

EN LOS MÁRGENES DE BORGES: LAS NOTAS A PIE DE PÁGINA EN  
“DEUTSCHES REQUIEM” Y “PIERRE MENARD”



*Antonio Gómez López-Quñones*

---

**L**a obra de Jorge Luis Borges, así como su misma figura literaria, siempre tuvieron una relación muy estrecha, y a veces paradójica, con el concepto de marginalidad. El autor bonaerense gustó de cultivar una imagen de poeta menor, de literato desconocido, de intelectual recóndito, que malgastaba su poca vista en libros imposibles. Rafael Gutiérrez Girardot, introductor de Borges en Alemania y estudioso de su obra, relata anécdotas como la siguiente, que prueban hasta qué punto Borges consiguió adornar su realidad con una leyenda alimentada pacientemente.

Tras la muerte de su padre antes de los años cuarenta, Borges llevó una vida doble: como despreciado empleado de una Biblioteca a quien a causa de los “alimentos terrestres” le tocó la tarea de ordenar un caos bibliotecario, y como el autor más celebrado de Argentina. Uno de sus colegas de la Biblioteca observó cuán graciosa era la casualidad de que Jorge Luis Borges tuviera el mismo nombre que el gran escritor. (106)

Para nuestro propósito, carece de importancia el hecho de que anécdotas como ésta se plieguen fielmente a la realidad o bien cons-

tituyan relatos apócrifos que no se corresponden con lo sucedido. De hecho, lo que resulta relevante e iluminador de esta colección de historias, que jamás Borges se preocupó en desmentir, es la pasión que éste sintió por lo menor, por los tonos apagados, por lo secundario, por lo marginal. Este talante quedó reflejado en unos cuentos sobre los que, a veces, cierta crítica ha intentado imponer un esquema rígido.<sup>1</sup> De hecho, si Borges ha resistido al agotamiento crítico de ciertas corrientes teóricas nacidas tras el estructuralismo, se debe a su carácter irreducible, múltiple, polifacético y pleno de matices. Borges es un autor que se presta poco y mal a las generalizaciones. Que buena parte del corpus interpretativo borgesiano se empeñe en mostrarnos un mundo coherente, total y recurrente no resulta baladí pues alumbra ciertos elementos de un denominador común. Ahora bien, esto se hace, en demasiadas ocasiones, en detrimento de matices (elementos “menores”) que normalmente explican la auténtica dimensión de sus narraciones.

En este ensayo, proponemos la lectura de dos ficciones partiendo de una cuidadosa atención a ciertos elementos “menores”, en este caso, las notas a pie de página. Normalmente, éstas han sido vistas como el producto de una actitud lúdica e iconoclasta con la que Borges

---

<sup>1</sup> Hay textos críticos que se han acercado a Borges con una actitud que podríamos calificar de anti-borgesiana. Pocos autores hispanos poseen una obra tan susceptible de un acercamiento crítico tolerante, que renuncia *a priori* a agotar el texto. En un libro con tesis puntuales interesantes, pero con un planteamiento global un tanto empobrecedor, Mary Lusky Friedman argumenta lo siguiente: “Ahora bien, si este paradigma borgiano existe, ¿cuáles son sus características? ¿Cómo se puede reconocer? Esquemáticamente reducida, la fantasía que creo aparece en todos los cuentos de Borges cuenta la siguiente historia: una desgracia inicial impulsa a un protagonista, quien responde a la calamidad preparándose para un viaje. En el trascurso del viaje el héroe borgiano atraviesa ambientes que paulatinamente se van empobreciendo e irrealizando hasta que al final llega a una estructura que se le acerque” (17). Lo de menos es si realmente este vago esquema, que por otra parte podría explicar la obra de muchos autores, se corresponde con la mayoría de la obra de Borges. Lo que resulta realmente limitador es una lectura tan cerrada y unitaria, centrípeta y agotadora, de una obra que se preocupó por plantear el acto intelectual de la lectura como una labor abierta, en expansión, inconclusa y pluridireccional. No pensamos que la obra de Borges responda a ningún paradigma (en el sentido estructuralista que aplica a este término Friedman). Es más, el proyecto literario de este autor realizó una labor opuesta a esa búsqueda de cuadros explicativos que reduce la lectura a una serie de posibilidades combinatorias.

pretendió renovar el género del cuento, injertándole elementos, tonos y estilos de otros géneros. Si bien esto resulta acertado, no lo es menos que, como afirma Alberto Julián Pérez, “las notas a pie de página le permiten mantener una relación que puede ser seria o irónica con el marco extratextual” (186). Es decir, estos comentarios metanarrativos establecen un diálogo con el grueso de la narración; diálogo del que surge, en algunas ocasiones, su dinámica y su sentido final.

Tanto en “Pierre Menard, autor del Quijote” como en “Deutsches Requiem”, narraciones pertenecientes a libros distintos, *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941) y *El Aleph* (1949) respectivamente, el funcionamiento de las notas a pie de página no resulta idéntico. En ambos casos, sin embargo, se produce un mismo resultado final: el sentido del cuento cambia una vez que son tenidas en cuenta estas glosas. En ellas, encontramos una intención sutil y detallista por matizar la trayectoria central de la narración con datos adicionales, que reorientan forzosamente nuestra interpretación al tener que considerar la lectura (implícita o explícita) que de la misma narración se incluye en el texto.<sup>2</sup>

#### “DEUTSCHES REQUIEM” O EL OFICIO DEL HISTORIADOR

“Deutsches Requiem” es un cuento incómodo. Si su temática resulta espinosa, Borges además apuesta por un tratamiento provocador. Escribir las memorias de un nazi desde su punto de vista con el fin de comprender sus obras, no deja de resultar temerario ideológicamente. A esto, además, debemos añadir la problemática ético-política que la obra de Borges ha arrastrado durante años y que ha

---

<sup>2</sup> En nuestra opinión, resulta muy certera la revisión que de este asunto realiza Djelal Kadir considerando a Borges como uno de esos autores latinoamericanos post-coloniales “that anticipate as well the repercussion of being read, and they do so in highly textured, elaborately allusive, and relentlessly self-conscious way. As such, they are engaging in the extreme. They engage too the common ground of writing’s history on which they explore and assert their own uncommon intervention. They are acutely aware, in other words, of their otherness as an inalienable function of their cultural and writerly identities” (xii). Borges suele elegir como una de sus estrategias retóricas la inclusión del acto de la lectura en el seno de la misma narración, dejando al lector frente a un juego de espejos lleno de posibilidades especulativas y teóricas.

provocado no pocos prejuicios e incomprendiones.<sup>3</sup> Ni siquiera intelectuales de la talla de Julio Cortázar escaparon a la tentación de alimentar esa injusticia, que tachaba a Borges de “conservador” o “reaccionario” con afirmaciones que, pretendiendo delimitar sus “tristes aberraciones políticas o sociales” de “una obra que nada tiene que ver con ellas” (100), tan sólo añadían más leña al fuego de la confusión. No es por lo tanto una casualidad que Gutiérrez Girardot, refiriéndose a “Deutsches Requiem”, lo haga en los siguientes términos.

En 1949, Borges publicó un cuento que fue mal interpretado y que en la literatura sobre Borges se ha mencionado tan raramente, que se puede sostener que ha sido pasado por alto. Nadie ha podido hacer nada con él. (202)

Si bien la bibliografía más reciente abunda en ensayos ecuanímenes, libres de prejuicios ideológicos,<sup>4</sup> no es menos verdad que “Deutsches

---

<sup>3</sup> La opinión prolijamente citada de Mario Benedetti es tan sólo un ejemplo de las reacciones encontradas que han motivado la obra y la figura intelectual de Borges: “Creo que Borges tiene desde ya asegurados dos lugares de excepción: uno en la más exigente de las antologías literarias, y otro (para usar su propia terminología) en la historia universal de la infamia. Siempre haré lo posible para que la segunda consideración no invalide la primera; pero también haré mi esfuerzo para que la primera no disculpe la segunda” (18). En investigaciones más recientes, como la de Alberto Julián Pérez, encontramos juicios de valor parecidos: “Borges [es] un hombre profundamente conservador, tanto en el aspecto político, como en el aspecto cultural” (198). La cantinela que tilda a Borges de “conservador”, “reaccionario” o “retrógrado”, cultural o políticamente, resulta engorrosa porque arrastra una serie de presupuestos políticos y de metilillas ideológicas que han perdido su contenido preciso. Autores como Marshall Berman (*Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI, 1988) y Slavoj Žižek (*The Sublime Object of Ideology*. London & New York: Verso, 1989) han demostrado cómo a lo largo del siglo XX, ciertas posturas y posicionamientos han pasado por insoportablemente retrógrados o sensatamente progresistas en el plazo de unos años. Por lo tanto, antes de aplicar calificativos tan paradójicos, complejos y escurridizos como los de “conservador” o “progresista”, cada crítico debería realizar un examen de conciencia y explicitar sus propios presupuestos ideológicos.

