

# ESTUDIOS SOBRE BORGES

Nº 9

Año 1991



Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
Universidad Nacional de La Plata

# ESTUDIOS

# INVESTIGACIONES

**ESTUDIOS  
SOBRE  
BORGES**

**Nº 9**

**Año 1991**

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

**ESTUDIOS  
SOBRE  
BORGES**

*Departamento de Geografía*

---

Serie: Estudios/Investigaciones

Año 1991

## COMITÉ EDITORIAL:

PROF. JULIO MORÁN

DRA. NOEMÍ GIRBAL DE BLANCHA

PROF. JOSÉ LUIS DE DIEGO

PROF. ANDREA CUCATTO

SRTA. ADRIANA GARCÍA

DISEÑO DE TAPAS:  
ARQ. RUBÉN PUENTE  
ARQ. ADRIANA ROMERO

---

## SERIE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES

---

- Nº 1 FRONTERA Y JUSTICIA COLONIALES
- Nº 2 MERCADO DE TRABAJO Y PARO FORZOSO I
- Nº 3 MERCADO DE TRABAJO Y PARO FORZOSO II
- Nº 4 ESTUDIOS DE LÍRICA CONTEMPORÁNEA
- Nº 5 XII CONGRESO INTERAMERICANO DE FILOSOFÍA
- Nº 6 CUESTIONES AGRARIAS REGIONALES
- Nº 7 LA PROBLEMÁTICA AGROALIMENTARIA EN LA ARGENTINA (1970-1985)
- Nº 8 ESTUDIOS DE HISTORIA RURAL I
- Nº 9 ESTUDIOS SOBRE BORGES

---

*Para correspondencia y canje dirigirse a:*

**Comité Editorial**

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Calle 48 y 6 • (1900) La Plata

---

# Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

## **Autoridades**

Decano

*Dr. José Panettieri*

Vicedecana

*Psic. Blanca Silvia Pena*

Secretario de Asuntos Académicos

*Prof. José Luis de Diego*

Secretaria de Investigación y Posgrado

*Prof. Luisa Granato*

Consejo Académico

*Prof. Celia Agudo de Córscico*

*Prof. Ana Dolores Monner Sans*

*Dra. Liliana Schwartz*

*Prof. Ricardo Crisorio*

*Prof. Rosa Pisarello*

*Prof. Fernando Barba*

*Prof. Alberto Pérez*

*Prof. Néstor Murgier*

*Sr. Pablo Corbetta*

*Sr. Guido Sirote*

*Srta. María Nélide Cuenca*

*Sr. Martín Errecarte*

Director del Departamento de Letras

*Prof. Ana Dolores Monner Sans*

**ESTUDIOS  
SOBRE  
BORGES**



# **De Barthes a Pierre Menard**

**JOSÉ LUIS DE DIEGO**

1. A lo largo de 1988 desarrollamos un seminario en la Facultad de Humanidades de La Plata al que, a falta de mejor nombre, denominamos "A partir de Borges". La hipótesis -nada novedosa, por cierto- consistía en que muchas de las teorías que fundan el pensamiento contemporáneo estaban ya "atravesando" las ficciones del escritor argentino. Ahora bien, avanzado el curso nos dimos cuenta de que nuestro trabajo no era en realidad leer autores contemporáneos "a partir de Borges", sino que estábamos recorriendo el camino inverso. Como el mismo Borges había sugerido en "Kafka y sus precursores", la lectura de estos autores nos proveía de ciertas categorías que nos permitían encontrar en los textos de Borges algunos caminos no demasiado explorados -si es que queda alguno todavía-. "La lógica de los posibles narrativos" de Claude Bremond nos sugirió una lectura en clave de parodia **avant la lettre** de "Examen de la obra de Herbert Quain". Como lo había apuntado Alan Paul, en un original trabajo, leímos, a partir de *La galaxia Gutenberg* de Marshall McLuhan, "El informe de Brodie". El problema del orden posible en el caos del mundo y el limitado instrumento -el lenguaje- para dar cuenta de él (tema que funda las célebres utopías borgeanas) fue central en nuestro trabajo. Así fuimos del prólogo de Michel Foucault a *Las palabras y las cosas* a "El idioma analítico de John Wilkins"; de recientes formulaciones de la semiótica y la teoría de la información a la inabarcable memoria de Funes; de "Generación de mensajes estéticos en una lengua edénica" de Umberto Eco a "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". Las nociones de "escritura", "texto" e "intertexto" que desarrolló largamente la teoría francesa de Barthes a Kristeva nos tentó a una nueva lectura -una más- de "Pierre Menard, autor del Quijote". Estos itinerarios -y algunos otros que surgieron a lo largo del curso- desautorizaron por fin el título del mismo: Borges había resultado no tanto el punto de partida, sino más bien el punto de llegada. Esta necesaria introducción intenta enmarcar el desarrollo de uno de los caminos propuestos: de Barthes a Pierre Menard.

2. Texto/Obra es una de las conocidas oposiciones que recorren la producción intelectual de Roland Barthes, y esta oposición tiene su historia. De 1955 es *El grado cero de la escritura*; allí se define la noción de "escritura" en relación a las de "lengua" y "estilo", síntesis de una dialéctica que desaparecerá más tarde en la rigidez de los paradigmas estructurales. La lengua es concebida negativamente: no es el resultado de una elección, no se dispone de ella, sino que se impone: es

un horizonte, un límite social. El estilo: la determinación individual desde el cuerpo del sujeto, de su pasado. Entre ambas, la restringida libertad de un compromiso, de una "moral de la forma", de una utopía: la escritura.

La noción de escritura, decíamos, se adormece en los duros moldes del 66. Hay en *Crítica y verdad* la idea de una matriz vacía generadora de sentidos, objeto de una hipotética ciencia de la literatura. Las obras literarias no son portadoras de un sentido único, sino de una lengua plural que multiplica el abanico simbólico. Camino obstruido, entonces, por el imperativo del "modelo", esa matriz que, surgida del modelo lingüístico ("gramática" en Chomsky), permite dar cuenta de todo relato. Me refiero, claro está, a las propuestas de "Introducción al análisis estructural del relato", también del año 66. Lengua plural, por lo tanto, pero neutralizada por los límites que imperan desde el modelo.

