

Resonancias de Pierre Menard en un cuento de Marco Denevi

Manuel J. Pérez Pérez

UN ACERCAMIENTO A PIERRE MENARD.¹ IDENTIDAD, FALSIFICACIÓN Y PARODIA

“Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías [...]”

Borges, OC 2: 285

Pierre Menard, tanto el cuento y la novela a los que da nombre, como el personaje –que luego se verá envuelto en distintas variaciones y proyecciones–, es un precursor de la modernidad literaria que anticipa recursos como el narrador indigno de confianza o la literatura de las restricciones del *OuLiPo*, y se adelanta a los preceptos que más tarde constituirán algunos de los fundamentos de la teoría de la recepción. El personaje se despoja de sus señas autobiográficas, constituyéndose en un ser sin identidad, aun conservando las señas de impostura que lo emparentan con otras vidas imaginarias; un fantasma y una metáfora del propio lector. Se

1 En este ensayo nos referiremos a Pierre Menard como concepto y como personaje, más allá de las obras que lo contienen. Distinguiremos, cuando sea necesario, entre el personaje de “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, el relato de Borges, y el personaje de *Une vie de Pierre Ménard*, la novela de Michel Lafon.

trataría, pues, de un símbolo que deviene paródico por desplazamiento del contexto;² que se caracteriza por su descreimiento de la necesidad de escribir obras originales (de lo que paradójicamente surge su originalidad), y por presentarse como un cuento que se burla de los excesos del ensayo erudito³ y tiene la curiosa consecuencia de difuminar los límites entre realidad y ficción, así como las fronteras genéricas, sin disimular su preferencia por la copia, la literatura, en detrimento del original, la “realidad”. Una teoría sobre el lenguaje y la traducción. Un texto que desde su aparición no ha parado de referirse a sí mismo y a los demás, un texto que contiene multitud de otros textos y que por encima de todo, aun naciendo de una burla expresa del autor, inició un interminable diálogo sobre el hecho literario.

[D]escubrí con euforia que las lecciones teóricas más sutiles y revolucionarias de un Genette o un Ricardou ya estaban en el Borges de los años treinta y cuarenta (en el último párrafo de “Pierre Menard”, si quieren) que todo o casi todo estaba programado, de algún modo, en ficciones y ensayos tempranos de Borges [...] En realidad, me doy cuenta ahora, hablar de Borges era simplemente querer hablar de literatura, de escritura,

2 El enfoque aquí desarrollado contrasta con la tesis de Daniel Balderston defendida en su libro *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*, donde se propone una visión de la obra del escritor argentino perfectamente contextualizada a partir de una reconsideración de las relaciones entre las ficciones y las realidades extratextuales ocultas en esas ficciones. Según Balderston, ni la habitual presencia de la irrealidad, ni la exploración de mundos fantásticos, ni el carácter lúdico de los textos de Borges, agotan el sentido de relatos como “Pierre Menard, autor del *Quijote*”. Muy al contrario, el autor de este ensayo propone un acercamiento novedoso donde dilucida los entresijos históricos y políticos presentes en los relatos de Borges, indagando las realidades inmediatas a las que alude el cuento de manera soterrada. Balderston hace explícitos los supuestos referentes que se esconden entre las líneas de los textos de Borges. Nosotros, deliberadamente, ignoramos esos posibles referentes. Como exégesis alternativa y atendiendo al carácter polisémico y abierto de la literatura, proponemos un acercamiento más adecuado a los intereses de nuestra investigación que atienda a la indeterminación, dispersión y potencialidad de Pierre Menard como artificio textual capaz de desplazarse de un texto a otro y de adquirir múltiples encarnaciones.

3 En un ensayo titulado “Borges francófono”, incluido en el volumen *El concepto de ficción*, Juan José Saer advierte del peligro que conlleva considerar “Pierre Menard, autor del *Quijote*” como algo más que un cuento marcadamente cómico. Según Saer, el relato es un ajuste de cuentas con la literatura francesa –en especial con Paul Valéry–, que Borges consideraba artificial y frívola. Así, toda la compleja hermenéutica que la crítica ha ido desarrollando con el paso del tiempo no sería más que un disparate alejado de su evidente intención caricaturesca.

de creación, de narración, de texto, de “frucción literaria”. (Lafon, “Borges y Francia” 32)

El mismo Borges ya flirteaba con el engaño al considerar “Pierre Menard” su primera ficción,⁴ excluyendo del género los relatos de *Historia universal de la infamia* y “El acercamiento a Almotasim”, incluido en *Historia de la eternidad*, relato que, jugando con la permeabilidad genérica y con el concepto de la literatura como mistificación, se presentaba como una reseña de Mir Bahadur Ali, un abogado de Bombay. Esta artimaña incide en la ambivalencia inherente al texto literario, en su carácter doble, ya que de acuerdo con Juan José Saer, “la paradoja propia de toda ficción reside en que, si recurre a lo falso, lo hace para aumentar su credibilidad” (16).

Intentar una aproximación simple y unilateral al relato de Borges corre el riesgo de limitarlo, de despojarlo de la complejidad que lo enriquece con cada lectura, como si cada acercamiento añadiera una nueva capa al envoltorio que lo ha ido recubriendo desde su aparición. Porque Menard y lectura conforman una simbiosis, una sinergia enriquecedora. Ensayaremos, de todos modos, un acercamiento. ¿Qué es “Pierre Menard, autor del Quijote”? ¿Un desatino, una indagación metafísica sobre el tiempo y el individuo, un anticipo de la teoría de la recepción, una burla?⁵ Para Michel Lafon, en principio (en la capa más visible de su compleja epidermis), no era más que un disparate, un juego como aquéllos que Borges ideara con su amigo Bioy Casares en las barrancas de San Isidro,⁶ sólo en principio,

4 “Borges define a ‘Pierre Menard, autor del *Quijote*’ como su primera ficción. Borges también miente. Pero siempre en la mentira hay una forma de verdad. Lo primero nunca es lo primero. En el origen no está necesariamente el origen” (Vecchio 4). “Pierre Menard, autor del *Quijote*” fue publicado en la revista *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo, en mayo de 1939, antes de ser incluido en *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), para más tarde, junto con *Artificios* (1944), pasar a formar parte del volumen *Ficciones* (1944).

