fractura el universo diegético. Tales acercamientos pertenecen a la enunciación literaria; es decir, al diálogo entre autor y lector implícitos.

A continuación, seguiremos un procedimiento parecido: haremos un breve rastreo de otros textos borgesianos donde se problematice la figura autorial, los cuales pondremos

³⁹ H. Giskin, *op. cit.*, p. 115.

en relación con “Pierre Menard”⁴⁰. Además de las reflexiones referentes al nombre de autor, nos parece pertinente atender algunas ideas de Foucault sobre la función autor — “fonction-auteur”—. Ésta manifiesta ciertos rasgos y peculiaridades que pueden ser útiles dentro de nuestras indagaciones. Para comenzar, conviene tener en cuenta que dicha función no aparece o no se requiere en todos los discursos:

On pourrait dire [...] qu’il y a dans une civilisation comme la nôtre un certain nombre de discours qui sont pourvus de la fonction “auteur” tandis que d’autres sont dépourvus. Une lettre privée peut bien avoir un signataire, elle n’a pas d’auteur; un contrat peut bien avoir un garant, il n’a pas d’auteur. Un texte anonyme que l’on lit dans la rue sur un mur aura un rédacteur, il n’aura pas un auteur. La fonction auteur est donc caractéristique du mode d’existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours à l’intérieur d’une société⁴¹.

De igual modo, dicha función es variable: “[Elle] ne s’exerce pas d’une façon universelle et constante sur tous les discours”⁴²; tampoco se ejerce de la misma manera en todas las

⁴⁰ Dado que sólo nos centraremos en el concepto de autor para discurrir sobre la ironía que corresponde al nivel de la enunciación literaria, no nos será posible ahondar en una interesante observación hecha por uno de los lectores de la presente tesis, el profesor Rafael Olea Franco, quien sugiere que el inciso *m* de la obra “visible” de Pierre Menard podría contener una autoironía. Dicho inciso refiere el siguiente texto: “La obra *Les proble[m]es d’un problème* (París, 1917) que discute en orden cronológico las soluciones del ilustre problema de Aquiles y la tortuga” (44). Efectivamente, tal documento ficticio alude, al menos, a dos ensayos que Borges escribiera sobre una de las aporías eleáticas: “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga” (1929) y “Los avatares de la tortuga” (1939; el cual cambió de nombre a “Avatares de la tortuga”). Ambos ensayos fueron recogidos en *Discusión*. Debemos decir que no se trata de un caso aislado. A reserva de un examen más detenido sobre este asunto, notamos un par más de alusiones de ese tipo. Los incisos *c*, *d* y *f* de la obra “visible” enumeran trabajos en torno a las figuras de Descartes, Leibniz, John Wilkins y Ramón Lull (43), sobre quienes Borges escribió diversos textos (*vid.* Fernández Ferrer, *op. cit.*, pp. 151-152). Asimismo, Néstor Ibarra refería que Borges ideó, durante sus años juveniles, un “diario” que se titulaba “*Papel para la supresión de la realidad*” (*ibid.*, p. 155); en el inciso *p*, la voz atribuye a su difunto amigo “una invectiva contra Paul Valéry, en las *Hojas para la supresión de la realidad* de Jacques Reboul” (44). Por último, con base en el cotejo de algunos manuscritos de Borges, Daniel Balderston analiza la alusión contenida en la siguiente frase: “Recuerdo [los] cuadernos cuadriculados [de Menard], sus negras tachaduras, sus peculiares símbolos tipográficos y su letra de insecto” (54, nota 1); de acuerdo con este especialista, el fragmento citado describe físicamente la escritura de Borges (*vid.*, D. Balderston, “‘His Insect-Like Handwriting’: Marginalia and Commentaries on Borges and Menard”, *Variaciones Borges*, 2011, núm. 31, pp. 125-136). En suma, desde nuestro punto de vista, cabe la posibilidad de que a través de este tipo de insinuaciones, Borges tome distancia de sí mismo para poner en cuestionamiento sus trabajos previos y, tal vez, su labor de escritor en general. Lamentablemente, los propósitos de nuestro estudio no nos permiten profundizar en ese asunto.

⁴¹ M. Foucault, *op. cit.*, p. 12. Vale la pena pensar en casos como los de las cartas de escritores o filósofos. Si bien éstas surgen como discursos privados, muchas veces se vuelven públicas. Al circular portando un determinado nombre de autor, esta clase de documentos requiere o permite la función autor. De acuerdo con las observaciones de Foucault que consignamos enseguida, dicha función se ejerce de una manera compleja: no es estable ni en el espacio, ni en el tiempo, ni a lo largo —aun— de un mismo texto o discurso.

⁴² *Ibid.*, p. 13.

épocas. Foucault pone dos ejemplos: por un lado, aborda los discursos que hoy consideramos literarios; y por otro, los que actualmente son llamados científicos. En algún momento, los primeros circularon sin que los interrogantes sobre quién los había producido causaran preocupaciones mayores: “[...] ces textes [...] étaient reçus, mis en circulation, valorisés sans que soit posée la question de leur auteur; leur anonymat ne faisait pas difficulté, leur ancienneté, vraie ou supposée, leur était une garantie suffisante”⁴³. A su vez, la veracidad o validez de los discursos que hoy podríamos denominar científicos —los relacionados con la cosmología, el cielo, la medicina, las enfermedades, las ciencias naturales o la geografía— dependía del nombre de autor que portaran⁴⁴. Foucault sugiere que entre el siglo XVII y el XVIII, la situación se invierte: la función autor tiende a desaparecer de los discursos de tipo científico, mientras que los discursos a los que atribuimos un carácter literario ya no pueden circular sin que respondan de algún modo a ciertas preguntas sobre sus orígenes:

[...] les discours “littéraires” ne peuvent plus être reçus que dotés de la fonction auteur: à tout texte de poésie ou de fiction on demandera d’où il vient, qui l’a écrit, à quelle date, en quelles circonstances ou à partir de quel projet. Le sens qu’on lui accorde, le statut ou la valeur qu’on lui reconnaît dépendent de la manière dont on répond à ces questions⁴⁵.

Además de que la función autor no se requiere en todos los discursos y de que es inestable en el tiempo, conviene añadir que ésta varía a lo largo de un mismo texto o discurso. Foucault expone brevemente dos casos concretos: el de una novela y el de un tratado de matemáticas. Antes de abordar ambos casos, recuerda que todos los textos contienen una serie de indicadores capaces de remitir a quien los produce; por ejemplo: los pronombres personales, ciertos adverbios y la conjugación verbal. Foucault observa que

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ *Cf. ibid.*, p. 16.

⁴⁵ *Idem.*

dichos indicadores se comportan de modos diferentes: si el texto donde aparecen no requiere de la función autor, puede considerarse que tales indicadores remiten al individuo que produjo el texto en cuestión⁴⁶. No obstante, en los textos provistos de la función autor, los indicadores a los que se refiere Foucault se desempeñan de un modo más complejo y variable; lo cual se puede ilustrar mediante el caso de una novela y el de un tratado de matemáticas.

Por un lado, el carácter ficcional de textos literarios como las novelas supone la existencia de un sujeto de enunciación distinto del individuo que efectivamente produce el discurso:

On sait bien que dans un roman qui se présente comme le récit d'un narrateur, le pronom de première personne, le présent de l'indicatif, les signes de la localisation ne renvoient jamais exactement à l'écrivain, ni au moment où il écrit ni au geste même de son écriture; mais à un alter ego dont la distance à l'écrivain peut être plus ou moins grande et varier au cours même de l'œuvre⁴⁷.

En este tipo de situaciones, es erróneo, de acuerdo con Foucault, suponer que la función autor sólo se ejerce del lado del individuo que, en efecto, produce el discurso, o suponer que ésta sólo actúa en el ámbito que corresponde al sujeto ficcional de enunciación: “Il serait tout aussi faux de chercher l'auteur du côté de l'écrivain réel que du côté de ce locuteur fictif; la fonction-auteur s'effectue dans la scission même, —dans ce partage et cette distance”⁴⁸.

⁴⁶ Cf. *idem*.