Articulado con el dinamismo de la noción de escritura, el "texto" domina la reflexión del Barthes de los setenta. . . En *S/Z*, tras la crisis del modelo, interesan los textos en lo que tienen de diferentes. En este sentido, se inscribe un nuevo paradigma: texto escribible/texto legible. El primero, el texto que se puede escribir, "nosotros en el momento de escribir". El segundo, el texto ya producido; de ahí que "un texto clásico es un texto legible". Toda evaluación de un texto estará ligada a la práctica de la escritura. Toda interpretación consistirá en apreciar el plural del que está hecho un texto. De 1969 es *Semiótica* de Julia Kristeva, y su teoría del texto está presente en *S/Z*. Así, a) El texto no es ya una estructura de significados -según el modelo del 66-, sino una galaxia de significantes; b) El texto no es lineal, sino tabular (cf. la noción de "paragrama" en Kristeva); c) El texto no es plano, sino volumétrico (eco tardío de la "profundidad" de la lengua en *El grado cero*. . .). La aproximación de Barthes a la idea de "texto" es incansable y multiplica las variantes metafóricas: es trenza, tejido, cebolla, encaje de Valencia, pastel de milhojas, etc..

En el 73 - *El placer del texto* - Barthes plantea un nuevo paradigma: texto de placer/texto de goce. El primero, el que contenta, colma, da euforia. El segundo, el que pone en estado de pérdida, desacomoda. Hay en la obra del 73: a) Negación de una teoría del texto que incluya el placer, imposible frente a lo que llama las instituciones del texto; b) Negación de una mística del texto: es necesario materializarlo, convertirlo en un objeto de placer como cualquier otro; c) Defensa de una idea generativa del texto en relación con el sujeto: el texto se "hace" a medida que el sujeto se "deshace".

Por último, en *Roland Barthes por Roland Barthes*, del año 75, retoma alguna de las ideas de *Semiótica*. Dice Kristeva: ". . ., nuestra civilización y su ciencia se ciegan ante una productividad: la escritura, para recibir un efecto: la obra. Producen así una noción y su objeto que, extraídos del trabajo productor, intervienen, a título de objeto de consumo, en un circuito de intercambio". Barthes coincide, y afirma en el texto citado: "Gozo sin solución de continuidad, sin fin sin término, de la escritura como de una producción perpetua, una dispersión

incondicional, una energía de seducción a la que ninguna defensa legal del sujeto que echo sobre la página puede ya detener. Pero en nuestra sociedad mercantil hay que llegar a la postre a una “obra”: hay que construir, es decir, terminar una mercancía”.

Recapitulemos esta apretada trayectoria semántica. Hay -lo decimos conscientes de forzar en algo los textos barthesianos, pero sin el ánimo de minimizar sus inquietantes matices- dos líneas recurrentes en las sucesivas oposiciones paradigmática

Año 1955	Lengua Estilo / Escritura
1970	Texto legible / Texto escribible
1973	Texto de placer / Texto de goce
1975	Obra / Texto

El sema que descubrimos en la línea de la izquierda es el de “producto”; en la línea de la derecha, el de “productividad”.

3. A partir de un texto de Philippe Sollers, una idea sedujo al Barthes del 66: la de “travesía de la escritura”, y lo llevó a afirmar: “. . .nos espera una mitología de la escritura; ella tendrá por objeto no obras determinadas, es decir, inscritas en un proceso de determinación cuyo origen sería una persona (el autor), pero sí obras “atravesadas” por la gran escritura mítica en la cual la humanidad intenta sus significaciones, es decir sus deseos”. Es también del 66 la noción de “intertexto” que formula Kristeva, a partir de algunos conceptos extraídos de la obra de Bajtín, en especial lo “dialógico”. Citamos un fragmento ya muchas veces citado: “Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble”. Intertextualidad/Intersubjetividad: nuevo paradigma clave en el itinerario de la teoría del texto que elabora Kristeva, y en las discusiones ulteriores que suscita. Más adelante, Kristeva insiste: “El texto literario se inserta en el conjunto de los textos: es una escritura-réplica (función o negación de otro(s) texto(s). Por su manera de escribir leyendo el corpus literario anterior o sincrónico, el autor vive en la historia y la sociedad se escribe en el texto”. Desde la prolijidad de su teorización, la noción de “intertexto” -de las más criticadas del corpus kristeviano- ha pasado, paradójicamente, a engrosar las vicisitudes de la moda: creímos necesario, por tanto, volver a los límites de su formulación inicial.

4. “Pierre Menard, autor del Quijote” se inicia así: “La obra visible que ha dejado este novelista es de fácil y breve enumeración” (el subrayado es del autor). Luego del catálogo de obras, el narrador advierte: “Paso ahora a la otra: la subterránea,

la interminablemente heroica, la impar. También ¡ay de las posibilidades del hombre! la inconclusa”. Esta distinción nítida entre las “dos” obras de Menard nos remite a otro texto de Borges. Dice en el prólogo a *Los conjurados*: “Una reina, en la hora de su muerte, dice que es fuego y aire: yo suelo sentir que soy tierra, cansada tierra. Sigo, sin embargo, escribiendo. ¿Qué otra suerte me queda, qué otra hermosa suerte me queda? La dicha de escribir no se mide por las virtudes y flaquezas de la escritura. Toda obra humana es deleznable, afirma Carlyle, pero su ejecución no lo es”. Desde Barthes, entonces, podemos arriesgar la primera hipótesis: la obra visible se aproxima a la noción de “obra”; la invisible, la conjetural, a la noción de “texto”. Un producto ante una productividad “interminablemente heroica”.

Dos aspectos de *Ficciones* atrajeron la atención de Noé Jitrik: el libro como tema y el problema del punto de vista. Ya planteado el primero desde el inicio mismo del relato, cabe preguntarse en relación al segundo: ¿quién narra? ¿quién es ese narrador que comienza con un amaneramiento paródico: “Diríase que ayer nos reunimos ante el mármol final y entre los cipreses infaustos y ya el Error trata de empañar su Memoria”; y continúa más adelante con una desconcertante sobriedad: “No hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil. Una doctrina es al principio una descripción verosímil del universo; giran los años y es un mero capítulo -cuando no un párrafo o un nombre- de la historia de la filosofía”? Otra vez, desde los autores reseñados, formulamos una segunda hipótesis: no existe un discurso coherente que pueda ser sostenido por un narrador único. Existen sí voces ambivalentes, citas acumuladas.