5 “El *Quijote* escrito por Pierre Menard responde a la misma lógica que un sueño, un *Witz* o un lapsus. Más que de obra invisible, habría que hablar de obra inconsciente” (Vecchio 6).

6 No olvidemos las conexiones entre ese escritor imaginario, fruto del dúo Bioy-Borges, Honorio Bustos Domecq, y Menard. El mismo Lafon señala la intromisión en la sombra de Bioy y de Silvina Ocampo en la génesis del personaje-escritor de Nîmes, durante sus paseos por la barranca de San Isidro. Y la palabra jovial con la que Lafon define esa creación lateral, aparentemente liviana y apacible, que rodea las obras que nacen del juego, carentes en un principio de la severidad que luego le otorgan los críticos y las lecturas a posteriori, condicionadas por un bagaje cultural, es decir, un bagaje prejuicioso,

porque Lafon piensa que Menard es irreductible, su trascendencia reside, paradójicamente, en su indeterminación:

Consideremos el caso de “Pierre Menard, autor del *Quijote*”. Como para reaccionar contra el progresivo éxito internacional de este texto, o contra la voluntad de Borges de presentarlo como un hito en su obra, muchos exégetas intentaron relativizar su importancia, al inscribirlo en la continuidad de la producción borgeana desde los años veinte, o al recalcar en él una intención ante todo satírica (sátira de Valéry, de Groussac⁷...). Por aceptables que sean, esas reacciones no tienen que ocultar lo esencial: cuando en el último párrafo el narrador saca algunas lecciones de la admirable experiencia de su difunto amigo (el verdadero acto creador es el acto de lectura, todo texto se enriquece cuando está relacionado con otros autores, con otros textos...), está programando con varios decenios de antelación, toda nuestra modernidad literaria, en sus avances teóricos y en sus crisis creativas [...], “Pierre Menard” nos indica que, al obrar así, Borges se inscribe en una tradición, en una línea de modernos que, vía Pierre Menard, reúne *grosso modo* a Poe, Baudelaire, Mallarmé, Valéry y Borges. (“Borges y la modernidad” 76)

del que la obra, en el momento de su gestación y urdimbre, carecía; esa palabra es *bêtise* (tontería, disparate, desatino).

7 En *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, uno de los personajes, Emilio Renzi, diserta sobre la “afectación” europea, sobre todo francesa, en la literatura argentina del XIX, y de ahí infiere, no sin ironía, las correspondencias entre Groussac y Menard, sugiriendo el posible homenaje paródico de Borges: “En realidad veía en Groussac al más representativo de esos intelectuales trasplantados, antes que nada porque había actuado en el momento preciso, justo cuando el europeísmo se constituye en elemento hegemónico [...] Ese francés que escribe en español una especie de Quijote apócrifo que es, sin embargo, el verdadero; ese patético y a la vez sagaz Pierre Menard no es otra cosa que una transfiguración borgeana de la figura de este Paul Groussac, autor de un libro donde demuestra, con una lógica mortífera, que el autor del Quijote apócrifo es un hombre que ha muerto antes de la publicación del Quijote verdadero. Si el escritor descubierto por Groussac había podido redactar un Quijote apócrifo antes de leer el libro del cual el suyo era una mera continuación, ¿por qué no podía Menard realizar la hazaña de escribir un Quijote que fuera a la vez el mismo y otro que el original? Ha sido Groussac, entonces, con su descubrimiento póstumo del autor del Quijote falso quien, por primera vez, empleó esa técnica de lectura que Menard no ha hecho más que reproducir. Ha sido Groussac en realidad quien, para decirlo con las palabras que le corresponden, dijo Renzi, enriqueció, acaso sin quererlo, mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas” (128).

PIERRE MENARD Y VÍCTOR SCARPAZO. LA DESAPARICIÓN DEL PERSONAJE

Con algunos pasos salimos de nuestro cuarto, con algunos años salimos de nuestra vida...

Blanchot, “El infinito literario” 211

“Huida a Carpaccio” es un relato del escritor argentino Marco Denevi que apareció por primera vez en el volumen *Falsificaciones* (1966).⁸ La obsesión de su protagonista, Víctor Scarpazo, estudiante de arte, es encontrar un autorretrato del pintor *cuatrocentista* italiano Vittorio Carpaccio camuflado entre la multitud de figuras que pueblan la serie de ocho grandes telas titulada *La leyenda de Santa Úrsula*, que el artista pintó para la capilla de la Scuola di Sant’Orsola, en Venecia. Es tal la perseverancia del protagonista en su búsqueda que acaba introduciéndose literalmente en el cuadro para terminar confundido entre los rostros de los personajes, atraído sin remisión al fondo de la obra, como si hubiera atravesado el espejo. Consigue traspasar la linde que separa la tela del mundo real y desaparecer misteriosamente en busca de su destino. Admitiendo por un lado las notables diferencias entre el relato de Denevi y “Pierre Menard, autor del *Quijote*”⁹ –el primero es marcadamente fantástico; el deslizamiento de Menard dentro de su *Quijote* es metafórico, el de Scarpazo, además, físico–, los dos comparten el afán de sus protagonistas, mimetizarse con la obra, confundir sujeto y objeto, desaparecer. Los dos son absorbidos por la representación

8 *Falsificaciones* ha tenido varias ediciones, con añadidos, omisiones y correcciones, desde su primera aparición en 1966: Buenos Aires: Eudeba, 1966; Calatayud-Dea, 1969; Corregidor, 1977; *Obras completas*, tomo 4, Corregidor, 1984; Corregidor, 1996 (con reimpressiones en 1999 y 2007); Barcelona: Thule, 2006. El relato en cuestión también aparece en *Música de amor perdido y 9 relatos*. Barcelona: Mare Nostrum, 2010. “El heteróclito libro publicado en 1966 sorprende con una fisonomía diferente en las sucesivas ediciones supervisadas por su autor: en su rol de orquestador del material textual, Denevi modifica, suprime, sustituye y recontextualiza fragmentos del corpus original, así como también adiciona piezas con prodigalidad” (Colombo 26).