⁴⁷ *Idem*. Con respecto a la última observación de esta cita, cabe recordar que en el capítulo anterior hemos intentado establecer algunos pasajes de “Pierre Menard” en que la voz —el álter ego en este caso— se acerca a lo que Borges el ensayista o el autor de prólogos afirmara o sugiriera en otros textos (*vid. supra*, pp. 131-136).

⁴⁸ *Idem*.

Por otra parte, Foucault sostiene que no sólo en el discurso novelesco o poético (“discours romanesque ou poétique”), hay lugar para la multiplicidad de *ego*⁴⁹; al respecto, advierte que todos los discursos dotados de la función autor dan pie a dicha multiplicidad⁵⁰. Foucault ilustra esta afirmación mediante lo que puede ocurrir en un tratado de matemáticas⁵¹. El *ego* que puede aparecer en un prefacio a esta suerte de documentos no funciona de la misma forma que aquel otro *ego* que se manifiesta a lo largo de alguna demostración matemática dentro del mismo género de textos:

L’ego qui parle dans la préface d’un traité de mathématiques —et qui en indique les circonstances de composition— n’est identique ni dans sa position ni dans son fonctionnement à celui qui parle dans le cours d’une démonstration et qui apparaît sous la forme d’un “Je conclus” ou “Je suppose”⁵².

Se trata de dos entidades discursivas distintas. La primera remite a un individuo concreto, particular, específico; la segunda, podríamos decir, corresponde a una entidad abstracta:

Dans un cas, le “je” renvoie à un individu sans équivalent qui, en un lieu et un temps déterminés, a accompli un certain travail; dans le second, le “je” désigne un plan et un moment de démonstration que tout individu peut occuper, pourvu qu’il ait accepté le même système de symboles, le même jeu d’axiomes, le même ensemble de démonstrations préalables⁵³.

Finalmente, Foucault advierte una tercera entidad discursiva:

On pourrait aussi, dans le même traité, repérer un troisième ego; celui qui parle pour dire le sens du travail, les obstacles rencontrés, les résultats obtenus, les problèmes

⁴⁹ Preferimos no traducir esta palabra originaria del latín. María Moliner define *ego* como un “pronombre latino que significa ‘yo’, empleado en forma afija en palabras derivadas y compuestas cultas” (María Moliner, *Diccionario del uso del español*, Gredos, Madrid, 1991, t. 1). Sin embargo y de acuerdo con nuestra lectura de Foucault, emplearemos el término *ego* para designar a las diversas entidades discursivas o —en palabras de este autor— a las variadas posiciones de sujeto (“positions-sujets”) que pueden aparecer en determinado texto o discurso (cf. *ibid.*, p. 17). Con base en lo anterior, optamos por no traducir el término del latín y por no usarlo en el sentido de ‘yo’.

⁵⁰ Cf. *ibid.*, p. 16.

⁵¹ Si bien Foucault sostuvo anteriormente que en los discursos de carácter científico la función autor tiende a desaparecer, el sucinto análisis que enseguida citamos muestra lo complejo y problemático que resulta abordar tales cuestiones. Incluso en textos donde dicha función parecería prescindible o indeseable, se logra manifestar.

⁵² *Idem.*

⁵³ *Idem.*

qui se posent encore; cet ego se situe dans le champ des discours mathématiques déjà existants ou encore à venir⁵⁴.

Podría decirse que este último *ego* que Foucault establece se encuentra entre la posición abstracta, generalizadora, del segundo y los rasgos concretos, individualizadores, del primero: en el tercer *ego* se asume una posición específica, pero no individual.

A partir del ejemplo del tratado de matemáticas, Foucault reitera que la función autor se ejerce en la multiplicidad de *ego*. Mediante el caso del discurso novelesco, propuso que dicha función se realiza entre el sujeto de enunciación ficcional y el sujeto que, en efecto, produce este tipo de textos literarios. Ahora, reafirma su postura:

La fonction-auteur n'est pas assurée par l'un de ces ego (le premier) aux dépens des deux autres, qui n'en seraient plus alors que le dédoublement fictif. Il faut dire au contraire que dans de tels discours, la fonction-auteur joue de telle sorte qu'elle donne lieu à la dispersion de ces trois ego simultanés⁵⁵.

Ante la multiplicidad de *ego*, posiciones de sujeto o entidades discursivas, no es pertinente considerar que la función autor se ejerce únicamente a través de uno de ellos. Dicha función se manifiesta entre todos los *ego* que puedan establecerse.

En suma, nos hallamos ante una función múltiple, compleja e inestable:

[La fonction-auteur] n'est pas définie par la attribution spontanée d'un discours à son producteur, mais par une série d'opérations spécifiques et complexes; elle ne renvoie pas purement et simplement à un individu réel, elle peut donner lieu simultanément à plusieurs ego, à plusieurs positions-sujets que des classes différentes d'individus peuvent venir occuper⁵⁶.

No basta con identificar al productor de determinado discurso; tampoco podemos limitarnos al contexto en que tal discurso se haya producido. Este tipo de información puede ser útil al ejercer la función autor, pero no la agota ni la condiciona. Nos parece que al igual que el nombre de autor, los datos referentes al individuo y su contexto

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 17.

proporcionan una serie de indicios para vislumbrar la manera en que la función autor puede ser ejercida en determinado texto o discurso.

Con base en las reflexiones de Michel Foucault sobre la función autor, nos proponemos llevar a cabo dos tareas: en primer lugar, intentaremos delinear, a través de un conjunto de textos borgesianos, un *ego*, una posición de sujeto o una entidad discursiva desde donde se problematiza la noción de autor. En segundo término, procuraremos establecer y explicar algunos pasajes de “Pierre Menard” en los que parece manifestarse dicha entidad.

Cabe aclarar que nuestra selección de los textos borgesianos en que advertimos que se problematiza la figura autorial carece de pretensiones de exhaustividad. Nos hemos limitado a revisar dos compilaciones de ensayos: *Historia de la eternidad* y *Otras inquisiciones*. Antes que establecer el número de textos de Borges en que se cuestiona, analiza o crítica la noción de autor, nos interesa esbozar una posición discursiva desde la cual se tiende a plantear dicha noción como un asunto complejo y problemático. Consideraremos un total de cinco ensayos: de *Historia de la eternidad*, “Los traductores de las 1001 Noches” (1936); de *Otras inquisiciones*, “Valéry como símbolo” (1945), “El enigma de Edward Fitzgerald” (1951), “Kafka y sus precursores” (1951) y “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw” (1951). Nos parece que en este conjunto de textos, se problematiza la figura autorial desde tres perspectivas: por una parte, se propone una distinción entre el individuo —o los individuos— que produce la obra y las entidades discursivas que se configuran en estas últimas susceptibles de ser confundidas o identificadas con tal individuo; por otra, se caracteriza al autor como una entidad inestable e imprecisa; y finalmente, se sugiere que las relaciones entre la entidad discursiva configurada en el texto y el individuo pueden ser provechosas, necesarias y, acaso, inevitables.

En “Valéry como símbolo”, Borges el ensayista propone un rasgo que, desde su perspectiva, comparten la obra de Paul Valéry y la de Walt Whitman: “La obra de los dos es menos preciosa como poesía que como signo de un poeta ejemplar, creado por esa obra”⁵⁷. Podría decirse que en ambos casos se configuran entidades discursivas que si bien pueden confundirse con los individuos, digamos, “reales” que las produjeron, son distintas de ellos. En este sentido, Borges encomia que “el poeta inglés Lascelles Abercrombie” no confunda “a Whitman, hombre de letras y devoto de Tennyson, con Whitman, héroe semidivino de *Leaves of Grass*”⁵⁸. Asimismo, el ensayista añade: “Whitman redactó sus rapsodias en función de un yo imaginario, formado parcialmente de él mismo, parcialmente de cada uno de sus lectores”⁵⁹. Cabe anotar, entonces, que el ‘yo’ imaginario, como entidad discursiva, difiere del ‘yo’ del escritor, como individuo específico, particular.