<sup>4</sup> En esta línea señalada, José Eduardo González (en su ensayo “The other Face of Modernity: Borges as an Anti-Fascist”) realiza un recorrido exhaustivo por los comentarios políticos que Borges realizó a lo largo de su vida. Sin escamotear declaraciones polémicas, pero intentando llegar al significado último que éstas tuvieron, José Eduardo González ofrece una revisión muy completa de las preferencias y los posicionamientos políticos del autor argentino, así como de la relación de éstos con su obra literaria

Requiem” sigue produciendo un cierto desasosiego. Su capacidad para recrear y exponer la lógica nacionalsocialista impresiona y repele en idénticas proporciones. Ahora bien, una lectura completa del texto, una lectura que preste una adecuada atención al margen inferior de las páginas, iluminará algunos puntos que pueden pasar desapercibidos si nos limitamos a las confesiones de Otto Dietrich zur Linde. La consideración atenta de la función desempeñada por las notas a pie de página evitará, además, la molesta e innecesaria operación de exculpar a Borges de posiciones políticas y morales de carácter ignominioso.<sup>5</sup>

La primera nota a pie de página introduce un nuevo personaje, el editor, con quien las memorias de zur Linde establecen un fructífero e irónico diálogo. La voz de un nazi a punto de ser ejecutado no surge de la nada espacio-temporal, sino que se trata de un manuscrito que por su valor histórico y testimonial ha sido rescatado, preparado y editado por un estudioso. Esta estrategia ficcional resulta ilustrativa si tenemos en cuenta que *El Aleph* fue publicado en 1949, año clave para la historia del nazismo. Los juicios contra algunos responsables de los exterminios cometidos durante la Segunda Guerra Mundial tenían lugar en esas fechas,<sup>6</sup> por lo que nuestro editor

---

<sup>5</sup> Rafael Gutiérrez Girardot también incurre, con la mejor intención, en este error de las exculpaciones inútiles: “En una mirada retrospectiva a los cuentos de aquella época (...) Borges recuerda que los “germanófilos” argentinos, eran en su gran mayoría adeptos nazis que no eran aptos para entender el sentido de este relato, ni estaban en condiciones de hacerlo (...) Los germanófilos entendieron los relatos en tan escasa medida como los festivos demócratas, quienes pensaban que Borges reivindicaba a los nazis y los exculpaba ambiguamente” (204). Este tipo de aclaraciones basadas en argumentaciones generales, y no en el análisis exhaustivo del texto, pensamos que produce el efecto contrario que se propone. El derecho romano ya aclaraba que “*excusatio non petita, accusatio manifesta*”.

<sup>6</sup> La fase más emblemática del proceso de Nuremberg, que enjuició a la cúpula militar de Hitler, se desarrolló entre 1945 y 1946. La apertura del proceso fue el día veinticinco de octubre de 1945. Entre el veinte de noviembre de ese mismo año y el veintiocho de agosto del siguiente, tuvieron lugar las acusaciones, los interrogatorios de los reos y de los testigos de cargo, así como los alegatos de las defensas. Las sentencias fueron leídas entre el treinta de septiembre y el diez de octubre del año 1946. De los veintinueve acusados, doce fueron condenados a pena de muerte. Sin embargo, tan sólo diez ejecuciones fueron llevadas a cabo al suicidarse Goering y estar huido Bormann. Tres gerifaltes nazis fueron enviados a prisión, otros tres obligados a realizar trabajos

fue un contemporáneo de zur Linde, así como de su destino fatal. Esa contemporaneidad resulta dramáticamente decisiva pues es difícil suponer, en el año 1949, una actitud neutral y distante respecto al proyecto nazi y sus consecuencias. Incluso esa supuesta o pretendida neutralidad ya implicaría un posicionamiento respecto al proyecto del Tercer Reich. Un lustro antes, el grueso de la ciudadanía occidental había padecido, directa o indirectamente, las amenazas de Hitler, convirtiéndose en testigos de las desgracias de las víctimas y las atrocidades de los verdugos. La década de los cuarenta tuvo, sin duda, una importancia ideológica y política tan decisiva que articula toda la conciencia del siglo XX. Desde esta perspectiva debe ser dilucidada la posición del editor. Y éste, desde su primera nota, marca la pauta de su actitud respecto al texto que presenta: una distancia respetuosa, aunque compatible con ciertas aclaraciones puntuales. Detengámonos en esas puntualizaciones.

Zur Linde se presenta como el último eslabón de una genealogía de guerreros. Tanto Christopher zur Linde, como su abuelo materno y su padre, se distinguieron por una decantada vocación militar en la que empeñaron su tiempo y, en algunos casos, sus vidas. Para la estrategia discursiva de Otto Dietrich zur Linde, el primer objetivo es dejar constancia de la coherencia personal de su proyecto respecto al de sus ancestros.

Uno de mis antepasados (...) murió en la carga de caballería (...) Mi bisabuelo materno fue asesinado en la foresta de Marchenoir por francotiradores franceses (...) mi padre se distinguió en el sitio de Namur, en 1914, y dos años después en la travesía del Danubio. En cuanto a mí, seré fusilado por torturador y asesino. (OC 1: 576)

La yuxtaposición gramatical y temporal de estas frases ilustra el paralelismo que zur Linde quiere enfatizar: la historia le ha prepa-

---

forzados y tres más absueltos de los cargos que se les imputaban. Los testimonios ofrecidos y la gravedad de los delitos juzgados en Nuremberg conmocionaron a la opinión pública occidental. Ésta fue la primera serie de juicios llevados a cabo para ajusticiar a los responsables de los crímenes de guerra cometidos entre 1940 y 1945. El cuento "Deutsches Requiem" y el proceso contra zur Linde se refieren a algunos de aquellos juicios, que unos años antes o en el mismo momento de ser escrito el cuento, estaban teniendo lugar.

rado un destino inevitable, un destino que culmina los esfuerzos de otros hombres de su misma sangre y raza que le precedieron. Él mismo deja constancia de ese sentido teleológico-mesiánico de su historia y de su biografía:

También la historia de los pueblos registra una continuidad secreta (...) Christoph zur Linde, a quien mató una bala moscovita en 1758, preparó de algún modo las victorias de 1914. (OC 1: 580)

La primera intervención del editor viene precisamente a cuestionar y relativizar el retrato que de sí mismo ha presentado zur Linde. Así reza su nota a pie de página.:

1. Es significativa la omisión del antepasado más ilustre del narrador, el teólogo y hebraísta Johannes Forkel (1799-1846), que aplicó la dialéctica de Hegel a la cristología y cuya versión literal de algunos de los Libros Apócrifos mereció la censura de Hengstenberg y la aprobación de Thilo y Geseminus. (*Nota del editor.*) (OC 1: 576)

La omisión de Johannes Forkel es doblemente significativa por tratarse éste de un intelectual y además de un hebraísta (posiblemente judío). Toda selección ya es una creación en tanto que unos datos son elegidos y otros, desechados. Zur Linde no se inventa un ascendente, pero su esbozo de árbol genealógico esconde una trampa: la marginación de aquellos datos biográficos e históricos que no cuadran en la dirección y el sentido atribuidos a su existencia.<sup>7</sup> Su proceso selectivo alberga un interés ideológico que la nota del editor se encarga de hacer explícito. Obviamente, la corrección tampoco es inocente. El editor define su propia posición moral e ideológica des-

---

<sup>7</sup> Zur Linde realiza la labor de un historiador que recapitula su propia existencia. Su ejercicio de tergiversación no pretende otra cosa que otorgar cohesión y armonía narrativa a su historia-texto. En este sentido, no emplea estrategias esencialmente distintas a las de otros historiadores o biógrafos, tal y como explica Fredric Jameson: "La historia no es un texto, no es una narración, pero (...) como causa ausente, nos resulta inaccesible salvo en forma textual, y (...) nuestro acercamiento a ella y a lo real mismo necesariamente atraviesa por su previa textualización, por su narrativización" (35). Quizás, lo que distinga la actividad intelectual de zur Linde reside en la peculiar teleología escogida para su vida-narración, así como la ausencia de cualquier sentido irónico respecto a su construcción retórico-textual, que él no presenta como tal texto, sino como "verdad fáctica".

de el momento en que decide intervenir sobre un texto original y no precisamente para suscribirlo, sino más bien para señalar sus medias verdades. Así pues, “Deutsches Requiem” deja de ser un cuento que recrea, sin más, las confesiones de un nazi, para convertirse en la tensión dramática, sutil pero clara, que se establece entre esa confesión y su editor.