Veamos:

- a) El narrador se disculpa y cita dos testimonios.
- b) El narrador cita las obras **visibles** de Menard.
- c) Las obras de Menard citan, a su vez, otras obras. Citan a Lull y a Leibniz y citan apócrifos. Citan una obra de Valéry, pero en donde opina lo contrario de lo que piensa. Citan una obra que es una rectificación de una imagen pública. Citan una réplica, una traducción manuscrita y un catálogo; citan, por supuesto, una gramática.
- d) El narrador se refiere a la empresa invisible de Menard.
- e) El narrador cita cartas de Menard, en donde éste comenta las vicisitudes de la empresa que lleva a cabo.
- f) El narrador califica de “sencilla” la primera parte del trabajo de Menard

(¿sencilla para él o para Menard?). Desde su perplejidad, el narrador acude al lector; un nuevo texto, entonces, el texto del lector.

- g) Vuelven las cartas de Menard: refiriéndose a Cervantes, dice: “Yo he contraído el misterioso deber de reconstruir literalmente su obra espontánea”. Traduzcamos: ¿qué otra cosa es la lectura?
- h) El narrador, ahora lector de la “lectura” que Menard hace del Quijote, coteja ambos textos (idéntico “artefacto”, diferente “objeto estético”, diría Mukarovsky). Concluye: “El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico”.
- i) El narrador cierra con el austero estilo citado antes: “Menard, (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas”. Una vez más, Borges nos dice: o consumimos la “obra”, “arte detenido y rudimentario”; o gozamos el “texto”, que es, como queda dicho, “intertexto”.

Volvemos ahora a nuestra pregunta: ¿quién narra? ¿en qué verosimilitud se inscribe esa confusa primera persona? Tercera hipótesis: el relato cuestiona la noción de verosímil a partir de la acumulación de citas que no admiten ni un único emisor ni un único referente. Recordemos a Kristeva (a su polémica lectura de Bajtín): todo texto es un mosaico de citas, escritura-réplica, negación de otro(s) texto(s). No es otra la empresa de Menard. No es otra la empresa del narrador en su apología de Menard. No es otra la empresa de Cervantes. No es otra, finalmente, la empresa de toda lectura. Escritura y lectura: dos producciones en la superficie textual. Un escritor que se escribe y un lector que se lee en el texto: único sujeto de sus predicados contingentes. Todo texto revela entonces sus condiciones de producción: “Componer el Quijote a principios del siglo diecisiete era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del veinte, es casi imposible”. La gradación adjetival es decisiva: el tiempo se “actualiza”, la historia se hace texto. Esta certeza se condensa en la metáfora exacta del “palimpsesto”: escrituras sobre escrituras. La travesía de la escritura omite la historia, porque es allí donde la historia inscribe sus relieves. “Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran -palabra por palabra y línea por línea- con las de Miguel de Cervantes” (el subrayado es mío). Los textos de Cervantes y de Menard se citan mutuamente, bloqueando la historia: “Ese desdén condena a Salâmmbo, inapelablemente”. Ahora bien, esa producción de escritura y esa producción de lectura modifican desde la historia esos textos de idénticos significantes. Dice Umberto Eco en Lector in fabula: “Naturalmente, además de una práctica, puede

haber una estética del uso libre, aberrante, intencionado y malicioso de los textos. Borges sugería leer *La Odisea* o *La imitación de Cristo* como si las hubiera escrito Céline. Propuesta espléndida, estimulante y muy realizable. Y sobre todo recreativa, porque, de hecho, supone la creación de un nuevo texto (. . .) Además, al escribir este otro texto, se llega a criticar al texto original o a descubrirle posibilidades y valores ocultos". En ese sentido, Eco coincide con Barthes que, en *El placer del texto*, afirma: "Cuanto más una historia está contada de una manera decorosa, sin dobles sentidos, sin malicia, edulcorada, es mucho más fácil revertirla, ennegrecerla, leerla invertida (. . .) Esta reversión, siendo pura producción, desarrolla soberbiamente el placer del texto".

Volvemos a "Kafka y sus precursores", ese palimpsesto invertido: basta aguzar la vista y comprobar que tras la indecisa caligrafía borgeana, aparecen las huellas de una escritura reciente: Roland Barthes, Julia Kristeva.

**"Pierre Menard,  
autor del Quijote":  
de la poligrafía  
al fraude**

**ANDREA CUCATTO**

“SE TRATA DE SUBRAYAR UN NOMBRE, UNA PALABRA, ESFORZÁNDOSE POR REPETIR LAS SÍLABAS, Y DÁNDOLE ASÍ UNA SEGUNDA MANERA DE SER, FICTICIA, AÑADIDA, POR ASÍ DECIR, A LA ORIGINAL DE LA PALABRA”.  
(FERDINAND DE SAUSSURE)

“LA COPIA ENIGMÁTICA, LA QUE INTERESA, ES LA COPIA DESPEGADA AL MISMO TIEMPO, REPRODUCE Y DEVUELVE NO PUEDE REPRODUCIR SINO DEVOLVIENDO, PERTURBA EL ENCADENAMIENTO INFINITO DE LAS RÉPLICAS”.  
(ROLAND BARTHES)

En 1964, Jean Starobinski publica los cuadernos manuscritos de Saussure y se difunde, así, su **teoría de los paragamas** que marca un viraje significativo en el estudio de la literatura.

Saussure descubre que, tras la linealidad de cada texto -en particular el trabajo sobre poesía antigua y clásica-, se advierte una recurrencia misteriosa de ciertos sonidos diseminados a lo largo de la producción textual, los cuales, a pesar de su dispersión, podrían ser ordenados hasta formar la palabra-clave o la palabra-tema de la obra.

Aunque el mismo Saussure no sistematiza su propia teoría, ésta provoca (gracias a la ampliación de críticas posteriores) la denominada “segunda revolución saussuriana” y desplaza el estudio del lenguaje hacia la esfera de la “productividad” de sentido al aceptar que el significado no sólo se genera a partir de unidades distintivas contiguas, sino que podrá también vehicularse por medio de **grafemas** que forman un significante discontinuo que, a su vez, se separan y relacionan por unidades pertinentes.

Este espacio de separación, llamado **paragrama**, tiene, para Saussure un sentido ritual (1) en él se cifran las sílabas del nombre divino, prohibido por un tabú que impide pronunciarlos explícitamente; y actúa, también, por otra parte, como apoyo mnemónico del discurso, es decir, como intento de recuperación de la totalidad del mismo.