Mientras que en la obra de Whitman se configura una entidad textual cuyos principales rasgos corresponden a una “ilimitada y negligente felicidad”, en la obra de Paul Valéry aparece otra entidad textual en la cual se magnifican “las virtudes mentales”; esta última, de acuerdo con Borges, corresponde a Edmond Teste, personaje ficcional. El ensayista observa la tendencia a identificar tal personaje con su creador: “Para nosotros, Valéry es Edmond Teste. Es decir, Valéry es una derivación del Chevalier Dupin de Edgar Allan Poe y del inconcebible Dios de los teólogos. Lo cual, verosímilmente, no es cierto”⁶⁰. De acuerdo con la lectura propuesta en el ensayo en cuestión, tanto en el caso de la obra de Valéry como en el de la obra de Whitman, se tiende a atribuir a los individuos concretos

⁵⁷ J. L. Borges, “Valéry como símbolo”, en *Otras inquisiciones*, p. 114.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 115.

⁵⁹ *Idem.*

⁶⁰ *Ibid.*, p. 116.

capacidades descomunales, las cuales pertenecen menos a éstos que al ‘yo’ imaginario de sus discursos.

Borges el ensayista observa que a pesar de que Valéry resultaría un poeta menos diestro que otros como Yeats, Rilke, Eliot, Joyce y Stefan George, los aventaja en un terreno: “[...] detrás de la obra de esos eminentes artífices no hay una personalidad comparable a la de Valéry. La circunstancia de que esa personalidad sea, de algún modo, una proyección de la obra, no disminuye el hecho”⁶¹. La mayor virtud que Borges percibe en Paul Valéry como poeta proviene del lúcido ‘yo’ imaginario —textual— que es configurado en su obra, no al individuo.

En “El Enigma de Edward Fitzgerald”, también hallamos la distinción entre una entidad textual y el individuo —o individuos— ‘real’. A diferencia de “Valéry como símbolo”, este ensayo se dedica al análisis de un solo texto: las *Rubaiyat*. Borges el ensayista esboza las personalidades de dos sujetos distintos por varias razones: Umar ben Ibrahim y Edward Fitzgerald. El primero, un persa nacido “en el siglo XI de la era cristiana”, se ocupó de múltiples tareas intelectuales a lo largo de su vida; le interesaron la astronomía, la astrología, las matemáticas, la filosofía y la literatura⁶². El segundo, un inglés del siglo XIX, fue, podríamos decir, un hombre de letras: entre sus intereses destacan las literaturas clásica —griega y latina—, española y persa⁶³. En algún momento, éste se interesa por la obra poética de aquél:

Hacia 1854 le prestan [a Fitzgerald] una colección manuscrita de las composiciones de Umar, hecha sin otra ley que el orden alfabético de las rimas; Fitzgerald vierte alguna al latín y entrevé la posibilidad de tejer con ellas un libro continuo y orgánico

⁶¹ *Idem.*

⁶² Cf. J. L. Borges, “El enigma de Edward Fitzgerald”, en *Otras inquisiciones*, pp. 118-119.

⁶³ Cf. *Ibid.*, pp. 120-121.

en cuyo principio estén las imágenes de la mañana, de la rosa y del ruiseñor, y al fin, las de la noche y la sepultura⁶⁴.

Cinco años después de que le fue prestada aquella colección manuscrita, Fitzgerald publica “una primera versión de las *Rubaiyat*, a la que siguen otras, ricas en variaciones y escrúpulos”⁶⁵. Teniendo en mente que Umar compuso sus “cuartetos” sin la intención de conformar un libro, nosotros preguntamos: ¿a quién debemos atribuir las *Rubaiyat*? ¿Al persa del siglo XI que acaso escribió “un poco *à la diable*” —como, según Menard, Cervantes compuso su *Quijote*—, sin un proyecto textual en mente? ¿O al inglés amigo de “Tennyson, Carlyle, Dickens, Thackeray”, quien impuso o logró hallar un orden en las composiciones de Umar? Borges el ensayista sugiere que a ninguno de los dos: “De la fortuita conjunción de un astrónomo persa que condescendió a la poesía, de un inglés excéntrico que recorre, tal vez sin entenderlos del todo, libros orientales e hispánicos, surge un extraordinario poeta, que no se parece a los dos”⁶⁶.

Como en los casos de Paul Valéry y de Walt Whitman, el ensayista establece una distinción entre los individuos que producen las obras o textos y las entidades discursivas que se configuran en éstos o en aquéllas. Incluso, dichas entidades textuales pueden dar cabida a personalidades heterogéneas y alejadas temporal y espacialmente:

Toda colaboración es misteriosa. Esta del inglés y del persa lo fue más que ninguna, porque eran muy distintos los dos y acaso en vida no hubieran trabado amistad y la muerte y las vicisitudes y el tiempo sirvieron para que uno supiera del otro y fueran un solo poeta⁶⁷.

Sin embargo, la convergencia de Umar y de Fitzgerald en ese “extraordinario poeta [...] que no se parece a los dos” es inestable, problemática y un poco incierta. A veces, la instancia textual configurada en las *Rubaiyat* propende hacia ciertos rasgos de la

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 121-122.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 122.

⁶⁶ *Idem.*

⁶⁷ *Ibid.*, p. 123.

personalidad del segundo de esos individuos: “Algunos críticos entienden que el *Omar* de Fitzgerald es, de hecho, un poema inglés con alusiones persas”⁶⁸. En este caso, los lectores optarían por el individuo que tradujo y organizó las cuartetos de Umar. No obstante, parecería que la personalidad de este último termina por imponerse: “Fitzgerald interpeló, afinó e inventó, pero sus *Rubaiyat* parecen exigir de nosotros que las leamos como persas y antiguas”⁶⁹. Al satisfacer tal necesidad, los lectores estarían privilegiando un par de circunstancias referentes a la figura de Umar: el lugar y la época en que éste vivió. Ya sea que se opte por determinados rasgos de Fitzgerald como individuo o por determinadas características de Umar, se opera una serie de inclusiones y exclusiones: el lector percibe algunos aspectos, pero excluye otros.

Podría decirse, entonces, que la entidad discursiva configurada en un texto (o en una serie de textos) no se encuentra del todo aislada; entre dicha entidad y el individuo (o individuos) que produce el discurso, se establecen relaciones complejas, inestables y difíciles de precisar: tanto los lectores que optan por la personalidad de Umar como aquellos otros que prefieren la de Fitzgerald podrían tener razón.

En “Kafka y sus precursores”, hallamos algunos pasajes donde se sugiere que la manera de percibir los textos y las entidades discursivas configuradas en éstos varía a través del tiempo. Borges el ensayista aborda el caso de Franz Kafka: establece algunos vínculos entre la obra de éste y los textos de cinco escritores previos —a saber, Zenón, Han Yu, Kierkegaard, Browning y León Bloy—. El ensayista nota que Kafka debió escribir para que se hicieran notorios ciertos rasgos o aspectos de sus “precursores”: “En cada uno de [los] textos [de los cinco escritores enumerados arriba] está la idiosincrasia de Kafka, en grado

⁶⁸ *Ibid.*, p. 122.

⁶⁹ *Idem.*

mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría”⁷⁰. A partir de lo anterior, cabe pensar que los textos —y las entidades discursivas que se configuran en éstos— no permanecen inalterables: es posible que un texto o una serie de textos posterior modifique la manera de percibirlos.

Hacia el final del ensayo en cuestión, Borges retoma a uno de los “precursores” de Kafka: “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 nosotros lo leemos”⁷¹. Enseguida, el ensayista propone replantear el término ‘precursor’: “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”⁷². Consideramos que el replanteamiento borgesiano del mencionado término no sólo intenta “purificar[lo] de toda connotación de polémica o de rivalidad”, sino que además propone otra perspectiva para entenderlo.

‘Precursor’ indica, por lo general, una especie de influencia en una sola dirección: ciertos rasgos de un texto A (previo) participan en la conformación de un texto B (posterior)⁷³; de tal forma, las posibilidades de B tenderían a ser limitadas con respecto a A. No obstante, si “cada escritor *crea* sus precursores”, cabe concluir que el texto B influye, asimismo, en el texto A; incluso aquél podría determinar la manera en que éste es leído y

⁷⁰ J. L. Borges, “Kafka y sus precursores”, en *Otras inquisiciones*, p. 165-166.

⁷¹ *Ibid.*, p. 166.