La tercera nota a pie de página (la segunda merecerá una especial consideración más adelante) le permite al editor apostillar la historia de zur Linde con una información, a priori, intrascendente. Este último confiesa que el 1 de marzo de 1939, siendo un joven afiliado del “Partido”, dos balas le atravesaron la pierna que finalmente perdió. El editor añade: “2. Se murmura que las consecuencias de esa herida fueron graves (*Nota del Editor.*)” (OC 1: 577). ¿A qué “consecuencias” y a qué “murmuraciones” se está refiriendo que no sean la amputación de una extremidad inferior, ya mencionada por el propio prisionero? Este comentario tan intrigante y lacónico puede referirse a la posible pérdida de otro miembro que zur Linde no menciona. En una ética y una estética como la nazi, que enfatizó un tipo de “virilidad” nietzscheana y asoció el semitismo al afeminamiento, la castración (relacionada además con la circuncisión judía), resultaba ignominiosa.<sup>8</sup> La esterilidad, la impotencia o la minusvalía sexual se interponían en la necesaria y decisiva labor de perpetuación de la “Raza Aria”, proyecto histórico que distinguía al pueblo alemán del resto de sus conciudadanos europeos. Alberto Julián Pérez, tras comentar brevemente esta nota a pie de página, también se inclina por esta hipótesis.

---

<sup>8</sup> Resulta casi imposible no recordar tanto algunos pasajes, como el estilo mismo de Friedrich Nietzsche, especialmente del tratado primero (“Bueno y malvado, bueno y malo”) de *La genealogía de la moral*. Aquí nos limitamos a mostrar un ejemplo de los muchos que se podrían elegir: “Nada de lo que en la tierra se ha hecho contra los “nobles”, los “violentos”, los “señores”, los “poderosos”, merece ser mencionado si se lo compara con lo que los judíos han hecho contra ellos: los judíos, ese pueblo sacerdotal, que no ha sabido tomar la satisfacción de sus enemigos y dominadores más que con una radical transvaloración de los valores propios de éstos, es decir, por un acto de la más espiritual venganza” (46). Obviamente no pretendemos entrar a discutir las relaciones, siempre conflictivas y paradójicas, entre el nazismo y la filosofía de Nietzsche. De lo que ahora queremos dejar constancia es de que, tanto en la retórica como en sus obsesiones, zur Linde tiene muy presente, en su última voluntad, sus lecturas nietzscheanas.



Así sugiere Borges una eventual castración; el editor, supuesto autor de la nota, aclara irónicamente el texto del autor de la confesión. La nota, además, le da a Borges la posibilidad de tematizar la intención autoral, interesada en persuadir. (187)

Pensamos que esta interpretación no anda muy descaminada por dos motivos. En primer lugar, por el talante meticuloso y prudente del editor, que en este caso, abre las puertas a las especulaciones con su comentario. La pérdida de una pierna constituía un hecho confesado con orgullo por el mismo afectado, que incluso se lamenta de que los diarios no se hicieran eco del suceso. Una herida de guerra no era, desde luego, motivo de murmuraciones, sino de condecoraciones y ascensos. ¿Por qué se murmuraban las consecuencias? ¿Por qué no se comentaban abiertamente? ¿Qué terrible vituperación se escondía tras esas murmuraciones, que hacían temer las represalias del propio zur Linde en caso de ser voceadas a los cuatro vientos? Estas preguntas y sus respuestas conjeturales resultan pertinentes porque las notas del editor cumplen siempre una función muy definida respecto al texto editado: reseñar las evidentes licencias que el condenado a muerte se toma con su verdad biográfica. Si una vez más tenemos en cuenta la sicología del editor, así como la mencionada relación que sus interpelaciones sostienen con la confesión del comandante nazi, no nos queda otra posibilidad que la de suponer otra falta de exactitud de zur Linde respecto de su vida. Inexactitud mediante la cual pretende esconder un dato impropio e indigno de su destino.

En segundo lugar, el mismo editor nos da otra pista sobre la especial trascendencia de dicho suceso al volver sobre él en la quinta nota a pie de página. En ella son arrojadas las pruebas sobre la posible inexistencia del poeta judío David Jerusalem, a cuya aniquilación el día 1 de marzo de 1943, zur Linde asegura dedicar buena parte de sus esfuerzos en el campo de concentración de Tarnowitz.

2. Ni en los archivos ni en la obra de Soergel figura el nombre de Jerusalem. Tampoco lo registran las historias de la literatura alemana. No creo, sin embargo, que se trate de un personaje falso. Por orden de Otto Dietrich zur Linde fueron torturados en Tarnowitz muchos intelectuales judíos, entre ellos la pianista Emma Rosenzweig. "David Jerusalem" es tal vez un símbolo de varios individuos. Nos dicen

que murió el primero de marzo de 1943; el primero de marzo de 1939, el narrador fue herido en Tilsit. (*Nota del editor.*). (OC 1: 579)

Esta nota viene a respuntar algunos flecos sueltos de la anterior. El primero de marzo de 1939, el narrador confiesa haber perdido una pierna. Otro primero de marzo, en esta ocasión de 1943, es la fecha elegida para la muerte (¿real o simbólica?) del poeta David Jerusalem. El editor ilumina la coincidencia, señalando y cuestionando, en primer lugar, la verdadera trascendencia de la amputación física y, en segundo término, el valor que esa fecha adquiere en la existencia de zur Linde. Éste último hace constar parte del contenido de ese valor simbólico.

(...) si yo lo destruí, fue para destruir mi piedad. Ante mis ojos, no era un hombre, ni siquiera un judío; se había transformado en el símbolo de una detestada zona de mi alma. Yo agonicé con él; por eso, fui implacable. (OC 1: 579)

Probablemente, el proceso sublimador, por el cual la muerte de un poeta judío adquiere un carácter metafísico, también opera en la mistificación que zur Linde lleva a cabo sobre su propia castración. Aunque ambas amputaciones implican la pérdida de una parte de la propia identidad, ésta, sin embargo, resulta finalmente fortalecida y afianzada. De hecho, los antiguos estudios teológicos del protagonista parecen ejercer un peso tan notable en la creación de su mitología antisemita, que terminan por perfilar un modelo paradójicamente judeo-cristiano, en el que el dolor adquiere un valor catártico; el celibato, un sentido purificador, y la muerte parcial o total del cuerpo, una función de trampolín hacia una nueva vida más plena.

El editor, a través de sus notas a pie de página, nos sitúa en la pista no sólo de los mecanismos ideológicos que operan en la lectura que zur Linde hace de su vida, sino también de su propia posición respecto al texto editado. Aunque su papel de escrupuloso historiador nunca es transgredido, termina por ejercer una sutil función crítica, que pone en evidencia que el discurso de zur Linde no es *el* discurso final de una era, sino un conjunto de estrategias narrativas, deudoras del cristianismo y de la metafísica clásica. Estas estrategias se limitan a crear un simulacro que está puesto al servicio de una narración que, a su vez, pretende construir un sentido único, homo-

géneo y lineal para una biografía, sin embargo, heteróclita y contradictoria.<sup>9</sup>

Este ejercicio historiográfico, que retoma el problema que todo historiador afronta (entender, definir y mostrar su posición respecto al propio material de trabajo) ofrece una reflexión paralela, no menos importante, sobre la necesaria labor que la lectura inteligente lleva a cabo: recontar, desmontar y deconstruir los procedimientos internos del texto. Esta labor, que no cercena el discurso del “otro” sino que lo actualiza y lo enriquece, es situada por Borges en las notas a pie de página. Esta localización se vuelve de gran importancia estratégica pues facilita el diálogo crítico con un texto, sin “sobreponele” otro discurso o arrinconarlo con una contra-argumentación.