Texto como **cripta** -palabras sobre palabras-, como **ruptura** -fragmentación y mutilación de su cuerpo- y como **memoria** -captura a partir de "lo otro" y desde un lugar ajeno- son ideas que, desde la lingüística se lanzaron hacia la teoría del texto.

Otros autores, Starobinski, Todorov, aportan nuevos matices al concepto de paragrama con la connotación del **origen** el discurso provendría de una palabra inductora y generadora tanto en el nivel fonético como en el semántico (discurso que surge de discurso). El texto, entonces, actuaría por **hipérbole** o superlativización en tanto que la palabra-tema es su matriz, el resto del discurso no será más que una **paráfrasis**, **demora** deliberada que **juega** con su interlocutor -le revela ocultándole cosas, dice sin decir y dice más cuanto menos aparenta declarar hasta el punto de liberarse del control del sujeto creador.

Delas y Filliolet atribuyen el fenómeno del paragrama a los mecanismos de significación de los textos (denotación y connotación) a fin de evitar que estas operaciones conviertan cualquier texto en una máquina enloquecida que expanda sentidos hacia cualquier dirección (aquello que Barthes llama "significosis").

La noción de paragrama subvierte, además, la concepción monológica del texto al considerar que una palabra puede esconder otra y, por esta razón, institucionaliza la ambigüedad -la lectura lineal, denotativa se sustituye por una decodificación diferente que, al ser más activa, zigzagueante y requerir un trabajo que le posibilite atravesar la linealidad de los signos, produce sentidos múltiples-

Julia Kristeva en "Para una semiología de los paragramas" amplía el campo de la teoría aceptando definitivamente el **binarismo** como ley poética que, transgrediendo la ley gramatical, funda la literatura. Todo enunciado incluye "dos" maneras de ser una originaria y una añadida que relega la primera a lugares insospechados, sea a lo largo del texto, sea a un espacio menor, que el lector debe hallar. De uno u otro modo, será el paragrama la superficie de escritura donde se opere el vacío y se incorporen aquellos signos disyuntivos (dispares y, paradójicamente, complementarios).

Hay, entonces, en todo discurso una forma que se consagra como verdadera y otra que se realiza como ficción, falaz la literatura, como palabra que surge entre ambos (y los incluye) desenmascara la mentira del primero, negándolo, y en ese trabajo (la escritura), el sujeto creador se transforma en una instancia mediadora (figura) que se afirma en el segundo. Dicho conjunto de operaciones estructurantes atraviesan el texto y posibilitan la trascendencia hacia el intertexto -en tanto logofera-

Kristeva plantea el **juego** que se produce en el espacio paragramático como contraste interno entre varias instancias dos enunciados que coexisten -uno objetual, denotado, transformado en signo; y otro connotado, fragmentado y metaobjetual- y el intertexto como sistema de reenvíos -que se realiza en múltiples

niveles, pero que surge del "simulacro" del autor que burla a su objeto y lo caricaturiza.

Creemos que la consideración de dicho espacio paragramático como lugar de la producción textual nos permitirá una apertura para el análisis del cuento de Borges "Pierre Menard, autor del Quijote" porque permite ponerlo en relación con dos problemas fundamentales de la estética del autor (y de la literatura): la **negatividad** como la causa eficiente del vaciamiento y generación de espacio escriturario- y la **burla** -como actitud de parodia hacia el objeto sobre el que el relato reflexiona: la literatura, que parece ser otra gracias al distanciamiento de los sujetos involucrados en ella y sus productos.

Esta burla es premeditada y se propone exhibir el trabajo de producción de sentido, al legitimar el alejamiento que existe entre la verbalización y lo verbalizado. Introduce adrede una perturbación en el funcionamiento de la lengua, denunciando el carácter relativo de los sistemas de representación a fin de despertar una sospecha sobre la ilusión de que exista un discurso portador de la Verdad.

Hablar-escribir es instituir una diferencia entre el significante y el referente por medio del significado (esta doble arbitrariedad denuncia la falsa "naturalización" del signo realizada por la Cultura). Así, el trabajo de Pierre Menard se propone "desnaturalizar" el discurso de Cervantes; y el del narrador lo intentará con el del propio Menard y se crearán espirales de producción de escritura que se van ampliando en extensión y configuran discursos que cohabitan y se significan oponiéndose -esto es, el paragrama consagrado como el lugar donde se origina y desarrolla el "lenguaje poético" donde se percibe la literatura en su plena "teatralidad"-.

Encontramos en el cuento de Borges, que una palabra actúa como la marca que nos señala la dinámica del relato -el **dislate**- que será el lugar desde el que abordaremos el texto en su totalidad y que nos proporciona connotaciones fundamentales

a) Dislate, etimológicamente se refiere a movimiento, desplazamiento en el espacio que se caracteriza por sus desvíos y ausencia de línea. Es el paragrama como lugar de la **diferencia** (de las coincidencias y repulsas infinitas)

b) Dislate como disparate, como algo contrario a la razón, de la lógica. Signado por la atrocidad y desmesura, ridículo y censurado por el consenso. Paragrama como lugar del **desvarío**, de la excentricidad.

Ambas connotaciones comparten el rasgo de la negatividad en tanto **exclusión** -sea del lugar de origen, de lo instituido socialmente- y en tanto **extralimitación** -trascender transgresivamente una marca y adquirir sentido a través del mismo desacato.

Hacer del texto un dislate significa, entonces, abrirlo a su espacio de producción con su materia y sus fisuras y delinear el trazo que, al urdir esas brechas como aparentes malformaciones de su cuerpo, permitirá dejar filtrarse al verdadero texto a partir del despliegue irreverente del falso.