⁷² *Idem.*

⁷³ La Real Academia Española menciona tres acepciones para la palabra en cuestión: “Que precede”; “que profesa o enseña doctrinas o acomete empresas que no tendrán razón ni hallarán acogida sino en tiempo venidero”; y “por antonom[asia], San Juan Bautista, que nació antes que Cristo y anunció su venida al mundo” (*Diccionario de la Lengua Española*, 22ª ed.). A su vez, María Moliner indica que la palabra ‘precursor’ “se aplica a lo que anuncia o inicia algo que tiene su completo desarrollo posteriormente: ‘Los precursores de la Reforma’” (M. Moliner, *op. cit.*, t. 2).

percibido posteriormente. La aparición de un nuevo autor —y de un nuevo texto— ocasionaría que se modifique la manera en que los lectores nos acercamos a determinadas obras.

En las últimas líneas de “Kafka y sus precursores” se puede advertir, también, la distinción entre el individuo que produce el texto y la entidad discursiva que se configura en éste. Borges señala que en la “correlación” entre Kafka y sus precursores, “nada importa la pluralidad de los hombres. El primer Kafka de *Betrachtung* es menos precursor del Kafka de los mitos sombríos y de las instituciones atroces que Browning o Lurd Dunsany” (166). A pesar de que un mismo individuo escribió *Betrachtung* y *Der Prozess* —por ejemplo—, habría escasas afinidades entre las figuras autoriales que se configuran en uno y otro textos.

A partir de los tres ensayos revisados hasta el momento, cabe sostener que la problematización borgesiana de la figura autorial no arroja una postura definitiva. Aunque conviene distinguir entre individuo y autor, esta función —en términos de Foucault— se comporta de un modo tan inestable que no se puede excluir del todo al primero; la entidad autorial es susceptible de ser influida por diferentes sujetos, textos e instancias discursivas de maneras diversas. Por ejemplo, las personalidades de Fitzgerald y de Umar pueden incidir en la figura autorial configurada en las *Rubaiyat*; a su vez, algunos textos de Kafka pueden cambiar la manera en que los lectores nos relacionamos con las obras —y con las entidades autoriales— de sus precursores. En los dos ensayos que abordaremos a continuación, se sugiere la posibilidad de que los vínculos entre la figura autorial y el individuo sean ineludibles y, aun, provechosos en determinadas ocasiones.

Durante el primer párrafo de “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, Borges considera la posibilidad de que las artes, en concreto la literatura, no sean más que “una suerte de juego combinatorio”⁷⁴. Borges difiere —esta ocasión— de tal postura:

Si la literatura no fuera más que un álgebra verbal, cualquiera podría producir cualquier libro, a fuerza de ensayar variaciones. La lapidaria fórmula *Todo fluye* abrevía en dos palabras la filosofía de Heráclito: Raimundo Lulio nos diría que, dada la primera, basta ensayar los verbos intransitivos para descubrir la segunda y obtener, gracias al metódico azar, esa filosofía, y otras muchísimas⁷⁵.

La conjetura de que “cualquiera” puede “producir cualquier libro” implica que la personalidad del individuo se neutralice o se elimine dentro de la función autor. En vez de un sujeto que produce un texto, aparecería, más bien, una máquina generadora de discursos o pensamientos —como la de Lull⁷⁶—. No obstante, Borges intenta refutar semejante posibilidad hacia 1951⁷⁷:

⁷⁴ J. L. Borges, “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, en *Otras inquisiciones*, p. 238. Consideramos conveniente citar las primeras líneas de este ensayo: “A fines del siglo XIII, Raimundo Lulio (Ramón Lull) se aprestó a resolver todos los arcanos mediante una armazón de discos concéntricos, desiguales y giratorios, subdivididos en sectores con palabras latinas; John Stuart Mill, a principios del XIX, temió que se agotara algún día el número de combinaciones musicales y no hubiera lugar en el porvenir para indefinidos Webers o Mozarts; Kurd Lasswitz, a fines del XIX, jugó con la abrumadora fantasía de una biblioteca universal, que registrara todas las variaciones de los veintitantos símbolos ortográficos, o sea, cuanto es dable expresar, en todas las lenguas” (*ibid.*, p. 237).

⁷⁵ *Ibid.*, p. 239.

⁷⁶ En “La máquina de pensar de Raimundo Lulio”, reseña publicada en *El Hogar* en 1937, Borges describe el funcionamiento de la primera versión de este mecanismo: “La letra A, central, significa el Señor. En la circunferencia la B quiere decir la bondad, la C la grandeza, la D la eternidad, la E el poder, la F la sabiduría, la G la voluntad, la H la virtud, la I la verdad, la K la gloria. Cada una de esas nueve letras equidista del centro y está unida a todas las otras por cuerdas o por diagonales. Lo primero quiere decir que todos los atributos son inherentes; lo segundo, que se articulan entre sí de tal modo que no es heterodoxo afirmar que la gloria es eterna, que la eternidad es gloriosa, que el poder es verídico, glorioso, bueno, grande, eterno, poderoso, sapiente, libre y virtuoso, o bondadosamente grande, grandemente eterno, eternamente poderoso, poderosamente sabio, sabiamente libre, libremente virtuoso, virtuosamente veraz, etcétera, etcétera” (J. L. Borges, “La máquina de pensar de Raimundo Lulio”, en *Textos cautivos*, pp. 47-48). Con respecto a la fórmula ‘Todo fluye’, el sustantivo —‘todo’— se colocaría en el centro y alrededor se acomodarían diversos verbos intransitivos conjugados en tercera persona —por ejemplo, ‘pasa’, ‘se mueve’, ‘cambia’, ‘avanza’...— hasta llegar a ‘fluye’.

⁷⁷ En la reseña de 1937, se había atribuido cierta capacidad creadora al invento de Lull: “Como instrumento de investigación filosófica, la máquina de pensar es absurda. No lo sería, en cambio, como instrumento literario y poético. (Agudamente anota Fritz Mauthner —*Woerterbuch der Philosophie*, volumen primero, página 284— que un diccionario de la rima es una especie de máquina de pensar.) El poeta que requiere un epíteto para ‘tigre’, procede en absoluto como la máquina. Los va ensayando hasta encontrar uno que sea suficientemente asombroso. ‘Tigre negro’ puede ser el tigre en la noche; ‘tigre rojo’, todos los tigres, por la connotación de la sangre” (*ibid.*, p. 51).

Cabría responder que la fórmula obtenida por eliminación, carecería de valor y hasta de sentido; para que tenga alguna virtud debemos concebirla en función de Heráclito, en función de una experiencia de Heráclito, aunque “Heráclito” no sea otra cosa que el presumible sujeto de esa experiencia⁷⁸.

En este caso, para Borges el ensayista, el discurso precisa de un referente externo; ello, como se indica en la cita de arriba, no implica que dicho referente corresponda a una entidad “real”. Independientemente de que Heráclito haya existido o no de la forma en que hoy podamos figurárnoslo, no es lo mismo atribuir la célebre “fórmula” a ese hipotético individuo que a cualquier otro o a ninguno. Lo primero otorga a dicha fórmula un sentido peculiar e ireemplazable que la volvió el fundamento de algunas concepciones filosóficas.

A grandes rasgos, “Los traductores de las 1001 Noches” aborda las versiones de esta célebre obra compuestas en francés por Antoine Galland (1646-1715) y por Joseph-Charles Mardrus (1868-1849); en inglés por Edward Lane (1801-1876) y por Richard Burton (1821-1890); y en alemán por Ludwig Richard Enno Littmann (1875-1958). Nos limitaremos a discurrir en torno a los trabajos de Burton y de Littman, pues consideramos que las observaciones de Borges sobre estos dos traductores pueden aprovecharse para el análisis propuesto en el presente apartado.

Comenzamos por los comentarios de Borges con respecto a la polémica sostenida entre Francis William Newman (1805-1897) y Matthew Arnold (1822-1888) sobre la traducción:

La hermosa discusión Newman-Arnold (1861-1862), más memorable que sus dos interlocutores, ha razonado extensamente las dos maneras generales de traducir. Newman vindicó en ella el modo literal, la retención de todas las singularidades verbales; Arnold, la severa eliminación de los detalles que distraen o detienen. Esta conducta puede suministrar los agrados de la uniformidad y la gravedad; aquélla, el

⁷⁸ J. L. Borges, “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, p. 239.

de los continuos y pequeños asombros. Ambas son menos importantes que el traductor y que sus hábitos literarios⁷⁹.