9 Entre Menard y Scarpazo no podemos hablar de influencias, sino de resonancias, de determinadas correspondencias en el tono, de ciertas analogías entre una obsesión y otra, o, como explica Vecchio sobre la relación entre el *Quijote* y la polémica de los libros plúmbeos del Sacromonte, una resonancia “sin noción de contigüidad ni de causalidad, una cámara de ecos donde a veces el eco precede a la voz” (Vecchio 3).

—en el cuento de Denevi por el cuadro de Carpaccio, en el “Pierre Menard” de Borges por su *Quijote*, en el de la novela de Lafon por el *Jardin des Plantes* de Montpellier—, por la propia ficción, ambos terminan alterando con su intromisión la obra de arte. Scarpazo modifica la pintura del mismo modo que es recontextualizado el *Quijote* con cada nueva aproximación, con cada nueva lectura. Así, continuando la línea inaugurada por “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, *Falsificaciones* “es un gran homenaje al hecho mismo de leer [...] Pero más que nada es un texto que celebra la lectura y la reescritura como mecanismo creativo” (Navascués 1056).

Scarpazo termina camuflado entre los personajes del cuadro, Menard mimetizado con los rostros de los escritores que habitan el Jardín —lugar de encuentros y confabulaciones—, que es también metáfora de la Biblioteca. Es un desplazamiento metonímico el que se produce desde el sujeto al objeto, mezclándose, indisolubles. Asistimos, por un lado, a una imbricación entre la ficción y lo cotidiano, y entre la creación y la recepción como apropiación, por otro; a una íntima conexión entre dos planos aparentemente incompatibles. Se origina, a través del lenguaje, una asociación inesperada. Ese intercambio posibilita además que el personaje se diluya y se pierda para siempre entre los pliegues y repliegues de la representación. Como Menard, Scarpazo se desvanece porque en él recae la condición de artificio textual que es la que lo desintegra mezclándolo con la obra. Dice Denevi en la introducción a la serie de breves relatos que integran “El arte de la fuga”, del que forma parte el que nos ocupa:

De desaparecidos está colmado el mundo. Las guerras, las catástrofes de la naturaleza y los naufragios siempre se han encargado de que mucha gente desaparezca sin dejar rastros. Esto no es ninguna novedad. Pero de un tiempo a esta parte proliferan las fugas a través de los laberintos de la memoria, las huidas en la vastedad de las masas populares o por misteriosas hendiduras de la materia física, la disgregación personal en el anónimo, en la burocracia y en la estadística. (189)

Al introducirse en el cuadro, Scarpazo lo altera irremisiblemente. Lo recontextualiza, como hace Menard con su *Quijote* al aportar un elemento extraño, en su caso una nueva perspectiva, la de un autor del siglo XX, contemporáneo de William James y de Bertrand Russell. Es la intromisión de un lector futuro la que distorsiona o subvierte el texto del siglo XVII y desvincula los resultados de cualquier intención del autor. La obra se

independiza así de su urdimbre original y adquiere un palpito propio. La súbita irrupción de una nueva situación de lectura provoca un cortocircuito que hace tambalearse los cimientos que sustentaban una obra por lo demás insostenible por su natural tendencia al movimiento y a la transmutación, por su congénita condición de obra abierta. Ambos, Scarpazo y Menard, dislocan así el objeto, provocan una perturbación –si bien en el cuento de Denevi la alteración es, en un primer nivel, de tipo argumentativo, mientras que en el cuento de Borges es, además, conceptual–. Ambas propuestas comparten, además, su condición metafórica, que no es otra que el continuo deslizamiento de la obra, su permeabilidad, la imposibilidad de una realidad fija, la concepción de ésta como “una materia imprecisa, fluctuante, inestable, que cambia continuamente de forma, de valor, de lugar, una realidad que se parece a los datos que poseemos de ella antes de la reflexión y de la escritura, es decir, antes de formar las estructuras epistemológicas destinadas a ordenar una imagen de ella” (Saer 213). Una realidad susceptible de ser *invadida*. En “Pierre Menard, autor del *Quijote*” el extrañamiento se produce precisamente por la ausencia de diferencia entre el texto *original* y el contexto de llegada, por la repetición sintáctica que paradójicamente delata sus diferencias significativas y porque hace tambalearse los pilares que sostenían el relato cervantino para extrapolarlo a otras voces y a otros ámbitos. En cambio, en “Huida a Carpaccio” es la intromisión *física* de Scarpazo la que descontextualiza el cuadro, él mismo se convierte en el elemento perturbador que desestabiliza la obra, alterando las coordenadas espacio-temporales y sugiriendo la facilidad de adecuación de la tela, su predisposición a devenir un objeto dinámico y no fijo.¹⁰ Así, en la ficción interactúan sujeto y objeto hasta confundirse. El cuadro de Carpaccio se vuelve, mediante la injerencia del observador, intemporal.

10 El devenir resulta de una síntesis entre el límite y lo ilimitado, como postula Paolo Zellini en su *Breve historia del infinito*: “[...] el límite es lo que hace existir concretamente a cada objeto, confiriéndole a cada instante un forma e individualidad propias; y asimismo lo que determina el orden lógico de los acontecimientos al sustraerlos, en lo posible, a la pura casualidad. Por lo demás, no existirían historias ni evolución de tipo alguno si no existiese, junto al límite, un principio de índole opuesta que obstaculiza la tendencia de todos los objetos a permanecer rígidamente radicados en los contornos de su existencia que le impone el principio del límite” (14).