La burla del autor del relato será escenificar la escritura de Pierre Menard que, a su vez, escenificará la de otro autor, Cervantes. Representación infinita, el proceso de la escritura denunciará la crisis de la literatura mediante la destrucción de la identidad de sentido (obra) y sujeto-parlante (autor-lector):

*“Yo sé que tal afirmación parece un dislate; justificar ese ‘dislate’ es el objeto primordial de esta nota” (2)*

El relato da comienzo a partir de la idea de negatividad de otros discursos acerca del objeto de trabajo la obra de Menard. En este proceso, se suceden diversos momentos de labor que giran en torno a un triple alcance del término negación

1- Como **denegación**, esto es, no conceder lo que se pide o solicita o eludir la responsabilidad asignada. Decir, significa, entonces, renegar de lo (o los) demás; **NEGAR QUE SE NIEGA.**

2- Como **contradicción**, esto es, afirmar simultáneamente una proposición y su contario. La afirmación y la negación se contraponen una a otra y recíprocamente. Negar, será, según esta connotación, apropiarse de la afirmación de otro y al mismo tiempo decir algo acerca de ella, **NEGAR LO QUE ESE OTRO DICE.**

3- Como **negación**, esto es, declarar la no conformidad o inexactitud de lo que se afirma, supone, o pregunta; o bien no admitir la existencia de algo **AFIRMAR QUE SE NIEGA.**

El primer movimiento del relato se inicia con la **rectificación** que el narrador debe realizar con el fin de reivindicar la figura que la sociedad ha creado de un insigne autor Pierre Menard.

La escritura de dicho narrador actuaría como corrección, orto complemento de otro discurso monológico, visible, social y, por tanto falso.

Se declara el propósito de “recuperar” la obra de ese autor; sin embargo, no se delimita claramente qué superficie abarca el verdadero texto de Menard porque sus obras presentan adiciones (+1), omisiones (-1) y esto provoca un desplazamiento del narrador que tendrá que operar a partir del vacío y discurrirá desde él.

Aquí, la negación se transforma en una **denegación** por la cual el propio narrador puede eludir (y aludir) la consagración declarada por una Memoria colectiva, institucionalizada y paralizante.

Al desobedecer esta Ley sin una excusa válida (para los demás), justifica sólo la necesidad imperiosa de negar la recuperación histórica del texto al declararlo "muerto":

*"Diríase que ayer nos reunimos ante el mármol final y entre los cipreses infaustos y ya el Error trata de empañar su Memoria. . . Decididamente, una breve rectificación es inevitable" (3)*

Este sujeto parlante que hablará sobre un texto inexistente se halla en un espacio oscilante e indeterminado en un lugar cercano ("este novelista") o lejano ("ayer nos reunimos"); es uno (uso de la tercera persona) o participa de una multiplicidad (uso de primera persona del plural); está entre la verdad y la falsedad (siente necesidad de "autenticar" un catálogo falaz). Se diseña aquí una superficie con conjuntos vacíos que, gracias a su fuerza de gravedad, tiene la posibilidad de atraer otros discursos.

En segunda instancia, se impone un **Testimonio** que se integra dentro del campo de la palabra autenticada y reúne discursos que pasarán a formar parte del propio espacio escriturario del narrador. La ampliación de dicho espacio, le permitirá superar su existencia virtual y ensayar su semiologización dentro del discurso que va generando.

Los "testimonios" (de la Baronesa de Bacourt y la Condesa de Bagnoreggio) actúan como intertexto y operan como un paragrama en ausencia (obviamos, deliberadamente, las connotaciones que la "nobleza" de los interlocutores del narrador puedan ofrecer como una forma de satirizar la Doxa).

El Error de dicha Doxa (la para-doxa artística) provoca una dilatación y desvío del consenso que se realiza explícitamente desplegando toda la literatura en su materialidad con el fin de delatar sus mismas limitaciones.

La obra de Pierre Menard aparece en su **literalidad**: se ordenarán las grafías jerarquizadas según un ordenamiento "avant la lettre", seriado, transformado en signo, reificado. Desarrollada en su máxima extensión, la obra -el producto- podrá ser deconstruido.

A pesar de su apariencia de totalidad, el cuerpo del discurso presentará fisuras -hay algo que el narrador no escribe y algo que también omiten otros narradores- que permitirán aprehender el texto verdadero de Pierre Menard que será el que dará significado a la obra del propio narrador.

Una nota al pie de página atestigua las particularidades de la producción de nuestro autor: se trata de una escritura provocativa y "bromista" porque perpetra burlas que, a veces, incluso, son mal entendidas o escuchadas por sus receptores. Un texto, entonces, será esa superficie engañosa, resbaladiza, ilusoria que sólo existe para dis-traer a quienes se involucran en su dinámica, espacio que tiene tal poder, que se vuelve sobre sí mismo burlar es ser burlado y la literatura, el medio para hacerlo.

El Quijote de Menard, por su parte, se produce a partir de otro el Quijote de Cervantes y presenta un carácter fragmentario y abierto (sólo tres grafemas) que permiten la reescritura posterior que será emblemática -cifra la obra total en unos pocos capítulos-.

En este proceso, surge el **dislate** como principio constructor del relato y la **nota** como forma en la que se significa la actividad poética. Se instituye la **contradicción** como Ley de la praxis literaria la nota permitirá la generación de un discurso científico "sobre" el lenguaje poético que se caricaturizará creando, al tiempo de la objetivación, lenguaje poético. La literatura se parodia a sí misma, es decir, la **escritura** de un autor parodia la **escritura** de otro (y aun la propia). El paragrama posibilita la cita, el encuentro entre ambos.

Dicho encuentro Menard-Cervantes, inicia un nuevo movimiento del relato la **traducción**, el diálogo interescritural y la formalización de ese espacio paragramático que gracias a la **interdicción** "produce" la escritura -la letra y el gesto que la traza- y la figuración del sujeto que toma parte en dicho trabajo -como entidad excluida de la escena pero que se alude potencialmente.

La traducción se realiza en un espacio volumétrico y en una doble direccionalidad retrospectiva -lectura de Menard de la escritura de Cervantes- y prospectiva -escritura de Menard de la lectura de Cervantes. El cruce que intersecta ambas líneas contradictorias genera una multidimensionalidad desde la que puede ser leída la producción de Borges (y por extensión, la de la literatura) primer nivel- intertexto entre la escritura del narrador y los otros discursos sobre Pierre Menard; segundo nivel- se despliegan las diferencias en el horizonte de la crítica del mismo Pierre Menard que, por su parte, incluye trazos de otros paragramas ausentes dentro de los que se incluye el narrador; tercer nivel- espacio escriturario de Pierre Menard que se crea a partir del diálogo con otras obras ("su" Quijote como cifra de la producción total).