Borges el ensayista, como hemos visto, propone una tercera vía para comprender el ejercicio de la traducción. Podríamos decir que de acuerdo con la descripción citada arriba, en la propuesta de Newman, la individualidad del traductor tiende a neutralizarse, dado que se persigue la literalidad. A su vez, es posible decir que el margen de maniobra del traductor es reducido si sus prioridades estriban en eliminar “los detalles que distraen o detienen”, como habría sugerido Arnold. Nos parece que en la alternativa que Borges propone, el individuo —el traductor— y ciertos rasgos de su personalidad —como sus hábitos literarios— adquieren una mayor importancia; tales factores pueden resultar determinantes en la traducción de cualquier texto y en su lectura posterior. Consideramos que los casos —opuestos— de Richard Burton y de Enno Littman permiten constatar la afirmación previa.

La versión de Burton de las *Mil y una noches* contaría con una virtud que no pertenece al texto y que se ubicaría, más bien, fuera de él; Borges le atribuye “un prestigio previo con el que no ha logrado competir ningún arabista”⁸⁰. Dicha virtud se fundamenta en algunos aspectos de la personalidad del traductor en cuestión. En primera instancia, Burton habría tenido una capacidad inusual para aprender otros idiomas. Incluso, Borges lo compara con otro célebre políglota: “En algún lugar de su obra, Rafael Cansinos Asséns jura que puede saludar las estrellas en catorce idiomas clásicos y modernos. Burton soñaba en diecisiete idiomas y cuenta que dominó treinta y cinco: semitas, dravidios, indoeuropeos, etiópicos...”⁸¹.

⁷⁹ J. L. Borges, “Los traductores de las 1001 Noches”, pp. 123-124.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 131.

⁸¹ *Ibid.*, p. 127.

Asimismo, considérese que el conocimiento de este traductor sobre el mundo árabe proviene de un trato directo, minucioso y arriesgado con esa cultura:

Burton, disfrazado de afgán, había peregrinado a las ciudades santas de Arabia: su voz había pedido al señor que negara sus huesos y su piel, su dolorosa carne y su sangre, al Fuego de la Ira y de la Justicia; su boca, reseca por el *samún*, había dejado un beso en el aerolito que se adora en la Caaba. Esa aventura es célebre: el posible rumor de que un incircunciso, un *nazraní*, estaba profanando el santuario, hubiera determinado su muerte⁸².

La audacia de Burton lo habría llevado, además, a incurrir en ciertas prácticas de otros pueblos; de acuerdo con Borges, este osado hombre “ensayó la terrible hospitalidad de los ceremoniosos caníbales del Dahomé; a su regreso no faltaron rumores (acaso propalados, y ciertamente fomentados, por él) de que había ‘comido extrañas carnes’ [...]”⁸³.

La personalidad atribuida a Burton comprende, entonces, una inusual capacidad para aprender y comprender otros idiomas, un minucioso conocimiento del mundo árabe y una peculiar osadía para internarse en otras culturas. Este conjunto de rasgos —que Borges denomina “legendarios”— permite al ensayista una “hipérbole”: “Recorrer las *1001 Noches* en la traslación de Sir Richard no es menos increíble que recorrerlas ‘vertidas literalmente del árabe y comentadas’ por Simbad el Marino”⁸⁴. Nótese que Borges acerca la personalidad de Burton a un personaje ficcional.

Desde el principio, se introducen algunos matices a propósito de las virtudes y experiencias atribuidas a Burton. En primera instancia, a Borges le parece un “rasgo excesivo” el número de idiomas que habría logrado dominar este traductor⁸⁵; de igual forma, el ensayista sospecha que los rumores en torno al supuesto canibalismo de Burton fueron obra de él mismo. Es decir, el propio Burton se encargó de magnificar ciertos rasgos

⁸² *Ibid.*, p. 128.

⁸³ *Ibid.*, p. 129.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 131.

⁸⁵ *Cf. ibid.*, p. 127.

de su vida que intervienen al momento de leer su versión de las *Mil y una noches*. Borges reconoce que esta clase de datos puede parecer cuestionable, extraño o, incluso, risible: “Se advertirá que desde el antropófago *amateur* hasta el poligloto durmiente, no he rechazado aquellos caracteres de Richard Burton que sin disminución de fervor podemos apodar legendarios”. Las frases “antropófago *amateur*” y “poligloto durmiente” insinúan, de modo irónico, la desconfianza del ensayista sobre la supuesta osadía de Burton y sobre sus descomunales habilidades lingüísticas. No obstante, Borges explica por qué no se deben omitir tales datos: “El Burton de la leyenda de Burton, es el traductor de las Noches”⁸⁶. Parecería que si se rechazan esos rasgos, se suprime una de las virtudes principales de las *Mil y una noches* de Burton; es decir, aquel “prestigio previo con el que no ha logrado competir ningún arabista”⁸⁷.

Cabe sostener que en cuanto a la traducción de Burton, resultan provechosos, necesarios, útiles y —acaso— imprescindibles los vínculos entre el texto y una entidad exterior a él. Sin embargo, en lo que respecta al trabajo de Enno Littman, parece ocurrir lo contrario: en este caso, dichos vínculos serían innecesarios, inviables y poco útiles; de acuerdo con el análisis de Borges, no tendría caso relacionar la versión de Littman de las *Mil y una noches* con determinados aspectos de la personalidad de este traductor. Ello se debería, en principio, a que Littman pretendió intervenir lo menos posible en su texto:

Sin las demoras complacientes de Burton, [la] traducción [de Littman] es de una franqueza total. No lo retraen las obscenidades más inefables: las vierte a su tranquilo alemán, alguna rara vez al latín. No omite una palabra, ni siquiera las que registran — 1000 veces— el pasaje de cada noche a la subsiguiente. Desatiende o rehúsa el color local [...]⁸⁸.

⁸⁶ *Idem.*

⁸⁷ *Ibid.*, p. 131.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 149.

Para algunos estudiosos, el trabajo de este traductor alemán supera a los demás: “Si no hay error en la Enciclopedia Británica, su traducción es la mejor de cuantas circulan. Oigo que los arabistas están de acuerdo [...]”⁸⁹. No obstante, Borges disiente de este punto de vista. Las razones que aporta el ensayista para fundamentar su discrepancia estriban en la escasez o ausencia de elementos atribuibles a la intervención de Littman:

Las versiones de Burton y de Mardrus, y aun la de Galland, sólo se dejan concebir *después de una literatura*. Cualesquiera sus lacras o sus méritos, esas obras características presuponen un rico proceso anterior. En algún modo, el casi inagotable proceso inglés está adumbrado en Burton —la dura obscenidad de John Donne, el gigantesco vocabulario de Shakespeare y de Cyril Tourneur, la afición arcaica de Swinburne, la crasa erudición de los tratadistas del mil seiscientos, la energía y la vaguedad, el amor de las tempestades y de la magia. En los risueños párrafos de Mardrus conviven *Salammbô* y Lafontaine, el *Manequí de Mimbre* y el *ballet ruso*⁹⁰.

Conviene tener en mente la alternativa que Borges propuso para la polémica “Newman-Arnold”; de acuerdo con la postura borgesiana, “el traductor y [...] sus hábitos literarios” resultan más importantes que los criterios defendidos ya sea por Newman o ya sea por Arnold. Consideramos que en los ejemplos de Burton, de Mardrus y de Galland expuestos en la cita previa, se confirman los señalamientos de Borges: los individuos mencionados asumieron sus tradiciones literarias al ejercer sus tareas de traducción. Sin embargo, parecería que Littman no permitió que ello ocurriera cuando tradujo las *Mil y una noches*: “En [él], incapaz como Washington de mentir, no hay otra cosa que la probidad de Alemania. Es tan poco, es poquísimos. El comercio de las Noches y de Alemania debió producir algo más”⁹¹. Quizá por esta razón, al final de “Los traductores de las 1001 Noches” se esboza la siguiente conjetura: “¿Qué no haría un hombre, un Kafka, que organizara y acentuara [los] juegos [contenidos en la obra árabe en cuestión], que los

⁸⁹ *Idem.*

⁹⁰ *Ibid.*, p. 150.