Tanto para Denevi como para Borges ya no hay lector pasivo; y tanto Menard como Scarpazo son máscaras bajo las que se oculta la identidad de un lector anónimo que interviene activamente en la composición y renovación de la obra. Su implicación rompe con la visión tradicional de la recepción como simple asimilación de un contenido externo. Ya no hay mimesis, hasta la propia representación es invadida y alterada delatando de ese modo su carácter inestable. La disonancia conduce al descubrimiento, a una nueva revelación del objeto.

Como señala Giorgio Manganelli, “la obra literaria es un artificio, un artefacto de destino incierto e irónicamente fatal [...] Las imágenes, las palabras, las distintas estructuras del objeto literario, están obligadas a moverse según el rigor propio de las ceremonias, y es precisamente en lo ceremonioso que la literatura despliega el acmé de su revelación mistificadora” (277-78). La concepción de la literatura como instrumento de falsificación constituye una de las señas de identidad de los relatos de Marco Denevi;¹¹ una mistificación basada, como sucede en la obra de Borges, en la lectura y en la reescritura consecuencia de esa lectura que disloca el hipotexto y lo sitúa en un cronotopo alejado del original –en ocasiones mediante la inclusión de algún elemento paródico que desplaza el motivo hacia la ironía, circunstancia que atenúa o camufla el efecto dramático, centrado en la soledad y en la desintegración paulatina del individuo, en su condición *rizomática*–. A la posible pero inverificable mistificación contribuye la figura del narrador. Tanto en *Une vie de Pierre Ménard* como en los dos relatos que nos ocupan, la supuesta biografía está contada en primera persona por un narrador que asegura ser amigo del protagonista –un tal Maurice Legrand

11 Hay que despojar al término “falsificación”, aplicado al espíritu y a la literatura, de su inmerecida carga peyorativa: “[S]i el libro es la posibilidad del mundo, debemos concluir que en él actúan no solamente el poder de acción, sino además ese gran poder de fingir, de falsificar, de engañar que proviene de toda obra de ficción, y esto de modo más evidente cuanto más oculto esté ese poder. *Ficciones*, *Artificios*, son tal vez los nombres más honrados que convienen a la literatura; y reprocharle a Borges de escribir relatos que se conforman demasiado a estos títulos es reprocharle un exceso de sinceridad sin el cual estamos obligados a tomar la mistificación, no sin torpeza, al pie de la letra (Schoopenhauer, Valéry, se notará, son los astros que relucen en este cielo sin cielo) [...] Borges comprende que la peligrosa dignidad de la literatura no reside en hacernos suponer que en el mundo hay un gran autor, absorto en mistificadores ensueños, sino en hacernos sentir la proximidad de un poder extraño, neutro e impersonal” (Blanchot, “El infinito literario” 212-13).

en la novela de Lafon y un narrador sin nombre en el caso de las dos narraciones breves-. Las pesquisas emprendidas por Scarpazo en busca del rostro el pintor veneciano son reseñadas por dicho narrador supuestamente a partir de la correspondencia que mantiene con el protagonista:

Sé que la batida de las ocho telas la comenzó en *El arribo de los embajadores* y la terminó en el *Martirio y funeral de la santa*, que es el orden con que, *a cornu epistolae* del altar, decoraban la antigua capilla después derruida y, por lo demás, el que se acomoda a la cronología de la leyenda según Jacobo de la Vorágine. Sé, también, que dedicó a su trabajo no menos de un año y que la cacería del rostro del maestro a través de los cuadros colosales se repitió una y otra vez. En fin, sé que puso en sus exploraciones la terquedad obsesa y la minuciosa paciencia de un policía que rastrea a un criminal, el ensañamiento de un Javert en pos de Jean Valjean. Pero era el amor el que lo guiaba. (203)

Los personajes de Denevi irrumpen en un espacio que es alterado continuamente por el lenguaje, visto éste como herramienta que provoca la invasión de la realidad por la ficción, y por el proceso de lectura, que interactúa con el primero y delata las múltiples interpretaciones susceptibles de extraer de un artilugio que por su naturaleza inacabada y ambigua tiende a la dispersión. Dicho espacio narrativo es modificado por la participación del sujeto. En un cuento como “Huida a Carpaccio”, la percepción del protagonista transfigura no sólo el objeto observado, sino también el contexto que lo contiene. Se produce un movimiento incesante de variaciones y desdoblamientos, una interacción entre sujeto y objeto que afecta la identidad de ambos y sugiere su inestabilidad. El texto abandona el contexto original para poblar un espacio nuevo. Los textos de *Falsificaciones*, a través de las transformaciones que alteran la obra en su conjunto –concebida como totalidad activa y por tanto indeterminada–, de una edición a otra, son mini-estructuras narrativas “que mutan mediante el sortilegio de imperceptibles o notorias modificaciones; textos, en suma, que evaden un anclaje definitivo y prefieren la libertad de una existencia a la deriva, enriqueciendo o diversificando su carga semántica en sus vivificantes mudanzas” (Colombo 25). Constituyen una reivindicación de la flexibilidad textual y de la obra abierta.

De los rasgos estilísticos compartidos por estos textos nos interesa destacar, de acuerdo con el enfoque desarrollado en este trabajo, la brevedad y la neutralidad discursiva, cimentada esta segunda característica en

el distanciamiento que adopta el narrador con respecto a los hechos que narra. Los dos relatos comparten una unidad textual brevísima, y a la novela de Lafon los acerca su brusca solución de continuidad, su estructura condensada en la rápida sucesión de los acontecimientos que resumen la vida de un hombre en unas pocas escenas –si bien el detalle demora más el discurrir de la novela y los dos cuentos se centran fundamentalmente en la idea que los sustenta, los condiciona y los justifica–. La novela da prioridad a los pequeños detalles que van configurando poco a poco y mediante una estructura caleidoscópica¹² la vida del escritor de Nîmes, sus manías, sus imperfecciones, sus proyectos y su posterior renuncia, característica última y decisiva de su identidad. Mediante la mencionada ruptura de la continuidad narrativa, ya presente y advertida por el propio Borges en su primer libro de relatos, *Historia universal de la infamia*, las ficciones cobran elasticidad y ensanchamiento, penetrando así en las capas de lo real y alterando las estructuras de lo cotidiano. A través del extrañamiento que provoca esa invasión, el lector asiste perplejo a una dislocación de su mundo. El lenguaje actúa como la herramienta que provoca el descentramiento y la usurpación del territorio familiar. Así lo señala Lafon a propósito del estilo de Borges:

El texto borgeano ofrece, escribe Claude Ollier, un perfecto modelo de apropiación de lo cotidiano –yo añadiría que esta apropiación se extiende, como se ve, hasta los textos que pretenden, por lo menos en un primer momento, glosar esta apropiación distanciándose de ella y analizar o teorizar la ficción, y terminan convirtiéndose en críticas ficticias o ficciones críticas, productos o subproductos, versiones y perversiones de las ficciones que pretendían examinar. La fragmentación y miniaturización de la obra de Borges contribuyen sin duda a que se inmiscuya por todas partes y funcione como perfecta máquina invasora, a imagen de Tlön y de tantas ficciones borgeanas que van contando, precisamente, una invasión. (“Borges y Francia” 28-29)

Tanto Denevi como Borges desarrollan las posibilidades lúdicas del texto, abierto siempre a la reinterpretación y reelaboración. Aun provi-

12 “[E]l efecto caleidoscópico de una construcción fragmentaria procede del hábil desplazamiento de la atención del lector a lo largo de una variada gama de temas [...] Un segundo motivo unificador está dado por la frecuente presencia de lo literario; en otras palabras, porque muchos de estos fragmentos son pequeños orbes metaliterarios, pequeños textos de la literatura sobre la literatura” (Lagmanovich 69, 72).

niendo de la Biblioteca, uno y otro ensayan una literatura introspectiva que constantemente se mira a sí misma y que oscila entre el juego y la trascendencia, una literatura cuya seña de identidad reside en buena medida y paradójicamente en la parodia de otros textos.¹³ Ese carácter lúdico y metaficcional les sirve para reconfigurar continuamente el espacio en el que se desarrollan sus ficciones, difícil de delimitar por estar sujeto a las múltiples alteraciones a las que lo somete el lenguaje y a las innumerables adecuaciones producto de las diferentes perspectivas desde las que es abordado. Es a través del estilo, con su recurrente uso de elementos irónicos y paródicos, de la condensación y la elipsis, como subvierten los cimientos de la realidad haciendo que se tambaleen las estructuras tradicionales del relato. Una literatura marcadamente autorreferencial e identificada con la continua transformación del objeto, inseparable del proceso de reelaboración que lo constituye. Una mudanza que provoca el desconcierto ante la imposibilidad de fijación de lo que está en permanente movimiento. Digamos que ambos vindican una autoría propia a partir de la subversión y mistificación de otros textos, ensanchando y enriqueciendo así el vasto palimpsesto que constituye la literatura desde Homero hasta nuestros días.

Hablamos así de una literatura que de manera recurrente va revitalizando el palimpsesto y expandiéndolo interminablemente a través de su inherente recursividad, “como vuelven las cifras de una fracción periódica”, que diría Borges. Los ecos de Pierre Menard resuenan en el cuento de Denevi, como si al asistir a la aventura diluyente de Scarpazo, a su desaparición en el cuadro, recuperaríamos mediante resonancias analógicas ocultas en nuestra memoria una lectura anterior, la que sugiere la increíble propuesta de Menard. Una obra que refracta las imágenes de otras obras activando los mecanismos latentes de la memoria.

Borges aparece en algunos cuentos de Denevi como personaje –de manera similar a como ocurre en la novela de Lafon–, lector privilegiado capaz de atravesar el espejo para adentrarse “literalmente” en los entresi-

13 “[N]o sólo las *Falsificaciones* parodian textos célebres de la literatura universal. De forma descarada un buen número de cuentos de Denevi aluden o incluso aseguran haber sido escritos bajo la inspiración de otro. Así ocurre, por ejemplo, con ‘El collar de perlas’ (Maupassant), ‘Descenso a los infiernos de la imaginación’ (Chejov), ‘La obra de Anouilh perdida’, ‘Un hombre en la multitud’ (Poe), ‘La noche de los amigos’ o ‘Persecución y muerte de Dormicio Hereñu’ (Borges)” (Navascués 1057).

jos de la ficción. Denevi, lejos de reclamar un autor anónimo y universal detrás de sus ficciones, como le hubiera gustado a Borges, ironiza sobre el concepto de autoría. Como más tarde Lafon, emprende así un homenaje al tiempo que un distanciamiento, una vindicación de la Biblioteca, de donde proviene su paradójica originalidad, al tiempo que una vindicación de sí mismo, desmarcándose así de sus ilustres predecesores, con los que establece un diálogo humorístico que contribuye al enriquecimiento del palimpsesto. Afirmación solapada del yo creador que, como Scarpazo y Menard, se reivindicaba inmiscuyéndose y dislocando la obra ajena, revitalizando de ese modo la ficción, alterando la representación y reclamando la condición pasajera de esta. La creación, para Denevi, parece residir en la proteica condición de la obra de arte, “en la apertura radical hacia nuevos significados y variantes argumentales” (Navascués 1064).