Un nuevo movimiento del juego borgesiano es considerar la "apropiación" desde una instancia ficticia: el original (Quijote, de Cervantes) está ausente -presencia de lo que no está-; la traducción (Quijote, de Pierre Menard) está presente -pero, al reproducir lo inexistente es doblemente falaz a pesar de ese "simulacro" de existencia. Entre ambos puntos -autor y traductor-, se desarrolla la **nota** como escenario y legitimación del robo.

Este movimiento, a medida que va abriendo espacios más amplios, se complejiza al crear conjuntos más ricos y es así que incluso el propio Quijote de Menard se va a desarrollar también en paragrama (que obviamente, incluirá el texto en una superficie mayor y que, paradójicamente, incluirá los otros discursos que captura).

Entre el Uno -todo, infinito- que se refiere a la mismidad absoluta como signo del cosmos, y la multiplicidad -sea como caos, o como la reverberación infinita de lo anterior-, se despliega el trabajo del autor que no sólo disfruta del placer de

“escribir” la escritura misma burlando iconoclastamente esa palabra única y verdadera, sino que, desde la lateralidad (léase, vacío) participa de la pluralidad a través del doble:

*“Dos textos de valor desigual inspiraron la empresa. Uno es aquel fragmento filológico de Novalis -el que lleva el número 2005 en la edición de Dresden- que esboza el tema de la **total** identificación con un autor determinado. Otro es uno de esos libros parasitarios que sitúan a Cristo en un bulevar, a Hamlet en la Cannebiere o a don Quijote en Wall Street. Como todo hombre de buen gusto, Menard abominaba de esos carnavales inútiles, sólo aptos -decía- para ocasionar el plebeyo placer del anacronismo o (lo que es peor) para embelesarnos con la idea primaria de que todas las épocas son iguales o de que son distintas. Más interesante, aunque de ejecución más contradictoria y superficial, le parecía el famoso propósito de Daudet: conjugar en **una** figura, que es Tartarín, al Ingenioso Hidalgo y a su escudero. . . Quienes han insinuado que Menard dedicó su vida a escribir un Quijote contemporáneo, calumnian su clara memoria” (4)*

Es fundamental señalar que ciertos procedimientos discursivos rubrican la indeterminación sobre la que trabaja el sentido del texto entre “aquel fragmento” y “uno de esos libros” se extiende el paragrama que provoca las palabras de Menard (con una clara inclinación hacia el segundo en tanto que el pronombre ‘esos’ en función deíctica acerca al locutor hacia la multiplicidad corroborada a través del sintagma “uno de esos libros parasitarios”). Dicha proximidad haría pensar que su propio trabajo podría tener carácter parasitario -materialmente múltiple y que requiere de otro (aun el reflejo de él mismo) que lo provea de sentido.

Entre esos extremos, y desde ninguno de ellos, Menard prefiere la **síntesis** como forma de **suma disyuntiva** aquel libro que, en uno, implicate el doble.

Gracias al concepto de **traducción** como superposición y deslizamiento de discursos, podemos considerar otra cualidad de los textos que permiten (y exigen) su paragramatización la **convertibilidad** por la que, traicionando el texto original, el autor asume ese discurso como propio al transformarlo con su **propio** trabajo (diríamos nosotros, al trasladarlo a su propio espacio paragramático).

El delito está hecho, pero los rastros están cifrados y el sujeto puede así negar su culpa o no asumir la responsabilidad de lo ocurrido.

Pierre Menard continúa riéndose del mismo narrador y él de sus lectores: la “mueca”, el “gag”, es tomar la literatura -como producto cultural- y retratarla, pero hiperbolizando sus “rasgos”, es decir, su trabajo de producción. (5)

EL paragrama proporciona la **visión esteoscópica** gracias a la cual se

superponen dos imágenes diferentes del mismo objeto -la literatura-: una legítima y otra fraguada, perversa; pero donde la segunda se percibe con más claridad determinando y connotando la primera:

*“Mi propósito es meramente asombroso”, me escribió el 30 de setiembre de 1934 desde Bayonne.*

*“El término final de una demostración teológica o metafísica, el mundo externo, Dios, la casualidad, las formas universales no es menos anterior y común que mi divulgada novela. La sola diferencia es que los filósofos publican en agradables volúmenes las etapas intermediarias de su labor y que yo he resuelto perderlas”. En efecto, no queda un solo borrador que atestigüe ese trabajo de años”. (6)*

Por esa razón es que Pierre Menard se propone la creación de **lo mismo** -de retratar el original, lo más fielmente posible-, pero a partir de un trabajo en el que interviene la “infamia” léxica de la literatura (el espacio del paragrama, el del silencio del vacío significante, del recorrido de la mano del que escribe y de su red de lecturas) y se concretiza a través de los gramas de dicha escritura y de la lectura:

*“No quería componer otro Quijote -lo cual es fácil- sino el Quijote. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir una página que coincidieran -palabra por palabra y línea por línea- con las de Miguel de Cervantes” (7)*

Lo **infame** (lo que está en la lengua pero en forma cifrada, virtual) es el propósito de recuperar el lenguaje con sus referencias y diferencias instituidas; pero no puede incluirse más que como actuación discurso que puede ser reescrito, reencontrado y burlado. Pierre Menard se diversifica en varias instancias sujeto, sujeto de la enunciación, y del enunciado- y se mediatiza en su propia escritura anulando su unidad. No obstante esta “objetivación”, Menard se niega a excluirse del prólogo de su obra.

Dejando su huella en un prólogo, paragramatiza su espacio escriturario entre la superficie de su Quijote y los testimonios de su escritura: la **carta**, entonces, actuará como signo que “esclarecerá” y expandirá su propio discurso (sin olvidar, por supuesto, que se trata de un recurso más para relativizar y desviar la “obra maestra”).

Ya se ha esbozado el mecanismo que produce la **contradicción** en la cual, Pierre Menard no sólo contradice a Cervantes, sino que se (auto) contradice en

ese acto. Negar el signo implica también afirmar su negación y es por esto que el espacio literario -el paragrama- puede permitir la cohabitación de lo uno y lo otro que se atraerán y repelerán mutua y necesariamente, conformándose acaso como si fueran lo mismo.

Insistimos: el hecho de que Menard se haya apropiado del discurso de ese otro que es Cervantes, le permitirá generar, desde un lugar impreciso pero refractario, su propia ubicuidad.