⁹¹ *Idem.*

rehiciera según la deformación alemana, según la *Unheimlichkeit* de Alemania”⁹². Se propone, de este modo, la sustitución de un traductor por otro.

Para concluir este breve acercamiento, haremos una recapitulación en torno a los principales elementos sobre los que se plantea la problematización de la figura autorial en los textos de Borges que hemos revisado. En primera instancia, se cuestiona que individuo y autor sean lo mismo: el individuo se ubica fuera del discurso, mientras que el autor resulta una entidad inherente a este último. No obstante, la figura autorial no se encuentra aislada, pues pueden establecerse diversas relaciones entre tal instancia y otras entidades, otros discursos y ciertos sujetos —uno de los cuales puede ser el escritor—. De igual modo, para algunas obras —como las *Mil y una noches* de Burton—, los vínculos entre la figura autorial y el individuo que produjo el texto son provechosas e, incluso, imprescindibles. Finalmente, la entidad discursiva que corresponde al autor se comporta de una manera inestable y, aun, incierta en cualquier texto.

A partir de las consideraciones previas, identificaremos y explicaremos tres pasajes en los que se manifiesta una posición discursiva desde la que se problematiza la figura autorial en “Pierre Menard”; en general, consideramos que se cuestiona la certidumbre acerca de tal figura. Para ello, uno de los personajes lee un mismo texto —el *Quijote*— en función de dos “individuos” distintos —Miguel de Cervantes y Pierre Menard—. La voz ejerce estas tareas de manera involuntaria y sin ser consciente de ello; sus preocupaciones, como hemos dicho, son otras. En primer lugar, la voz menciona que ha sido capaz de leer todo el *Quijote* en función de la personalidad de Menard; incluso logró identificar una frase que le recordó una plática anterior con su difunto amigo:

⁹² *Ibid.*, p. 152.

¿Confesaré que suelo imaginar que [Menard] terminó [su obra máxima] y que leo el Quijote —todo el Quijote— como si [él] lo hubiera pensado? Noches pasadas, al hojear el capítulo XXVI —no ensayado nunca por él— reconocí el estilo de nuestro amigo y como su voz en esta frase excepcional: *las ninfas de los ríos, la dolorosa y húmida Eco*. Esa conjunción eficaz de un adjetivo moral me trajo a la memoria un verso de Shakespeare, que discutimos una tarde: *Where a malignant and a turbaned Turk...* (48-49).

Posteriormente, al leer el capítulo XXXVIII del *Quijote* con base en Pierre Menard, a la voz le cuesta explicar el hecho de que éste haya fallado “el pleito contra las letras y en favor de las armas”. Leído el *Quijote* a la luz de la personalidad de Cervantes, es comprensible tal decisión, pero si se concibe el citado texto a partir del “simbolista de Nîmes”, resulta difícil explicar un comportamiento tal: “Cervantes era un viejo militar: su fallo se explica. ¡Pero que el don Quijote de Pierre Menard —hombre contemporáneo de *La trahison des clercs* y de Bertrand Russell— reincida en esas nebulosas sofisterías!” (51-52). No obstante, hay una serie de personajes que comparten las inquietudes de la voz y que han pretendido comprenderlas de algún modo:

Madame Bachelier ha visto en ellas [en las “sofisterías” en que incurre Menard en el capítulo XXXVIII del *Quijote*] una admirable y típica subordinación del autor a la psicología del héroe; otros (nada perspicazmente) una transcripción del Quijote; la baronesa de Bacourt, la influencia de Nietzsche. A esa tercera interpretación (que juzgo irrefutable) no sé si me atreveré a añadir una cuarta, que condice muy bien con la casi divina modestia de Pierre Menard: su hábito resignado o irónico de propagar ideas que eran el estricto reverso de las preferidas por él. (Rememoremos otra vez su diatriba contra Paul Valéry en la efímera hoja surrealista de Jacques Reboul.) (52).

Por último, en el pasaje que hemos considerado culminante, se lleva a cabo la sustitución de “individuos” más comentada dentro de la crítica borgesiana:

Es una revelación cotejar el don Quijote de Menard con el de Cervantes. Éste, 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 diecisiete, redactada por el “ingenio lego” 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 histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. Las cláusulas finales —*ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir*— son descaradamente pragmáticas (52-53).

Consideramos que en los pasajes anteriores, se sugiere una problematización de las relaciones entre autor y lector. Desde nuestra perspectiva, más que negar o eliminar a la figura autorial, “Pierre Menard” permite considerarla como una instancia incierta, que no puede asumirse como una entidad definitiva e inmutable. Los tres pasajes citados previamente, en especial el tercero, llevan al extremo las incertidumbres en torno a la figura autorial, al recurrir a dos “personalidades” ampliamente distintas.

El autor implícito de “Pierre Menard” se vale de una entidad discursiva —la voz— que desconoce las consecuencias “teóricas” de sus observaciones —pues le interesan las consecuencias “prácticas”— para proponer al lector implícito el análisis de la figura autorial, entre otros temas. Diríamos que en este texto borgesiano, se esbozan algunas ideas para que el lector las extienda, razone o indague. Al respecto, consideramos que “Pierre Menard” tiene algunas similitudes con los *Statements* de Herbert Quain. Este personaje borgesiano escribió una serie de relatos donde “se prefigura o promete un buen argumento, voluntariamente frustrado por el autor. Alguno —no el mejor— insinúa *dos* argumentos. El lector, distraído por la vanidad, cree haberlos inventado”⁹³.

En “Pierre Menard” se prefigura, asimismo, una serie de argumentos, no en el sentido narrativo, sino demostrativo. Luego de reflexionar en torno a alguno de esos argumentos y obtener sus propias conclusiones, el lector tiende a atribuirlos al autor o al texto. Considérense los trabajos críticos mencionados al comienzo del presente apartado: Silvia G. Dapía, Julio Prieto y Howard Giskin observan que Borges cuestiona, refuta o

⁹³ J. L. Borges, “Examen de la obra de Herbert Quain”, en *Ficciones*, Alianza, p. 85.

niega nociones tales como las de ‘texto’, ‘lector’, ‘autor’, entre otras. No es nuestro objetivo demostrar que estos estudiosos se equivocaron al hacer tal suerte de afirmaciones: si bien parece difícil probar que Borges “afirmó” algo de manera determinante a través de “Pierre Menard”, resulta más útil tener en cuenta que la manera en que los críticos citados asumieron el diálogo —o los diálogos— a que invita este texto los condujo a tales posturas, las cuales son una posibilidad digna de consideración.

Por nuestra parte, al optar por la perspectiva de la ironía, proponemos que mediante “Pierre Menard”, Borges procura que su lector reflexione no para llegar a soluciones definitivas, sino para que reconozca la complejidad y la incertidumbre en torno a temas como el del autor. Esta figura, además, resultaría un compañero y un aliado del lector, antes que un enemigo o un competidor; ése es el caso, nos parece de las relaciones que “Pierre Menard” nos invita a establecer con el autor implícito.

Es posible sostener, en suma, que nuestro texto de análisis tiene una capacidad excepcional para estimular la curiosidad y la inteligencia de su lector.

CONCLUSIONES GENERALES

A veces creo que los buenos lectores son cisnes aun más tenebrosos y singulares que los buenos autores.

J. L. BORGES, Prólogo a la primera edición de
Historia Universal de la infamia.

Antonio Gómez concibe a “Pierre Menard” como “una narración con la que cada crítico ha sabido, querido o pretendido ‘hacer algo’”¹. A lo largo de las páginas precedentes, nos propusimos llevar a cabo varias tareas con base en “Pierre Menard”. Nos parece que la circunstancia que Gómez aprecia se debe a la peculiar complejidad del texto en cuestión, más que a la sola voluntad de los críticos. Dicha obra le proporciona al especialista un extenso campo de investigación, el cual puede comprender aspectos de crítica y de teoría literaria.