Si hay un autor “fuerte” con el que Denevi debe medirse, por encima de todos, ése es Borges. Los dos declaran ser admirados lectores. La diferencia entre ambos radica, sin embargo, en un hecho decisivo:

El hacedor del aleph se sirve de cualquier comentario externo para desmentir la originalidad de sus ficciones, sin tratar de desmarcarse de sus predecesores. Esto obliga en buena lógica a plantearnos con mayor radicalidad su concepción de la literatura. Denevi, por el contrario, no renuncia del todo a la idea moderna de la originalidad, aunque confiese su presunta inferioridad con respecto a sus modelos (y en esta falsa modestia más o menos falsa sí nos vuelve a recordar a Borges). En la novela *Manuel de historia* (1985) se sugiere que su autor, Marco Denevi y otro escritor ficticio, Civedé (anagrama de Denevi), son criaturas extraídas de la imaginación de Borges, al igual que Pierre Menard o Herbert Quain. Una ingeniosa manera de reclamar su papel de discípulo. (Navascués 1059)

Menard y Scarpazo constituyen un paso más en el tema del doble, en tanto que al confundirse con el otro se despojan de su identidad original, sustraen la del objeto y comienzan la paulatina disgregación en este. En la novela de Lafon, Menard, oculto detrás de las obras de sus contemporáneos, va desprendiéndose poco a poco de su identidad hasta sintetizar en su figura múltiples identidades, que es lo mismo que ser nadie. Su empeño consiste en ir paulatinamente *irrealizándose*, confundiendo con el texto a través de la escritura –o de su renuncia a dicha escritura–, porque “escribir no está destinado a dejar huellas sino a borrar, por medio de las huellas, todas las huellas; a desaparecer en el espacio fragmentario de la

escritura, más definitivamente de lo que se desaparece en la tumba; o también a destruir, a destruir de forma invisible, sin el estrépito de la destrucción” (Blanchot 81).

Blanchot sugiere que el hecho de escribir se encamina paulatina pero inexorablemente hacia un distanciamiento del objeto nombrado y hacia un alejamiento del yo que nombra, hacia un no lugar propio e inalcanzable de otro modo que no sea mediante el acto de *despojamiento* que conlleva en sí mismo abordar lo literario.

Para Scarpazo, el cuadro no sólo es el objeto de su búsqueda, sino también es la proyección de una idea: por eso acaba (des)integrándose en él, igual que Menard en el jardín en la novela de Lafon. El personaje de Denevi desaparece en el cuadro, Menard en su *Quijote*, que es a la vez una proyección y una renuncia. El primero, de tanto mirarlo; el segundo, de tanto *encararlo*; los dos, de tanto soñarlo. Ambos se mimetizan con la obra de arte hasta confundir sujeto y objeto, sugiriendo la disgregación del autor por sucesivas imposturas.

De igual modo, el Menard de la novela de Lafon está obsesionado con la imagen del grabado que representa el *Jardín des Plantes* de Montpellier. Pretende acceder al Jardín a través de su representación. Como Scarpazo, quiere adentrarse en el grabado y deambular por sus sinuosos laberintos, que es una manera simbólica de volver a recorrer las galerías perdidas de la memoria. El grabado de Richer es como una proyección de su *Quijote*, una idea que representa un modelo inaprensible porque vive de la continua renovación. Al contemplar el grabado, Menard abarca el Jardín en su totalidad, adquiere una perspectiva simultánea y total del conjunto, pero sueña con traspasar el límite que lo separa de esa realidad que, como su *Quijote*, se encuentra más allá del lector. Al introducirse simbólicamente en el grabado Menard deviene personaje de esa ficción. Su descripción de los pormenores que integran el Jardín a través del grabado es tan minuciosa como la que realiza Víctor Scarpazo del cuadro de Carpaccio, una aprehensión *in situ* de una realidad ignorada pero intuita. Así, la “representación” deja de tener referente para constituirse en una realidad autónoma. Lo que el grabado describe es el propio grabado, una realidad –constatación– propia y autosuficiente. La supuesta realidad que suponemos representaba definitivamente se ha volatilizado. Como el *Quijote* de Menard, se ha desmarcado de su contexto inicial y ha adquirido una nueva dimensión.

Dicho de otro modo, el grabado ha enriquecido la realidad del Jardín. Dice el Menard en la novela de Lafon:

À force de contempler le cuivre que fit graver Richer, je suis devenu un familier de ces parages évanouis. Il m'arrive même de rêver que j'entre dans la gravure, que je m'enfonce au creux de ses chemins un peu naïfs, que je pénètre dans les bâtiments qui prolifèrent du côté gauche –et que je n'arrive pas sortir [...] La gravure est tellement stylisée, les lieux représentés tellement symboliques (le Labyrinthe, le Verger, le Monticule, le Jardin secret...), les inscriptions au-dessus des arcs et des portes tellement envahissantes, que j'en viens à me demander si la “représentation” que j'ai sous les yeux renvoie à autre chose qu'elle-même, si le Jardin représenté existe pas.¹⁴ (*Vie* 111, 113)

El universo puede encontrarse camuflado en todas partes. Como el mapa de Inglaterra, el *Quijote* o *Las mil y una noches*, el universo habita en el Jardín; el Jardín de Richer con el que sueña el protagonista de *Une vie de Pierre Ménard* forma a un tiempo parte del universo y lo contiene. Como el *aleph* que se encuentra en el sótano de una casa de Buenos Aires o de cualquier otro rincón del planeta. “Podemos apropiarnos del universo desde un suburbio del mundo”, escribe Ricardo Piglia (*El último* 193). El Jardín es por todo esto no sólo el *topos* central de la novela de Lafon, sino también su clave simbólica, un jardín de signos en cuyos laberintos se esconden todos los significados y todas las alternativas. La modificación fundamental del *Quijote* de Menard proviene directamente de la lectura. Los lectores habitan un mundo paralelo y a veces imaginan que ese mundo penetra en la realidad. Piglia habla del descubrimiento de una réplica reducida de la ciudad de Buenos Aires que, como la obra de Pierre Menard, influye decisivamente en el modelo, desde entonces absolutamente dependiente de las variaciones de la copia. Ésta posee el don de la simultaneidad, podemos abarcarla de una sola ojeada, “próxima y múltiple y como distante en la suave claridad del alba” (*El último* 11). Cualquier mínimo detalle, cualquier variación que

14 “A fuerza de contemplar el cobre que hizo grabar Richer, se me han vuelto familiares esos parajes desaparecidos. Llego incluso a soñar que entro en el grabado, que me hundo en sus caminos un poco *naïfs*, que penetro en los edificios que proliferan del lado izquierdo –y que no llego a salir nunca más [...] El grabado es a tal punto estilizado, los lugares representados tan simbólicos (el Laberinto, el Huerto, el Montículo, el Jardín Secreto), las inscripciones por encima de los arcos y de las puertas tan invasoras, que llego a preguntarme si la ‘representación’ que tengo bajo los ojos remite a otra cosa que a sí misma, si el Jardín representado existió alguna vez” (*Una vida* 114, 116).