El texto literario es discontinuo y necesita, para su realización, de la intromisión de textos extranjeros. Es por eso, que requiere una superficie lo suficientemente lábil y dinámica, como para que la escritura pueda desarrollarse y el sentido, expandirse. Texto como **cita** y **reminiscencia**, que provoca múltiples desplazamientos. Saber “oír” la literatura es una condición para encontrarse y participar de ella.

Nosotros que escuchamos nuestro propio discurso con el objeto de ajustarlo críticamente, proponemos un juego con la palabra cita y con su homófono: la **cita** no es sólo un encuentro para viajar hacia otros lugares -hacia el recuerdo o el proyecto creador- sino también esa palabra hablada (y la escritura que la representa) es o está **sita**: ubicada en el privilegio de la libertad de la producción artística que le permite la inserción en el paragrama.

La literatura se ante e interpone en la escritura y, por esto, la dispersa; la materialidad de la frase (el habla del otro) distrae al sujeto creador y lo ausenta...

En el espacio vacío del Quijote de Menard, el autor deja hablar a Shakespeare, Poe, Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Teste, y otros y se libera en una red interminable de orígenes y sentidos:

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

*Where a malignat and a turbaned Turk. . .*

*¿Por qué precisamente el Quijote? dirá nuestro lector. Esa preferencia, en un español, no hubiera sido inexplicable; pero sin duda lo es en un simbolista de Nimes, devoto esencialmente de Poe, que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry, que engendró a Edmond Teste. La carta precitada ilumina el punto. “El Quijote”, aclara Menard, “me interesa profundamente, pero no me parece, ¿cómo le diré?*

*inevitable. No puede imaginar el universo sin la interjección de Edgar Alan Poe:*

*Ah, bear in mind this garden was enchanted!*

*o sin el Beteau Ivre o el Ancient Mariner, pero me sé capaz de imaginarlo sin el Quijote” (8)*

Se inicia un tercer movimiento en la dinámica textual la **negación** de Cervantes como referente-objeto. Menard no admite su existencia porque ya lo ha trascendido su discurso y se declara ausente para no ser importunado (estar fuera del texto de Cervantes es una manera de no admitir la culpa de haberlo robado):

*“El Quijote es un libro contingente, el Quijote es innecesario. Puedo premeditar su escritura, puedo escribirlo, sin incurrir en una tautología. A los doce o trece años lo leí, tal íntegramente. Después he releído con atención algunos capítulos, aquellos que no intentaré por ahora. He cursado asimismo los entremeses, las comedias, la Galatea, las novelas ejemplares, los trabajos sin duda laboriosos de Persiles y Segismunda y el Viaje del Parnaso. . . Mi recuerdo general del Quijote, simplificado por el olvido y la indiferencia, puede muy bien equivaler a la imprecisa imagen anterior de un libro no escrito. Postulada esa imagen (que nadie en buena ley me puede negar) es indiscutible que mi problema es harto más difícil que el de Cervantes” (9)*

Menard está excluido del discurso “de” Cervantes (de, entendido como genitivo posesivo), pero está involucrado en el discurso “sobre” Cervantes (“sobre” con la doble connotación de tópico de la conversación, o como superficie sobre la que se superponen las palabras de este autor).

Dentro del espacio paragramático de la escritura, Menard genera la negación del delito que acabó de cometer y no se responsabiliza de algo que ha sido “premeditado” y que se figura a través de su praxis literaria.

Se constituyen dos zonas en ese paragrama y se oponen y reflejan inversamente el Quijote de Menard y el de Cervantes negado e incluido por el primero (nosotros pensamos que está “eludido” y “aludido” a través del primero). Si un discurso niega su propio objeto termina contradiciéndose a sí mismo negándose en su propia negación el mismo se convierte en otro objeto (objeto-para-otro). Esta autorreflexibilidad, ¿no es acaso una forma de figuración laberíntica dentro del texto donde, además de deslizamientos horizontales y verticales (que son “ficciones”), se advierten circularidades y aniquilamientos (que forman parte de la “realidad” de la actividad poética)?

Dicho trabajo poético se instaura gracias a un **binarismo** creado a partir de la diferencia: el texto de Cervantes -el parodiado-, es azaroso, arbitrario, circula como valor cultural, tal como es el signo; el de Menard -el que parodia-, es producido por un trabajo causado, goza de motivación en tanto se adecua a la materialidad de la lengua, pero termina siendo “doblemente arbitrario” al pretender “naturalizar” artificialmente el signo cultural.

Tras la Ley del Binarismo, el juego de la literatura efectúa sus reglas en la conformación del paragrama (que incluso tiene su lógica interna):

- a- Se acomoda a leyes científicas, pero
- b- éstas se aniquilan en su desarrollo;
- c- el tiempo actúa no sólo como factor aglutinante sino como “shifter” que impulsa hacia el exterior al incorporar la diferencia.

Lograda la tarea del **robo**, el habla de Pierre Menard su texto, puede ser leído desde la negación del texto del Otro, que es el original (desde la forma como se “somete” este discurso descentramientos, adjunciones, omisiones, develamientos, “máscaras” y la forma como se lo “autentica” -al hacerlo signo que provocará nuevas recuperaciones) (10)

Es por esta razón, que la obra culmina con un regreso al discurso crítico que captará el objeto-obra de Menard como un nuevo signo que inaugurará otro ciclo de producción. El texto de Pierre Menard es **literalmente igual** al de Cervantes (ambos son literatura) y, en tanto signos, se atraerán por su semejanza, pero se distanciarán por haberse generado en zonas distintas -constelaciones de textos diferentes.

El cotejo de los dos discursos incluye otra característica propia de la textualidad la **transparencia** que es la que permite esa porosidad de la escritura gracias a la cual se logra la integración de los espacios de producción. El libro de Menard, es superior, al ser más abierto y capaz, por tanto, de organizar la infinitud potencial producida por el lenguaje poético; pero es escritura -habrá de escribirse a partir de lo dicho por él-; el libro de Cervantes es consagrado, y por eso, cerrado; está **escrito** y opera por ausencia y evocación.

Entre los dos textos, un nuevo juego borgesiano el **calambur** que se trata de una forma que explota eficazmente el doble sentido dado dos significantes iguales, se reproducen más potencialidades de significado. Se juega con la oralidad -homofonía- y con la escritura -homografía-, pero de un modo subversivo como ambos discursos serán “oídos” (leídos) de formas distintas serán discursos homógrafos, pero no homófonos; pero como serán captados desde lugares diversos, serán homófonos, pero no homógrafos.