Estas notas a pie de página comentan el discurso y alteran su significado hasta el punto de que si prescindimos de ellas, el cuento adquiere un sentido diferente. La primera consecuencia de esta relación texto-historia-lectura es que Borges aboga por el carácter inevitable y necesario de una exégesis, de una hermenéutica y de una interpretación que, aunque no nieguen ni desmientan los argumentos del otro, cualesquiera que sean, sí señalen sus estrategias y su contexto. Otro lector de textos históricos de idéntica temática, Dominick LaCapra, también aboga por la presencia de marcos explicativos explícitos que recreen las líneas de fuerza y las estrategias discursivas de cada texto.<sup>10</sup> En esa operación, no sólo se desenmascara cualquier

---

<sup>9</sup> Utilizamos el concepto de “simulacro” tal y como lo entiende Baudrillard, es decir, aquella representación que “no se corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad” (9). De hecho, zur Linde no utiliza su “realidad histórica” (en caso de que tal cosa existiera) para la representación textual que lleva a cabo en su último escrito, sino que se sirve de una serie de modelos, discursos y estereotipos que el proyecto del Tercer Reich impuso “a marcha y martillo” durante su estancia en el poder.

<sup>10</sup> Jaime Alazraki es, en nuestra opinión, un crítico representativo de la línea que han seguido buena parte de los estudios a la hora de referirse a “Deutsches Requiem”: “En el cuento (...) el destino de la Alemania nazi está interpretado a la luz de la ley de causalidad” (35) o más adelante “En el cuento toda la narración está tejida con la ley de causalidad” (95). Obviamente, este estribillo no tiene en cuenta que el “Deutsches Requiem” aborda, de hecho, un proceso de deconstrucción de esa causalidad. En otras ocasiones, encontramos comentarios contradictorios que, sin embargo, califican al texto, sin explicaciones adicionales, de “absurdo”: “La absurda historia de un hombre del Tercer Reich es la no menos absurda historia de Alemania” (205). Tampoco pensamos

pretensión de objetividad, identificando el texto como *un* discurso, sino que además establecemos una relación moral entre la letra escrita y el presente, el tiempo de la lectura.

Certainly, historical understanding requires contextualization even if the latter is problematized in certain ways and seen as a necessary rather than sufficient condition of a self-critical historiography that acknowledges the importance of self-understanding in the attempt to make one's assumptions explicit and to work critically through a relation to the past. (69)

“Deutsches Requiem” no refleja solamente un testimonio nazi, sino una contextualización que lo incomoda y lo descentra. La narración de zur Linde ofrece un aspecto totalizante y coherente. Esta pretensión se materializa en un discurso que borra sus huellas, sus procedimientos, en definitiva, los andamios que lo mantienen en pie. Se trata, por lo tanto, de un discurso “a medias”, al que le falta la ironía, la auto-conciencia, su mitad autocrítica.<sup>11</sup> Esa función es desempeña-

---

que la historia de zur Linde resulte, *per se*, “absurda”. De hecho, su historia disfruta de una extraña coherencia. De nuevo, nos encontramos con un tipo de análisis que salta por encima de las notas a pie de página y cuyas explicaciones, por lo tanto, parecen injustificadas o insuficientes.

<sup>11</sup> Parece que zur Linde realiza una lectura de su vida desde unos intereses ideológicos muy concretos, de los que surge un dispositivo narrativo caracterizado, tal y como afirma Umberto Eco, por “la búsqueda y la institución de una coherencia y una unidad en la variedad inmediatamente caótica de los acontecimientos; es la búsqueda de un todo acabado en el que las partes que lo componen deben coordinarse de modo que, cambiando de sitio o suprimiendo una, resulte como dislocado y roto todo el conjunto” (235). Esta lectura, que podríamos llamar “analógica” queda conjurada por la intervención del editor, cuya lectura “irónica” provoca que la obra permanezca, de nuevo en palabras de Eco, “inagotable en cuanto ambigua, puesto que se ha sustituido un mundo ordenado con leyes universalmente reconocidas por un mundo fundado en la ambigüedad, tanto en el sentido negativo de una falta de centros de orientación como en el sentido positivo de una continua revisión de los valores y las certezas” (80). La tercera postura que debemos tener en cuenta es la del lector, que construye el juego de poder que entablan zur Linde y su editor. Ambos componen una “metáfora epistemológica” (89) de la hermenéutica moderna, en la que “cada ejecución explica la obra, pero no la agota; cada ejecución realiza la obra, pero todas son complementarias entre sí; cada ejecución, por último, nos da la obra de un modo completo y satisfactorio, pero al mismo tiempo nos la da incompleta” (91). El pensamiento de Eco sobre el proceso de la lectura encuentra una ejemplar realización en toda la obra de Borges, y especialmente en cuentos como “Deutsches Requiem”.

da por el personaje del editor, que tampoco puede ser identificado, por otra parte, con la figura del escritor bonaerense. Probablemente, la posición de Borges se encuentra más cerca del resultado final, del producto resultante de la interacción entre zur Linde y el editor. En “Deutsches Requiem” llegamos a una última conclusión muy cercana a las perennes preocupaciones borgesianas: la lectura como un proceso creativo que, no solamente produce sentidos, sino que además levanta la fachada del texto para escrutar sus maniobras internas, evidenciando los procedimientos retóricos, las estructuras narrativas y los presupuestos epistemológicos que lo posibilitan.

Ahora bien, esta operación de contra-lectura en “Deutsches Requiem” desencadena una repercusión de mayor alcance al estar yuxtapuestas las notas del editor y las notas del mismo zur Linde. De las cinco notas a pie de página, cuatro son producto del editor y una ha sido escrita por el mismo narrador del texto. Todas tienen una presentación idéntica, de tal manera que hay una secuencialización numérica entre ellas. La nota número 1 de la página 577 de las *Obras Completas* 1 ofrece una glosa en la que el preso alemán abunda en su propia tesis, mientras que la nota número 2 de esa misma página trata del apunte en el que el editor levanta la sospecha sobre la auténtica gravedad de la herida sufrida por zur Linde. Esta continuidad entre las palabras del editor y las palabras editadas, sin ninguna marca gráfica que las distinga o separe, crea un elocuente diálogo entre la nota de zur Linde y las apostillas precedentes y consecuentes del editor.

Si analizamos con cuidado las palabras con las que zur Linde interrumpe y ramifica, con una nota a pie de página, su propio discurso por primera y única vez, llegamos a la conclusión de que lo hace para dejar constancia de la función moral que la *conciencia* germana tiene encomendada por la historia.

1. Otras naciones viven con inocencia, en sí y para sí, como los minerales o los meteoros; Alemania es el espejo universal que a todas las recibe, la conciencia del mundo (*das Weltbewußtsein*). Goethe es el prototipo de comprensión ecuménica. No lo censuro, pero no veo en él al hombre fáustico de la tesis de Spengler. (OC 1: 577)

En primer lugar, resulta irónica la figura de este auto-proclamado guerrero, incapaz de reprimir unos resabios intelectualizantes que le impulsan a rebatir las tesis de un conocido intelectual que suscitó no pocas polémicas en los dos primeros tercios del siglo XX. Igualmente paradójico parece que zur Linde exalte Alemania y, por ende, a sí mismo, como “la conciencia del mundo”, cuando el editor ha hecho ya constar la conciencia parcial y deformadora que zur Linde esgrime al hablar de su ascendencia. Se trata, en efecto, de la misma “inconsciencia” que rebrotará en el momento de ofrecer una versión cierta y honesta de los sucesos ocurridos el 1 de marzo de 1939, así como del sentido último que la muerte del poeta David Jerusalem tiene para él. La solemnidad con que es proclamada la “conciencia” de Alemania (conciencia que, recordemos, también le impele a hacerse cargo de la exterminación de la moral cristiana, de la que sin embargo, participa) se topa con un marco disolvente y paródico que subvierte su sentido. Nos referimos al marco constituido por las otras notas a pie de página añadidas por el editor. Finalmente la auto-atribución de una conciencia plena y valerosa, “espejo universal” que refleja la mediocridad de las otras naciones “minerales o meteoros”, se torna una hiriente paradoja al entrar en contacto con su señalada impotencia e incompetencia para relatar sin tapujos ciertos sucesos que forman parte de su identidad.