acontezca, por insignificante que sea, altera la estructura del original del que proviene. Como en el ensayo “Magias parciales del *Quijote*”, donde Borges reflexiona acerca de la inclusión de *Las mil y una noches* dentro de *Las mil y una noches* y de Cervantes como personaje del *Quijote*, la copia contiene el modelo. No sólo la realidad forma parte de la copia, sino que es alterada por ésta. Relacionada asimismo con el tema trabajado por Borges de los precursores de Kafka, la “máquina sinóptica” de Piglia trastoca indefectiblemente, desde su reclusión en una habitación de un barrio cualquiera de la ciudad, una habitación dentro de la ciudad que contiene la ciudad, los bastiones de la realidad de la que surgió, de la misma manera que el desapercibido *Quijote* de Menard subvierte silenciosamente la representación del original. Como *Une vie de Pierre Ménard*, que contiene y transforma el cuento de Borges que a su vez parodiaba la insólita idea de componer en otro contexto el *Quijote*, la ciudad de la que habla Piglia “trata entonces sobre réplicas y representaciones, sobre la lectura y la percepción solitaria, sobre la presencia de lo que se ha perdido. En definitiva trata sobre el modo de hacer visible lo invisible y fijar las imágenes nítidas que ya no vemos pero que insisten todavía como fantasmas y viven entre nosotros” (*El último* 13). Tal como el libro de Lafon, que nos describe la imperceptible presencia de una sombra o de un recuerdo, o como en el relato de Denevi, en el que la intromisión del protagonista altera indefectiblemente la tela de Carpaccio.

Como el personaje de Denevi, obstinado en encontrar el rostro de Carpaccio entre la multitud innumerable de rostros, la crítica se ha pasado medio siglo buscando al escritor de carne y hueso escondido detrás de la sombra proyectada por Borges.¹⁵ Lafon desdenó esa opción, ignoró la posibilidad de fijar el rostro de un personaje fantasmagórico e inasible. Eso supondría una reducción. A raíz de esa omisión voluntaria inventó su propio Menard.

15 “[E]l discurso crítico tiende a olvidar que cuando se refiere a símbolos o personajes literarios como Hamlet, don Quijote, Mina Ponti o Hayashi –protagonistas estos dos últimos de *El tañido de una flauta*– lo está haciendo sobre ‘signos no-existentes’ (Pitol 1994) y al construir o intentar erigir un discurso que se pretende científico o verdadero sobre una ‘ficción’ termina por devenir un auténtico oxímoron en cuanto intenta trazar una serie de postulados rigurosos sobre otro discurso que no es que ni tan siquiera participe de sus premisas sino que, en la mayoría de los casos, las niega. Y, desde este punto de vista, lógicamente, la crítica literaria habría de ser considerada un acto «científico» truncado que se parodia constantemente a sí mismo, conforme se desarrolla y ‘hace’ en el tiempo que, finalmente, no se encontraría tan lejos del discurso ficticio que pretende analizar: sería su envés como éste, a su vez, su revés” (Hermosilla Sánchez 5-6).

Lo colocó en medio del Jardín poblado de los recuerdos de su juventud y paulatinamente, a través de un ritmo cadencioso y una estructura discontinua cimentada en un primer nivel constituido por la figura del narrador y secundada por otros niveles complementarios entre sí y subalternos al primero, lo hizo desaparecer. De manera parecida Scarpazo termina esfumándose en el interior del cuadro. La conclusión del relato evoca, en las palabras del narrador, la evanescencia de Scarpazo, irremisiblemente atrapado en la tela. De nuevo el observador, léase el lector, termina confundiéndose con el autor. Obsérvese el juego final con los apellidos. La narración sugiere, entre otras posibles lecturas, que al final Scarpazo se está buscando a sí mismo. En un nivel ulterior, la obsesión del personaje termina apoderándose del narrador, circunstancia que provoca una vaga perturbación en nosotros, los lectores, al insinuárenos que conformamos un estadio más en la compleja simbiosis que conforman ficción y realidad, entre la representación y el modelo, la del vértigo que nos produce la posibilidad de quedar también atrapados para siempre en la tela de Carpaccio, de ser tan evanescentes como el propio Víctor Scarpazzo:

Algún día iré a la vieja ciudad lacustre, visitaré la Academia, veré *El retorno de los embajadores*. Espero encontrar, entre tantos rostros pintados por Carpaccio, un rostro que Carpaccio no pintó. Y aunque no lo localice, porque el intruso se esconde tras la multitud, no dudaré de que está ahí. Atrapado para siempre por el objeto de su persecución, sé que es feliz. Mi amigo se llamaba Víctor Scarpazo. Carpaccio se llamaba Vittorio. El apellido de Carpaccio proviene de Carpathius. Y Carpathius es la latinización de Scarpazo. (205-06)

Pierre Menard constituye el inicio de una fórmula *recursiva* que se convertirá, por su recurrencia y permeabilidad de un texto a otro, en un rasgo característico de las estructuras de los textos del autor argentino. La literatura de Borges, basada en la idea de una progresión infinita, produce, por encima de todo, perplejidad. “Se trata de un procedimiento que vendría a liberarnos de los delirantes y violentos sueños de creación orgánica; especialmente una literatura que, como en el caso de *Las mil y una noches* o de *Don Quijote* produce el sentimiento de una ‘inquietante extrañeza’ o de la ‘nadería de la personalidad’” (Riera 226). “Pierre Menard, autor del *Quijote*” puede ser considerado, gracias a su predisposición a inagotables interpretaciones, como un relato de fantasmas, a la manera de las narraciones de Henry

James o del fantástico sugerido de las películas de Jacques Tourneur, como la gestación de un personaje escurridizo que se deslizará sutilmente de una narración a otra, ocupando diferentes topologías textuales y encarnándose en otros personajes. Scarpazo no encuentra a Carpaccio porque ambos son la misma persona, de la misma manera que nosotros no determinaremos jamás quién es Pierre Menard. Definitivamente la obra ha sido invadida por la lectura, el mundo por la ficción, el modelo –la *realidad*, ese problemático y abstruso concepto– por su representación, que termina apropiándose del lugar que ocupara el original, ya para siempre ausente por su pasajera condición. Aunque al fin y al cabo cualquier obra de arte, cualquier obra literaria, es más que una representación, un ente autónomo que edifica y contiene su propia y legítima *realidad*.