El estudioso requiere de diversas herramientas y perspectivas para acercarse a “Pierre Menard”. En las etapas iniciales de nuestra investigación, compartíamos la postura general de la mayoría de especialista borgesianos en cuanto al problema del género; es decir, compartíamos la idea de que “Pierre Menard” es, sobre todo, un ‘relato’, ‘cuento’ o ‘narración’, y la voz, por lo tanto, un narrador. En aquellos momentos, nos hallamos ante una disyuntiva fundamental: o bien debíamos evadir las discrepancias entre las características genéricas de “Pierre Menard” y el modelo narratológico de análisis, o bien debíamos modificar y flexibilizar nuestra postura de modo que se diera cabida a otros enfoques. Haber optado por esto último condujo, primero, a organizar y a valorar la mayoría de las aportaciones de la crítica sobre “Pierre Menard”; en este sentido, podemos

¹ A. Gómez, *op. cit.*, 154.

concluir que a lo largo de varias décadas, se fueron instaurando ciertas prácticas de lectura que quisimos valorar y cuestionar: una conjetura pionera de Bioy Casares tendió a verse, con el paso del tiempo, como un criterio de base para tratar ciertos textos borgesianos. Antes que demostrar que Bioy se equivocó e indujo a error a sus sucesores, nos interesó ahondar en sus intuiciones, las cuales, finalmente, nos parecen válidas como estímulo para someter a examen las transgresiones genéricas que Borges solía efectuar.

Después, nuestro planteamiento precisó del examen de problemas teóricos referentes a los géneros narrativo y ensayístico; lo cual, a su vez, nos dio la oportunidad de abordar el sistema aristotélico de géneros. No obstante los cuestionamientos y embates de que ha sido objeto dicho sistema, aún llega a parecer definitivo, natural y estable —como si no estuviera basado en determinadas convenciones de lectura—. Sin embargo, según pudimos corroborar, ciertos textos lo ponen en entredicho y nos obligan a replantearlo de manera constante.

Consideramos que se requiere, en trabajos posteriores, una revisión más detenida de los términos ‘relato’, ‘narración’, ‘cuento’, ‘ficción’, ‘ensayo’, ‘argumentación’ e ‘interpretación’ con respecto a la obra “narrativa” de Borges. Esa hipotética labor precisa del tratamiento teórico de algunos asuntos que, desde nuestra perspectiva, aún se deben investigar con mayor detalle. En este sentido, recordamos algunos de los interrogantes en torno a los cuales giraron nuestras reflexiones finales del primer capítulo: ¿en qué medida el cuento como género literario depende del modo narrativo?, ¿es posible que pueda haber cuentos donde no se produzca una narración?, ¿qué sucede con el ensayo cuando la ficción se apropia de sus estrategias discursivas más peculiares?, ¿en tales casos, sigue siendo ensayo?

A lo largo de los tres capítulos que componen el presente documento, se proponen diversos análisis detallados. No obstante, nuestra propuesta de lectura aspira a introducir ciertos matices y a propiciar otras maneras de aproximarse a “Pierre Menard” —en particular— y a la obra borgesiana —en general—; en ningún momento se tuvo la pretensión de clausurar algún debate o de aportar soluciones definitivas. En este sentido, procuramos poner en el centro del análisis al sujeto de enunciación del texto estudiado. Ha existido la tendencia a dar prioridad a la figura del “simbolista de Nîmes”, con lo cual se ha dejado un poco de lado al otro gran protagonista de “Pierre Menard”: la voz. Nuestro análisis intentó demostrar que se trata de una entidad sumamente compleja, difícil o imposible de encasillar, con la cual el autor y el lector implícitos se relacionan de modos diversos.

Intentamos la conjugación de dos esferas problemáticas: la de “Pierre Menard” y la de la ironía, cuya tradición crítica resulta extensa y abundante. Conscientes de esto último, buscamos asumir una postura propia y pertinente para el análisis del texto borgesiano en cuestión. Ello nos condujo a un autor al que recurre o alude frecuentemente la obra de Borges: Platón². Con base en uno de los *Diálogos* platónicos, advertimos y caracterizamos una vertiente reflexiva en la ironía, la cual complementa los rasgos punitivos que los especialistas destacan y estudian con mayor frecuencia.

Por un lado, “Pierre Menard” contiene diversos ataques —contra personas y personajes—; y por otro, dichos ataques forman parte de un latente, sutil e indirecto diálogo en el que Borges propone a sus lectores varios temas para indagar. Al hablar de una

² Remitimos al trabajo de Juan Nuño sobre el tema, donde se ahonda en los vínculos entre el idealismo platónico y la obra borgesiana (*vid.*, Juan Nuño, *La filosofía de Borges*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986).

herramienta discursiva que tiene algunos puntos de contacto con la ironía, Cristina Parodi describe el tipo de lector que, en general, la obra borgesiana fomenta y requiere:

Para realizarse, la injuria en Borges puede prescindir de la presencia de un oponente pero, en tanto acto literario, no puede prescindir de un lector. Y ése debe ser un lector “borgesiano”, activo, creativo, que sepa descubrir intenciones ocultas, leer entre líneas, hacer las inferencias necesarias para captar lo no dicho, un lector que sepa descifrar los indicios que le permitan ir más allá de la literalidad del discurso³.

Bajo las consideraciones de Parodi, cabe sostener que la ironía constituye un instrumento eficaz para estimular las habilidades, la curiosidad y la inteligencia del lector.

La presente investigación puede verse como un esfuerzo para formar parte del diálogo —o de los diálogos— que Borges propone a su lector en “Pierre Menard”. A la manera socrática, este texto borgesiano suscita más preguntas que respuestas; a lo largo del presente documento, indagamos y ensayamos algunas posibilidades, a sabiendas de que, como observara Gregory Vlastos sobre el método de Sócrates⁴, los resultados pueden importar menos que el proceso de análisis y de reflexión en sí.

³ Cristina Parodi, “Borges y el arte de injuriar”, en Robin Lefere (ed.), *Borges en Bruselas*, Visor Libros, Madrid, p. 77.

⁴ Cf. G. Vlastos, *op. cit.*, p. 81.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía directa

- BORGES, Jorge Luis, “An Autobiographical Essay”, en *The Aleph and Other Stories 1933-1969*, trad. en colaboración con el autor, Norman Thomas di Giovanni. E. P. Dutton, Nueva York, 1970, pp. 201-260.
- _____, “Introduction à la Poétique”, en *Textos cautivos*. Alianza, Madrid, 2002, pp. 247-249.
- _____, *Discusión*, en *Obras completas*. Emecé, Buenos Aires, 2007, t. 1.
- _____, *Ficciones*. Emecé, Buenos Aires, 1956 [1ª ed. 1944].
- _____, *Ficciones*. Alianza, Madrid, 2005.
- _____, *Historia de la eternidad*. Alianza, Madrid, 2004 [1ª ed. 1936].
- _____, “Pierre Menard, autor del Quijote”, *Sur*, 1939, núm. 56, 7-16.
- _____, *Obra poética: 1923-1985*. Emecé, Buenos Aires, 1995.
- _____, *Otras inquisiciones*. Alianza, Salamanca, 2007 [1ª ed. 1952].
- _____, *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Emecé, Buenos Aires, 1999.

Bibliografía crítica

- AGUILAR, Jesús, “Can Pierre Menard be the author of *Don Quixote*?”, *Variaciones Borges*, 1999, núm. 8, 166-177.
- BALDERSTON, Daniel, “Fácil y Breve: cómo enseñar ‘Pierre Menard’”, en *Innumerables relaciones: cómo leer con Borges*. Universidad del Litoral, Santa Fe, Argentina, 2010, pp. 78-88.
- _____, “‘His Insect-Like Handwriting’: Marginalia and Commentaries on Borges and Menard”, *Variaciones Borges*, 2011, núm. 31, 125-136.
- _____, *Out of Context. Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*. Duke University Press, Durham, 1993.
- BASTOS, María Luisa, *Borges ante la crítica argentina: 1923-1960*. Ediciones Hispamérica, Buenos Aires, 1974.
- BIOY CASARES, Adolfo, “*El jardín de senderos que se bifurcan*”, en Jaime Alazraki (ed.), *Jorge Luis Borges*. Taurus, Madrid, 1976, pp. 56-60 [el artículo apareció originalmente en *Sur*, 1942, núm. 92, 60-65].
- _____, “Prólogo” y “Postdata”, en Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo (comps.), *Antología de la literatura fantástica*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1998, pp. 5-12 y 13-15 [1ª ed., 1940; 2ª ed. 1965].
- CARILLA, Emilio, *Jorge Luis Borges autor de “Pierre Ménard [sic]” (y otros estudios borgesianos)*. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1989.
- CASTILLO, Jorge Luis, “Pierre Menard and the School of Skeptics”, *Hispanic Review*, 2003, núm. 71, 415-428.