Al considerar las significativas omisiones de zur Linde, obtenemos una imagen de él mucho más completa: la piedad que no ha tenido con los presos de su campo de concentración, es derrochada a la hora de tratar consigo mismo. De esta manera, la tesis que articula todo el discurso del comandante nazi (la amputación de su propia piedad a través de la impiedad con los judíos) salta en pedazos, dejando a la intemperie una cobardía esencial: el miedo a los propios traumas y complejos se torna en intolerancia y crueldad para con los otros. Lo crucial, en nuestra opinión, de “Deutsches Requiem” reside en el hecho de que esta crítica implacable es articulada en términos no sentimentales o declaratorios, sino puramente textuales. Su cuento se limita a reproducir el trabajo de un inteligente editor, que mediante cuatro notas a pie de página, desmorona el entramado lógico y retórico de un nazi. Mediante esa sencilla operación de lectu-

ra (o contra-lectura) se desbarata el respeto intelectual (ya que no el moral) que, en un principio, una exposición tan brillante despertaba.

De este manera, el editor ha preferido hacer del margen inferior de la página un espacio explícitamente polifónico (dialógico, en términos bajtinianos), en el que su voz comenta el texto de zur Linde, pero en el que éste también tiene su lugar. En definitiva, Borges propone un texto que establece una perfecta continuidad con el resto de los cuentos que componen *El Aleph*, así como de su pensamiento literario. "Deutsches Requiem" no es una rareza en la obra de Borges ni necesita una salida moral. El mismo texto ofrece todas las claves para concluir cuál es la pretensión del autor en un cuento tan perturbador sobre el acto y las consecuencias de la lectura y la relectura.

El holocausto o la "solución final" han recibido un tipo de representación que fomenta la empatía emocional y catártica con el sufrimiento de las víctimas. Por el contrario, Borges elige otro procedimiento: el del distanciamiento intelectual y racional respecto del discurso nazi. Ese peculiar acercamiento a un tema tan doloroso para la conciencia de este siglo quizás no ha sido entendido, acostumbrados como hemos dicho, a acercamientos de alto voltaje sentimental. Ahora bien, cualquier lectura desprejuiciada y atenta de este cuento pondrá de manifiesto la radical crítica que Borges realiza, quizás no tanto de las consecuencias históricas, como de la lógica y de la ideología nacionalsocialistas.

"PIERRE MENARD": DOS LECTORES SE MIRAN EN EL MISMO ESPEJO

"Pierre Menard, autor del Quijote" ocupa un papel muy significativo en la trayectoria de Borges pues, como él mismo confesó en diversas entrevistas, fue su primer cuento de ficción. Aunque esto no es exactamente cierto, pues con anterioridad había redactado "Hombre de la esquina rosada" (1933) y "Acercamiento a Almotásim" (1936), no cabe duda de que la historia del literato simbolista francés se ha hecho acreedora de un aura que le confiere el privilegio de seguir siendo considerada, a pesar de la inexactitud cronológica, la primera ficción de Borges, además de una de las más emblemáticas. Ciertamente, "Pierre Menard" ha sido un punto de referencia para algunas corrientes postestructuralistas, que han visto en

dicho texto la ejemplificación perfecta para muchos de sus presupuestos teóricos. De tal manera, que si antes Gutiérrez Girardot se refería a “Deutsches Requiem” como un capítulo del corpus borge-siano con el que “nadie ha sabido qué hacer con él”, “Pierre Me-nard” constituye el polo opuesto: una narración con la que cada crítico ha sabido, querido o pretendido “hacer algo”.

En este ensayo, volvemos sobre un texto tan “trabajado” porque una lectura desde las notas a pie de página aporta una dimensión distinta. Sin embargo, antes de pasar a desentrañar la función des-empeñada por las notas a pie de página en este cuento, nos parece relevante citar unas palabras del mismo Borges en las que nos deja entrever cuáles pudieron ser algunas de las razones que le llevaron a elegir el *Quijote*, y no otra obra, como *leitmotiv* de su texto.

In that case of what, for me, is one of the greatest novels in the world, *Don Quixote*, I think the reader would be able to do very well without the first part and could rely on the second, because he wouldn't lose anything, since he would find it all in the second part. Juan Ramón Jiménez said he could imagine a *Don Quixote* that would be essentially the same, put in which episodes would be dif-ferent, since the episodes are nothing more than vehicles for reveal-ing to us the character of the protagonist, or perhaps the two pro-tagonists. (Sorrentino 145)

Estas palabras revelan una perspectiva profundamente irreverente, que se acerca a los textos canónicos para proponer una lectura no canónica, o dicho en otras palabras, la consideración *marginal* de tex-tos *centrales* de una tradición específica. Dicha consideración, que propone la primera parte del *Quijote* como innecesaria, así como re-comendable su supresión, pone de manifiesto que Borges se acerca al centro neurálgico del canon hispánico con un talante desinhibido y desacralizador.<sup>12</sup> Este saludable posicionamiento intelectual, así

---

<sup>12</sup> Tanto Ion Agheana como Carlos Cañeque coinciden en señalar la escasa predilección que Borges sintió por “lo español”. Mientras el primero califica al autor bonaerense como “un hombre que no se caracterizaba por su amor a su español” (293); el segundo apuntilla lo siguiente: “Supongo que lo que más le molestaba a Borges era el españolismo de muchos españoles” (293). Pensamos que la elección del *Quijote* (centro no sólo estético, sino también ideológico del canon literario español) por parte de Bor-



como sus riesgos y posibles excesos, componen las líneas de fuerza en las que “Pierre Menard” se basa. Este personaje, de hecho, reescribe el *Quijote* y le insufla un nuevo contenido, partiendo de la base de que la obra maestra de Cervantes “es un libro contingente (...) innecesario” (OC 1: 448). Estemos o no de acuerdo con los juicios de valor realizados por Borges y su personaje, en este momento importa dejar constancia de que los presupuestos intelectuales de ambos coinciden en un punto de partida: el texto no puede ser fijado porque cada nueva lectura lo reinventa, aunque sea parcialmente. Ese movimiento incesante y desbordante convierte la interpretación y el juicio literario en una tarea sin fin, que no puede ser congelada en un instante epifánico, verdadero y definitivamente revelador.<sup>13</sup>

Se ha insistido frecuentemente en que “Pierre Menard, autor del *Quijote*” pone en escena los efectos que el tiempo y los cambios de paradigma crítico ejercen sobre el significado de cualquier obra literaria. Mientras que Jaime Alazraki afirma que “el tiempo, al modificar el contexto de una obra, modifica también su sentido, sus valores, sus alcances” (35) hasta el punto de adquirir “un significado (...) que le devuelve su valor de simbólica abstracción” (150), José Cuesta Abad vuelve extensamente sobre este mismo proceso de simbolización del *Quijote* para concluir que “la escritura literal de Cervantes

---

ges supone además de un acto de provocación, una reflexión sobre los intereses de los que se nutre un canon, pacientemente armado, aunque se presente bajo un manto de imparcialidad, inocencia, eternidad y espontaneidad. Borges, con una fina ironía, demuestra que no hay canon o lectura libre de intereses ideológicos. Aunque las huellas de éstos hayan sido camufladas, la lectura inteligente puede manipularlos.