Blanchot habla de mantener la vitalidad del texto mediante el alejamiento progresivo del origen fruto de la continua transformación. La distancia es la que insufla un hálito renovador a la obra de arte para mantener su continua vigencia, a la vez que acentúa la sensación de irrealidad de la que proviene y adonde se dirige.¹⁶ Eso es exactamente lo que ocurre con Pierre Menard cuando renuncia a la realización de la obra mediante su discreto distanciamiento, una especie de desvanecimiento del personaje, una lúcida obstinación de irrealidad para adentrarse en los confines ocultos del libro, “una atención extrema a las palabras, a su aspecto, a su esencia y, finalmente, el sentimiento de que la literatura y la poesía son el lugar de un secreto que quizá haya que preferir a todo, incluso a la gloria de escribir libros” (80-81).

Como el mundo de Tlön, que velada pero meticulosamente va invadiendo nuestra *inalterable* realidad, los dos personajes que nos ocupan penetran, a través de los entresijos del lenguaje, en el mundo de la ficción hasta su completa disolución en este. Menard y Scarpazo, como escribió Oscar Wilde a André Gide, *querían conocer el otro lado del jardín*.

Manuel J. Pérez Pérez
Universidad de Sevilla

16 Para Blanchot, el origen y el fin son meras invenciones. La continua reelaboración conduce a un descentramiento del sujeto y a un cuestionamiento del lenguaje sobre sí mismo. Un perpetuo recomenzar, como señala Óscar del Barco en el prólogo a *La ausencia del libro*: “El círculo presupone estar en lo mismo pero de manera distinta [...], volver al punto de partida pero sabiendo que no hay punto de partida” (7). Porque el lenguaje no es presencia, sino ausencia. Huellas que remiten a otras huellas. “Huellas, como dice Derrida, que instauran el juego de las diferencias y de la diferencia” (9).

OBRAS CITADAS

Balderston, Daniel. *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.

Blanchot, Maurice. *La ausencia del libro/Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Buenos Aires: Ediciones Calden, 1973.

—. “El infinito literario: ‘El Aleph’”. *Jorge Luis Borges*. Ed. Jaime Alazraki. Madrid: Taurus, 1986. 211-14.

—. *El libro por venir*. Trad. de Cristina de Perretti y Emilio Velasco. Madrid: Trotta, 2005.

—. *El paso (no) más allá*. Trad. de Cristina de Peretti. Barcelona: Paidós, 1994.

Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Vols. I-III. Buenos Aires: Emecé, 1989.

—. “Pierre Menard, autor del *Quijote*”. *Obras completas* I. 842-47.

—. “La trama”. *Obras completas* II. Buenos Aires: Emecé, 1989. 285.

Colombo, Stella Maris. “Variantes y recontextualizaciones en el corpus minificcional de Marco Denevi”. *Cuento* 19 (2009): 25-36.

Del Barco, Óscar. “Leer Blanchot”. Maurice Blanchot. *La ausencia del libro/Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Buenos Aires: Ediciones Calden, 1973.

Denevi, Marco. *Falsificaciones. Obras completas*. Vol. 4. Buenos Aires: Corregidor, 1984.

—. *Música de amor perdido y 9 relatos*. Buenos Aires: Corregidor, 2010.

Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. de Cecilia Fernández. Madrid: Taurus, 1989.

Hermosilla Sánchez, Alejandro. “Jorge Luis Borges-Sergio Pitrol: influencias, simetrías y transferencia literarias”. *Signótica* 23.1 (2010): 1-18.

Lafon, Michel. “Borges y Francia, Francia y Borges”. *Borges-Francia*. Eds. Magdalena Cámpora y Javier Roberto González. Buenos Aires: Selectus, 2011. 21-34.

- . “Borges y la modernidad”. *Revista Anthropos* 142-143 (1993): 75-77.
- . “Continuación de Menard”. *Variaciones Borges* 28 (2009): 11-14.
- . *Una vida de Pierre Menard*. Trad. de César Aira, Buenos Aires: Lumen, 2010.
- . *Une vie de Pierre Ménard*. Paris: Gallimard, 2008.
- Lagmanovich, David. “Marco Denevi y sus Falsificaciones”. *Revista Chilena de Literatura* 50 (1997): 65-77.
- Navascués, Javier. “Marco Denevi: el palimpsesto como afirmación”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 28 (1999): 1055-65.
- Pérez Pérez, Manuel J. *Pierre Menard y el personaje en las biografías imaginarias (Lafon, Wilcock, Borges y Schwob)*. Diss. Universidad de Sevilla, 2017.
- Piglia, Ricardo. “La literatura argentina después de Borges”. *Revista La Página* (1997): 189-94. http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/la_literatura_argentina_despue769s_de_borges.pdf
- . *Respiración artificial*. Barcelona: Debolsillo, 2013.
- . *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Riera, Gabriel. “Repetición, libro y anti-libro. Reflexiones sobre la intertextualidad en Borges”. *Variaciones Borges* 20 (2005): 215-30.
- Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Barcelona: Rayo Verde, 2016.
- Vecchio, Diego. “La ficción como falsificación: Michel Lafon, *Une vie de Pierre Menard*”. *Variaciones Borges* 28 (2009): 1-10.
- Zellini, Paolo. *Breve historia del infinito*. Trad. de José Martín Arencibia: Madrid: Siruela, 2004.