- DAPÍA, Silvia G. “Pierre Menard: autor del Quijote”, *Romance Languages Annual*, 5 (1993), pp. 376-380.
- _____, “Pierre Menard in Context”, *Variaciones Borges*, 1996, núm. 2, 100-113.
- DE COSTA, René, *El humor en Borges*. Cátedra, Madrid, 1999.
- DE OLASO, Ezequiel, *Jugar en serio. Aventuras de Borges*. Paidós-Facultad de Filosofía y Letras (UNAM), México, 1999.
- ECHAVARRÍA, Arturo, “Pierre Menard, Unamuno y los simbolistas”, en *El siglo de Borges. Vol. II: Literatura-ciencia-filosofía*, eds. Alfonso de Toro y Susanna Regazzoni. Vervuert-Iberoamericana, Fráncfort, 1999, pp. 189-201.
- FERNÁNDEZ-FERRER, Antonio, *Ficciones de Borges: en las galerías del laberinto*. Cátedra, Madrid, 2009.
- GISKIN, Howard, “Borges’ Revisioning of Reading in ‘Pierre Menard, Author of the Quixote’”, *Variaciones Borges*, 2005, núm. 19, 103-123.
- GÓMEZ, Antonio, “En los márgenes de Borges: las notas a pie de página en ‘Deutsches Requiem’ y ‘Pierre Menard’”, *Variaciones Borges*, 2001, núm. 12, 139-165.
- HELFT, Nicolás, *Jorge Luis Borges: bibliografía completa*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1997.
- LAFFORGUE, Martín (comp. y coms.), *Antiborges*. Javier Vergara Editor, Buenos Aires, 1999.
- LINARES, Gabriel, *Un juego con espejos que se desplazan: Jorge Luis Borges y el monólogo dramático*. El Colegio de México, México, 2011.
- NUÑO, JUAN, *La filosofía de Borges*. Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

- OVIEDO, José Miguel, “Borges/Lugones/Pierre Menard”, en Rafael Olea Franco (ed.), *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, El Colegio de México, México, 1999, pp. 197-206.
- PARODI, Cristina, “Borges y el arte de injuriar”, en Robin Lefere (ed.), *Borges en Bruselas*. Visor Libros, Madrid, pp. 75-89.
- PASTORMERLO, Sergio, *Borges crítico*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2007.
- PRIETO, Julio, “Pierre Menard, traductor de Valéry: entre muertes del autor”, *Variaciones Borges*, 2010, núm. 29, 53-77.
- SACERIO-GARÍ, Enrique, “Towards Pierre Menard”, *Modern Language Notes*, 95 (1980), 460-471.

Bibliografía auxiliar

- ADORNO, Theodor, “El ensayo como forma”, en *Obra Completa: Notas sobre literatura*, ed. Rolf Tiedermann con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Shultz, trad. Alfredo Brotons Muñoz. Akal, Madrid, 2003, vol. 11, pp. 11-34 [el texto citado apareció originalmente en 1958 en *Noten zur Literatur I*].
- _____, “The Essay as Form”, trans. Bob Hullot-Kentor y Frederic Will, *New German Critique*, 1984, núm. 32, 151-171.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*. Ariel, Barcelona, 1992 [1ª ed. 1979].
- AUDI, Roberto (ed.), *Diccionario Akal de Filosofía*, trans. Huberto Marraud y Enrique Alonso. Akal, Madrid, 2004.

- BALLART, Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Quaderns Crema, Barcelona, 1994.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*. Porrúa, México, 1998.
- BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*. The University of Chicago Press, Chicago, 1983 [1ª ed. en inglés, 1961].
- CULLER, Jonathan, *La poética estructuralista*, trad. Carlos Manzano. Anagrama, Barcelona, 1978 [1ª ed. en inglés, 1975].
- Diccionario de la Lengua Española*, 17ª ed. Espasa Calpe, Madrid, 1956.
- _____, 21ª ed. Espasa Calpe, Madrid, 1992.
- _____, 22ª ed. Espasa Calpe, Madrid, 2007, 2 ts.
- FERRATER MORA, José, *Diccionario de Filosofía*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1975, t. 2.
- FILINICH, María Isabel, *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*. Benemérita Universidad de Puebla-Universidad Iberoamericana-Plaza y Valdés, México, 1997.
- FOUCAULT, Michel, “Qu’est-ce qu’un auteur?”, *Littoral*, 1983, núm. 9, 3-32 [esta conferencia fue pronunciada originalmente el 22 de febrero de 1969].
- FRENK, Margit, “Juegos del narrador en el *Quijote*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 57 (2009), 211-220.
- GENETTE, Gérard, *Ficción y dicción*, trad. Carlos Manzano. Lumen, Barcelona, 1993 [1ª ed. en francés, 1991]
- _____, “Géneros, ‘tipos’, modos”, trad. María del Rosario Rojo, en Miguel Á. Garrido Gallardo (comp. y bibliografía), *Teoría de los géneros literarios*. Arco Libros, Madrid, 1998, pp. 183-233.

- GONZÁLEZ DE GAMBIER, Emma, *Diccionario de terminología literaria*. Editorial Síntesis, Madrid, 2002.
- HADOT, Pierre, *¿Qué es la filosofía antigua?*, trad. Eliane Cazenave Tapie Isoard. Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- HUSSEY, Edward, “La época de los sofistas”, trads. Jorge Mojica y Alberto Vargas, en *Los sofistas y Sócrates*, sel. y nota prel. Alberto Vargas. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1991, pp. 10-35.
- HUTCHEON, Linda, “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación a la pragmática de la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)*, s. comp. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1992, pp. 173-193.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, “La ironía como tropo”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)*, s. comp. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1992, pp. 195-221.
- LUKÁCS, Georg, “Sobre la esencia y forma del ensayo”, en *El alma y las formas y Teoría de la novela*, trad. Manuel Sacristán. Ediciones Grijalbo, Barcelona, 1975, pp. 13-39 [el texto citado es una carta dirigida a Leo Popper con fecha de 1910].
- MOLINER, María, *Diccionario del uso del español*, Gredos, Madrid, 1991, 2 ts.
- MUNGUÍA, Martha Elena, *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano*. El Colegio de México, México, 2002.
- NAVARRO, Desiderio (sel. y trad.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. UNEAC-Casa de las Américas, La Habana, 1997.
- PAZ GAGO, José María, *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa*. Rodopi, Ámsterdam-Atlanta, 1995.

- PAZ, Octavio, *Obras completas: Excursiones/IncurSIONes*. Fondo de Cultura Económica, México, 1998, t. 2.
- PIKE, Edgar Royston, *Diccionario de las religiones*, adapt. Elsa Cecilia Frost. Fondo de Cultura Económica, México, 1978.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. Siglo XXI-Facultad de Filosofía y Letras (UNAM), México, 2010 [1ª ed. 1998].
- PLATAS TASENDE, Ana María, *Diccionario de términos literarios*. Espasa, Madrid, 2004.
- PLATÓN, *Gorgias*, introd. vers. y notas Ute Schmidt Osmanezik. UNAM, México, 2008.
- REYES, Alfonso, *Visión de Anáhuac y otros ensayos*. Fondo de Cultura Económica, México, 1983.
- The New Shorter Oxford English Dictionary*, ed. Lesley Brown. Oxford University Press, Nueva York, 1993, vol. 1.
- VIDAL, César, *Enciclopedia de las religiones. Un recorrido por la historia de la espiritualidad humana*. Planeta, Barcelona, 1997.
- VLASTOS, Gregory, “La paradoja de Sócrates”, trad. Alberto Vargas, en *Los sofistas y Sócrates*, sel. y nota prel. Alberto Vargas. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1991, pp. 67-93.
- WEINBERG, Liliana, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*. Fondo de Cultura Económica-UNAM, México, 2001.
- _____, *Situación del ensayo*. UNAM, México, 2006.