<sup>13</sup> Hemos encontrado este mismo argumento, pero planteado en negativo, por Juan Nuño: “La cultura como tela de Penélope, haciéndose y deshaciéndose, para vivir encerrada en sí misma: la cultura como palimpsesto, propone Borges (...) Cultura autofágica que es, inevitablemente, el término de toda decadencia. Pierre Menard como doble símbolo: de la vanidad literaria y de la pobreza cultural” (53). No cabe duda de que no sólo “Pierre Menard”, sino otros cuentos del mismo Borges, parten de una concepción intertextual y metaliteraria de la tradición escritural. Es decir, “lo absolutamente nuevo” no sería, para este autor, una característica de la cultura literaria y esto no le restaría riqueza a un arte basado en la continua articulación y reentonación de temas precedentes. De ahí la paradoja: riqueza de unos resultados, que nacen de un número limitado de posibilidades combinatorias (temáticas, tonales, técnicas, etcétera). Por lo tanto, más que repetitiva decadencia (que nos parece un término profético muy poco afín al talante de Borges), sería más correcto hablar de fructífera reelaboración.

se convierte en el estilo alegórico de Menard" (93). Coincidimos con estos dos críticos en su apreciación de que el proyecto Menard no sólo implica un nuevo sentido para la novela, sino que además, al ser arrancada de su contexto histórico, se desemboca en un método de lectura que toma las palabras de Cervantes como necesariamente metafóricas. Unas palabras que, por lo tanto, exigen una traducción, una interpretación radical, una exégesis que muestren el auténtico significado que se esconde tras la literalidad de la obra cervantina. El *Quijote* deja de ser un texto que dice "lo que dice" para transformarse en una narración en clave, que requiere de un lector especializado capaz de descifrar su sentido vedado.

Ahora bien, esa labor puede ser llevada a cabo, y esto no ha sido tan destacado por la crítica, gracias al peso que la intencionalidad del autor ejerce sobre el lector. 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. De acuerdo a las declaraciones de éste último, resulta imposible conjeturar el significado que, en su pluma, tuvieron las palabras de Cervantes. En las cinco citas que el narrador extrae de una carta y de una conversación mantenida con Menard, éste jamás realiza una interpretación de su *Quijote*, limitándose a perorar sobre el significado general de su proyecto. Es el narrador el que, mediante sus glosas interpretativas, convierte el segundo *Quijote* en un texto distinto del cervantino. Su labor completa, culmina y le da congruencia al proyecto de su difunto amigo.<sup>14</sup>

Este proceso termina satisfactoriamente porque Menard se encargó, en vida, de hacer constar a su futuro lector el proceso creativo en el que se hallaba imbuido, así como del gran esfuerzo que éste demandaba. De otra manera, el descubrimiento de un manuscrito que

---

<sup>14</sup> El exegeta del *Quijote* de Menard pretende, entre otras cosas, detener el deslizamiento de los significantes que la obra de Cervantes ha sufrido desde su primera lectura. La última interpretación, aquella que actualiza los significados de acuerdo a un código de referentes contemporáneos, pondría punto y final al juego incesante e imparable de lecturas, dejando el texto "encadenado" y necesariamente "ligado" a una interpretación. Esta "ansiedad" provocada por la necesidad de un "cierre", que pretende "detener" el texto y anclarlo, es uno de los aspectos psicológicos que influye en el proceso de lectura que Borges escenifica en su cuento.

reproduce literalmente las palabras de otro autor se habría visto ensombrecido por la incomprensión. El narrador convierte esa incomprensión en complicidad, única y exclusivamente porque tiene constancia de que no se trata de una broma o de un accidente, sino de un producto literario autorizado y respaldado por la intención de su autor.

Es más, pensamos que Pierre Menard realiza este experimento con una absoluta conciencia irónica hasta el punto de realizarlo no en una sola ocasión, sino en dos. A esta segunda vamos a dedicarnos ahora. La narración del texto corre a cargo, como hemos dicho, de un amigo de Menard que da cuenta de sus pesquisas y de sus hallazgos. Estas confesiones se ocupan, de igual manera, de otros estudiosos de la misma obra, como es el caso de Madame Henri Bachelier, responsable de “imperdonables” omisiones y adiciones perpetradas en un “catalogo falaz que cierto diario cuya tendencia protestante no es un secreto ha tenido la desconsideración de inferir a sus deplorables lectores” (OC 1: 444). De estas supuestas inexactitudes no volvemos a saber nada hasta que el mismo narrador se siente obligado a anotar una en particular, que le extraña hasta el punto de considerarla, no una invención de Bachelier, sino un juego de Menard. Esta nota a pie de página reza exactamente así:

1. Madame Henri Bachelier enumera asimismo una versión literal de la versión literal que hizo Quevedo de la *Introduction á 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. (OC 1: 446)

Aunque el narrador despacha, con estos breves comentarios y en tono despectivo, la discordancia entre su bibliografía y la de su menospreciada competidora, lo que subyace a ella tiene una decisiva trascendencia. Si Pierre Menard manipuló al narrador para evitar que su *Quijote* cayera en el olvido y la incomprensión, 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. En este caso, no se trata de la copia de un texto literario canónico, sino de la de un texto pío, *La introducción a la vida devota* de San Francisco de Sales. No tenemos constancia del

tratamiento que Madame Henri Bachelier le concede a esta obra, pero el mismo hecho de que la cite, implica una comprensión y una aceptación anteriores. Si las páginas de ese manuscrito no acaban en el fuego es porque esta estudiosa las entiende como una obra “original” de Menard, digna de aparecer junto a sus poemas y análisis teóricos. Ahora bien, 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 desprecio.

El narrador del cuento considera audaz y penetrante la copia del *Quijote* y, sin embargo, desecha la reproducción de otro texto. Por sus palabras, se puede inferir que no duda realmente de la existencia de dicho manuscrito pues, a pesar de no haberlo localizado en la biblioteca de Menard, se refiere a él como una broma de éste último y no como una invención de Madame Bachelier. Su altiva ironía no se dirige, por lo tanto, contra la honorabilidad de ésta última sino contra su miopía crítica, que le impide distinguir entre una obra “auténtica” y un absurdo, un sinsentido, en definitiva, una humorada del autor. De esta manera, dicha investigadora habría sido víctima de un juego del poeta simbolista, que con el fin de ridiculizarla, le habría tendido una trampa póstuma: dejarle una reproducción exacta, estéril y mecánica de un libro anterior. El narrador, paradójicamente, se mofa de una situación por la que él mismo parece haber pasado ¿Qué factor, por lo tanto, operó en su lectura de la copia del *Quijote*, cuya influencia, sin embargo ha dejado de gravitar en su percepción de *Introduction à la vie dévote*?

En primer lugar, este volumen no tiene el prestigio literario de la obra maestra cervantina, lo cual le restaría sentido a la trabajosa tarea de volverla a redactar con un sentido actualizado y moderno. En segundo lugar, la versión literal de Quevedo pareciera haber agotado toda posible subversión/inversión/renovación del sentido primigenio que la obra de San Francisco de Sales tuvo inicialmente. En último lugar, y ésta nos parece la causa determinante, el narrador jamás fue informado, como lector, de que Menard se hallaba reescri-

biendo esta obra. Consecuentemente, el vacío que se cierne en torno a la intencionalidad del autor deja a este texto desamparado y hueco a los ojos del lector profano.

Por eso, no estamos de acuerdo con Gérard Genette cuando afirma que “Jorge Luis Borges succeeded in demonstrating with the imaginary example of Pierre Menard that the mere displacement of context turns even the most literal rewriting into a creation” (17). No es un “simple cambio de contexto” lo que permite el acto creativo del narrador. Su auténtica condición de posibilidad es esa suerte de bendición autorial, que anunciando y certificando su intención, le permite al lector desarrollar un análisis de una índole tan radical. De hecho, tal y como conjetura John Barth, “it would’ have been sufficient for Menard to have *attributed* the novel to himself in order to have a new work of art” (87). Un simple cambio de autor implica una nueva autoridad que “autoriza”, permite y legitima nuevas interpretaciones, restringiendo, al mismo tiempo, otras. El narrador se atreve a deconstruir el mundo erasmista y barroco del *Quijote* porque su autor ha dejado de ser Cervantes. Su nuevo responsable, un simbolista tardío, abre las puertas a un tipo de valoraciones en las que Nietzsche o William James disfrutaban de una presencia pertinente y justificada.

“Pierre Menard, autor del Quijote” pone en escena los entresijos de estos procesos literarios en dos ocasiones: una, a lo largo del texto y otra, en la primera nota a pie de página. Del contacto entre las dos, surge una perfecta complementariedad que explica certeramente el poder que el autor (la simple presencia/existencia del autor) tiene sobre los lectores. Madame Henri Bachelier desdeña el *Quijote* de Menard porque su apreciación del texto ha carecido de una condición *sine qua non*: el peso del autor y de su intención. Este factor sí ejerce su influencia en la lectura de la *Introduction á la vie dévote*, adquiriendo dicho texto, de inmediato, una relevancia y una entidad propias. El narrador del cuento se sitúa en el polo opuesto de esta coyuntura: percibe lo que no ve Madame Henri Bachelier, pero ignora lo que ésta sí sabe. Es capaz de distinguir entre los dos “*Quijotes*”, señalando sus “evidentes” divergencias, pero se le antoja un sentido la existencia de una copia de la obra de Francisco de Sales.

Este juego de perspectivas, en el que dos lectores identifican las carencias del otro, sin comprender que esas mismas carencias son también las propias, se adecua al carácter autorial que emana de la bibliografía de Menard. Aunque Sylvia Molloy sostiene que “if some of its entries seem to confirm it, others obstruct it, alienating Pierre Menard beyond recognition” (28), pensamos, por el contrario, que en ese recuento bibliográfico se incluye la información que el personaje de Menard necesita para ser coherente. En primer lugar, queda claro que su talante se corresponde más con el de un teórico-crítico que con el de un poeta. Sus tres obras líricas parecen una afición temporal comparadas con los diecisiete títulos teóricos. Menard es, por lo tanto, alguien que conoce los mecanismos por los cuales el hecho literario acontece. En segundo lugar, sus reflexiones teóricas muestran una decantada inclinación por los juegos de lógica, en los que experimenta con las posibilidades de las distintas leyes racionales, bien sean literarias, filosóficas o ajedrecísticas. En el caso del narrador y de Madame Henri Bachelier, así como en el de los textos que ellos comentan, nos encontramos ante las piezas de un juego que Menard ha dispuesto para escenificar la lógica literaria, las relaciones de poder “autor-lector” en torno al sentido del texto.<sup>15</sup>

Precisamente, la tercera y última nota a pie de página revela alguna de las estrategias concretas que Menard esgrime para hacer pesar su intencionalidad en su obras-plagio, provocando la consecuente necesidad de una interpretación.

1. Recuerdo sus cuadernos cuadriculados, sus negras tachaduras, sus peculiares símbolos tipográficos y su letra de insecto. En los atardeceres le gustaba salir a caminar por los arrabales de Nîmes; solía llevar consigo un cuaderno y hacer una alegre fogata. (OC 1: 450)

---

<sup>15</sup> No pensamos que el cuento de Borges suponga un cuestionamiento radical de la “intención autorial”, sino del autor como esa instancia extra-textual que determina la orientación de la lectura. En este sentido, este cuento resulta premonitorio de algunos presupuestos de la deconstrucción. Tanto Cristina de Peretti como Jonathan Culler coinciden en señalar que las teorías de Derrida no niegan la existencia y validez de la “intención autorial”. Ahora bien, éstas incitan al lector a buscar dicha intencionalidad en el texto mismo, asumiendo por lo tanto el juego de variabilidad que las diversas interpretaciones entablan.

Esta puntualización complementa una serie de datos que el narrador ya había vertido en la narración central: “Multiplicó los borradores; corrigió tenazmente y desgarró miles de páginas manuscritas” (OC 1: 450). Tanto los borradores quemados, como las pruebas gráficas (tachaduras, correcciones...) se convierten en reliquias físicas y palpables de la intencionalidad del autor. La figura del narrador es víctima de una común superstición filológica que venera el origen de los textos como un lugar sagrado de peregrinaje, del que se vuelve con el sentido virginal de la obra. El análisis detallado de un manuscrito primario, así como su reconstrucción, permiten rastrear las intenciones, así como las elucubraciones, dudas y rectificaciones del autor, que explicarían la configuración semántica que el texto fue tomando de la mano de éste, principal garante del sentido.

El narrador dedica unos comentarios tan detallados a la “carpintería” del taller literario de Menard porque no considera el texto un producto autónomo, cuya significación resulta independiente de quien lo firmó y de sus expectativas. El narrador, efectivamente, no concibe la literatura como un territorio intelectual en el que las opciones interpretativas son múltiples, heterogéneas y, a veces, contradictorias con las directrices, explícitas o implícitas, del autor. Por el contrario, para el exegeta de Menard, el *autor*, una vez terminada la obra, lejos de pasar a engrosar la bolsa de lectores, se erige como una instancia determinante que afecta el proceso de la lectura mediante diversas tácticas. Una de ellas sería la fe en sus palabras originales, de las que, por una parte, se deduciría la voluntad manifiesta de éste por crear y no copiar,<sup>16</sup> y, por otra, el proceso de selección y corrección que iluminaría el camino elegido por el Creador.

En último término, 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. Intenta acomodar la obra contra un fondo muy concreto: las intenciones del escritor, su

---

<sup>16</sup> Obviamente, ésta se trata de otra superstición del Romanticismo filosófico alemán. El análisis de la “guerra” intelectual que Borges realizó contra los presupuestos del Romanticismo daría pie a un trabajo que dejamos pendiente para otra ocasión.

contexto histórico y la verdad de las palabras originales. Las “negras tachaduras” y los “tenaces borradores” son izados como pruebas de que Menard escribió un *Quijote* muy distinto del de Cervantes, a pesar de que estos coinciden al milímetro. La intención del autor, encarnada en tinta, legitima la lectura de un plagio como si fuera original, así como una interpretación historicista que pretende situar el “nuevo” *Quijote* en la perspectiva histórica que presidió el tiempo y el trabajo literario del autor.

### CONCLUSIÓN

Constituiría una incongruencia con los apriorismos de este ensayo, intentar reglamentar el funcionamiento que las notas a pie de página desempeñan en la obra de Borges. En primer lugar, porque en este ensayo tan sólo se han analizado dos cuentos y, en segundo lugar, porque pensamos que realmente no existe esa “regla de oro” que explique cómo y para qué utiliza Borges las notas a pie de páginas. De hecho, si a una única conclusión se pudiera arribar, ésta sería una conclusión centrífuga, cargada de preguntas: cualquier estrategia narrativa, en éstos y otros cuentos, está puesta al servicio de una causa desestabilizadora y proliferante, que exige del lector una perpetua actitud tolerante y dinámica.

Tanto “*Deutsches Requiem*” como “*Pierre Menard, autor del Quijote*” son obras maestras del género cuentístico porque abordan ejemplarmente un tema cardinal de nuestra cultura: las relaciones entre escritor, texto y lector. Borges no esgrime una teoría como punto de partida y lugar de llegada, sino que se limita a señalar las zonas conflictivas de ese proceso. Tanto la perspectiva del narrador como la del receptor son problematizadas con el fin de mostrar los intereses, los prejuicios, las limitaciones y las posibilidades que cada una de estas partes implicadas en el desarrollo de la lectura debieran asumir críticamente.

El resultado final arrojado por este análisis muestra que Borges concibió este proceso como un territorio plagado de convenciones inconscientes, cuyos contenidos y límites podían ser dinamitados con las estrategias narrativas adecuadas. No en balde, las notas a pie de página que hemos discutido, no tienen otra meta que la de for-



zarnos a replantear nuestra posición respecto al texto y nuestra comprensión del mismo. La obligación de volver a leer (la relectura como poética) se torna el único procedimiento posible para acercarse al texto, sin atosigarlo ni traicionarlo. Releer implicaría, entre otras cosas, tomar en consideración datos y elementos “secundarios” o “marginales” anteriormente obviados; en definitiva, afrontar un texto para volver a interpretarlo asumiendo cambios, variantes y diferencias.

En el caso de “Deutsches Requiem”, las notas a pie de página fuerzan al lector a tomar en consideración la presencia de un nuevo personaje que contrapuntea las afirmaciones del narrador. El diálogo entre ambos desencadena una dinámica llena de ironía y distanciamiento, en la que cualquier afirmación de zur Linde debe ser vista a la luz de las apostillas realizadas por su editor. En el caso de “Pierre Menard, autor del Quijote”, en una nota a pie de página es incluida una pequeña trama que reproduce e incluye las mismas problemáticas textuales planteadas en la relación mantenida por el texto de Menard y su lector/narrador.

Éstas, y cualquier otra nota a pie de página, presentan finalmente un problema de carácter temporal. Su disposición marginal nos obliga a romper la linealidad del discurso principal para atender a otro discurso simultáneo, que lo comenta, lo explica y, por lo tanto, lo modifica. Al volver sobre el texto inicial, no hay más remedio que hacerlo teniendo en mente la *otredad* de la perspectiva ofrecida por el discurso alternativo. De esta manera, el texto se escinde en dos discursos, que pueden implicar dos perspectivas, dos tonos y dos aproximaciones a una misma materia. La nota a pie de página puede convertirse en una estrategia de multiperspectivismo que enfrenta posturas distintas u opuestas en un mismo espacio físico e intelectual, sin que ninguna de ellas tenga que perder su especificidad. Finalmente, el contenido de las notas puede resultar tan revelador que su carácter “marginal” o “secundario” se torna central y primario. Toda esta reflexión se halla implícita y latente en el uso borgesiano de las notas a pie de página, que se convierten en un punto estratégico desde el que leer sus cuentos, es decir, en otra manera de leer.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alazraki, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos, 1968.
- Balderston, Daniel. *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Rosario (Argentina): Beatriz Viterbo, 1996.
- Barone, Orlando. *Diálogos. Jorge Luis Borges y Ernesto Sábato*. Buenos Aires: Emecé, 1996.
- Barrenechea, Ana María. *Borges. The Labyrinth Maker*. New York: New York University Press, 1965.
- Barth, John. "The Literature of exhaustion". *Critical Essays on Jorge Luis Borges*. Ed. Jaime Alazraki. Boston: G.K. & Co., 1987.
- Bastos, María Luisa. *Borges ante la crítica argentina*. Buenos Aires: Hispamérica, 1970.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairos, 1993.
- Benedetti, Mario. *Letras del continente mestizo*. Montevideo: Arca, 1974.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. 4 vols. Barcelona: Emecé, 1996.
- Cañeque, Carlos y Agheana, Ion. *Conversaciones sobre Borges*. Barcelona: Destino, 1995.
- Cortázar, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo Veintiuno, 1967.
- Cuesta Abad, José M. *Ficciones de una crisis*. Madrid: Gredos, 1995.
- Culler, Jonathan. *Sobre la deconstrucción*. Madrid: Cátedra, 1984.
- Djelal Kadir. *The Other Writing. Postcolonial Essays in Latin America's Writing Culture*. West Lafayette: Indiana, 1993.
- Eco, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, 1984.
- Frow, John. *Marxism and Literary History*. Cambridge: Harvard UP, 1986.
- Garayalde, Giovanna de. *Jorge Luis Borges. Sources and Illumination*. London: The Octagon Press, 1978.
- Genette, Gérard. *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska, 1997.
- González, José Eduardo. *Borges and the Politics of Form*. New York: Garland Publishing, 1998.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Jorge Luis Borges. El gusto de ser modesto*. Santafé de Bogotá: Panamericana, 1998.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University, 1981.
- LaCapra, Dominick. *Representing the Holocaust. History, Theory, Trauma*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
- Lindstrom, Naomi. *Jorge Luis Borges. A Study of the Short Fiction*. Boston: Twayne Publishers, 1990.
- Lusky Friedman, Mary. *Una morfología de los cuentos de Borges*. Madrid: Fundamentos, 1990.
- Molloy, Sylvia. *Signs of Borges*. Durham: Duke University Press, 1994.
- Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral. Un escrito polémico*. Ed. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1998.

- Nuño, Juan. *La filosofía de Borges*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Peicovich, Esteban. *Borges, el palabrista*. Madrid: Letra Viva, 1980.
- Peretti, Cristina de. *Jacques Derrida: Texto y Deconstrucción*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Pérez, Alberto Julián. *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos, 1986.
- Sarlo, Beatriz. *Jorge Luis Borges. A Writer on the Edge*. New York: Verso, 1993.
- Sessarego, Myrta. *Borges y el laberinto*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.
- Sorrentino, Fernando. *Seven conversations with Jorge Luis Borges*. New York: The Whiston Publishing Company, 1982.

## EDICIONES HISPAMÉRICA

- Luis Albala-Bertrand, coord., *Democratic Culture and Governance. Latin America on the Threshold of the Third Millennium* (ISBN 0-935318-19-4), 1992, pp. 160. \$12.00. Co-edited with UNESCO.
- Isabel Alvarez Borland, *Discontinuidad y ruptura en Guillermo Cabrera Infante* (ISBN 0-935318-09-n, 1983, pp. 146. \$10.00
- Frances R. Aparicio, *Versiones, interpretaciones, creaciones. Instancias de la traducción literaria en Hispanoamérica en el siglo veinte* (ISBN 0-935318-18-6), 1991, pp. 200. \$15.00
- Emilio Bejel and Ramiro Fernández, *La subversión de la semiótica. Análisis estructural de textos hispánicos* (ISBN 0-935318-15-1), 1988, pp. 270. \$20.00
- Emilio Bejel and Marie J. Panico, *Huellas/Footprints* (ISBN 0-935318-07-0), 1982, pp. 121. \$6.50
- Edmundo Desnoes et al, *Libratures in Transition: The Many Voices of the Caribbean Area: A Symposium* (Rose S. Minc., Editor) (ISBN 0-935318-10-0), 1982, pp. 197. \$13.00
- Carlos Fuentes et al., *Latin American Fiction Today: A Symposium* (Rose S. Minc, Editor), (ISBN 0-935318-04-6), 1980, pp. 198. \$10.00
- Elizabeth Garrels, *Mariátegui y la Argentina: Un caso de lentes ajenos* (ISBN 0-935318-08-9) 1982, pp. 142. \$7.25
- Florinda F. Goldberg, *Alejandra Pizarnik: "Este espacio que somos"* (ISBN 0-935318-21-6), 1994, pp. 136. \$12.00
- Ricardo Gutiérrez-Mouat, *José Donoso: Impostura e impostación* (ISBN 0935318-1), 1984, pp. 283. \$12.00
- Oscar Hahn, *Arte de morir* (poemas) (ISBN 0-935318-03-8), 1977, pp. 182. \$5.00
- Noé Jitrik et al., *The Historical Novel in Latin America* (Daniel Balderston, Editor), (ISBN 0-935318-13-5), 1986, pp. 229. \$14.00
- Nadia Lie, *Transición y transacción. La revista cubana Casa de las Américas* (1960-1976) (ISBN 0-935318-23-2), 1996, pp. 310. \$30.00. Co-edited with Leuven University Press (ISBN 90-6186-741-X).
- Maricel Mayor Marsán, *Rostro cercano (antología poética)*, (ISBN 0-935318-127), 1986, pp. 61. \$8.00
- Beatriz Pastor, *Roberto Arlt y la rebelión alienada* (ISBN 0-935318-054), 1980, pp. 126. \$8.00
- Oswaldo Rodriguez, *La poesía póstuma de Pablo Neruda* (ISBN 0-935318-22-4), 1995, pp. 139. \$12.00
- Grinor Rojo and John J. Hassett (Editors), *Chile: Dictatorship and the Struggle for Democracy* (ISBN 0-935318-14-3), 1988, pp. 112. \$12.00
- Myma Solotorevsky, *Literatura ↔ Paraliteratura: Puig, Borges, Donoso, Cortázar, Vargas Llosa* (ISBN 0-935318-16-X), 1988, pp. 188. \$15.00
- Myma Solotorevsky, *La relación Mundo-Escritura: Reinaldo Arenas, Juan José Saer, Juan Carlos Martini* (ISBN 0-935318-20-8), 1993, pp. 272. \$20.00
- Abril Trigo, *Caudillo, Estado, Nación. Literatura, historia e ideología en el Uruguay* (ISBN 0-935318-17-8), 1990, pp. 276. \$18.00

**Ediciones Hispamérica, 5 Pueblo Court, Gaithersburg, MD 20878-2067, USA.  
Por pedidos, dirigirse a la editorial.**