Así, todo texto, posee la capacidad de “duplicarse” o multiplicarse es escrito (signo, legitimación) y escritura (apercepción, perversión); es uno (el mismo) y otro (la visión y/o audición de “lo mismo”); es palabra escritura (rastros de una acción y congelamiento de la misma) y palabra hablada (actualización de esa

praxis); es historia (el pasado, la continuidad) y es presente (devenir, proceso, ruptura e individualidad).

Tal dinámica le posibilita limitar su propio objeto y trascenderlo, y ese salirse de sí mismo lo integra dentro de la poligrafía fundada por el espacio del paragrama.

La literatura se constituye como conjuntos de textos que generan, cada uno de ellos, su propio campo de gravitación y atracciones. Texto-valencia, texto-valor, el paragrama funciona como la abstracción simbolizadora del trabajo poético que adquiere su expresión “visible” en el espacio de la hoja de papel del autor.

Se debate entre el **anacronismo deliberado** -distanciamiento y acercamiento de contrarios- (sumas disyuntivas, según estima Julia Kristeva), y las **atribuciones erróneas** -calificar contradictoriamente la función predictiva de cada discurso convencionalizado.

El paragrama opera desde el vacío (cifra, es una palabra árabe que, justamente, significa cero) y desde allí se lanzan en perpetuo movimiento textos productores de nuevas superficies que se desarrollan concéntricamente en varios niveles

### **1- espacio del narrador**

- su escritura que se va haciendo (la nota)
- las notas marginales
- los discursos críticos de otros
- la “marcación” a través de puntuación (comillas o vírgulas), mayúsculas, bastardilla o vacíos tipográficos
- la obra desplegada de Pierre Menard

### **2- espacio de Pierre Menard**

- libros propulsores
- obras que llegan desde el siglo XVII al XX
- partes de la obra de Cervantes que dialogan con las del autor
- su espacio de escritura (“su” Quijote)
- “cartas” al narrador

### **3- espacio de Cervantes**

- realidad histórica, lingüística y literaria de su época
- su Quijote de la Mancha

De este modo, se crean puntos de contacto entre dichos espacios, que actúan como intersecciones que permiten estructurar el texto total. La obra desplegada de Menard es un nexo entre el narrador (autor) y lector; las “cartas” son mediadores entre el narrador y Pierre Menard y el Quijote de Cervantes, es el punto tangencial entre la obra de Menard y Cervantes.

Plantear estas relaciones simplifica demasiado una red de conexiones que se abren productiva y potencialmente hacia el infinito y que tiene como operador siempre la palabra escrita -la literatura-.

En un sentido general, el trabajo de Menard se constituye como una metonimia de dicho trabajo literario que se realiza físicamente en la superficie del papel y en múltiples direcciones: a la horizontal y vertical, Borges le integra la discontinua que aporta el paragrama y aun se advierte un tratamiento particular a través del uso de las **notas marginales** las que, no sólo distraen la lectura, sino conforman un texto paralelo que dialoga con el cuento continuamente. Casi todas ellas parecen haber sido puestas “por descuido”, pero nosotros tomaremos ese “descuido” como pautas definitorias para la comprensión del relato.

La primera nota plantea la **clave** de la dinámica del texto la versión literal de una versión literal es una manera de “alterar” lo mismo (o bien, hacer creer que se dice una cosa como si fuera otra). La literatura, la obra de Menard y la del narrador, se conforma a partir de este **fraude**. El **simulacro** de Madame Henri Bachelier es el de cualquier autor que, no hace más que producir discursos que inviten a ser continuamente copiados:

*“Madame Henri Bachelier enumera asimismo una versión literal de la versión literal que hizo Quevedo de la Introducción a 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” (11)*

Es por esto, que Pierre Menard se **burla** de sus propios lectores al provocar discursos similares al de él, que cometen la falacia de creer(se) originales.

Es en dicha burla donde se instaura el **dislate** como la forma en la que el escritor se ve y escucha escribiendo y en la que el lector se inmiscuye en esa distancia participando del proceso.

La segunda nota introduce el problema de la **imagen** de una manera netamente irónica imagen versus realidad que es, en última instancia, lo que la literatura intenta transmitir. La verdad de Menard es más que su biografía, como obra; es el trabajo que ella implica. Por esa causa, se menciona su cuaderno y grafía. Habría, entonces, que reivindicar el concepto de auto(bio)grafía como la forma en que un autor habla sobre sí mismo a partir del intento de individuación logrado por la palabra escrita:

*“Tuve también el propósito secundario de bosquejar la imagen de Pierre Menard. Pero, cómo atreverme a competir con las páginas áureas que me dicen prepara la baronesa de Bacourt o con el lápiz delicado y puntual de Carolus Hourcade” (12)*

La tercera nota se constituye en otra oposición la distancia que se logra a través de la **marginalidad** del sujeto que, al excluirse del proceso, observa la escritura como objeto, pero, que, al ver que esa escritura lo involucra en su dinámica, termina generando su propia destrucción -aquí, expresada con el símbolo de la hoguera-:

*“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 Nimes; solía llevar consigo un cuaderno y hacer una alegre fogata” (13)*

Borges, que escenificó este proceso, en su cuento “Pierre Menard, autor del Quijote”, explicó también el propósito de este desenmascaramiento: el cuento es una farsa que intenta poner ante nuestros ojos la ilusión de la literatura que se comporta como un dislate, no sólo como desplazamiento o la creación del paragrama como formalización de la atopía en la que se desenvuelve, sino como un disparate, en tanto manifestación contraria a la “razón” (atrocidad y desmesura de querer parodiar el mundo ordenado por reglas, instituciones y avalado por una erudición maniquea). (14)

Apreciar la importancia de la rotura de los textos y la diseminación de los mismos, permite filtrar el “verdadero texto” que es aquel que permite enjuiciar la literatura y reflexionar acerca de ella, vivificándola en cada una de sus manifestaciones:

*“Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura 1- técnica del anacronismo deliberado y las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odisea como si fuera posterior a la Eneida y el libro Le jardin du Centaure de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier. Esta técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la Imitación de Cristo, no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?” (15)*

El paragrama que aquí se concretiza como el espacio de producción por antonomasia, se traspone metafóricamente en una imagen que atraviesa la obra total de Borges: la construcción de la Ficción se corresponde con la creación del Laberinto. “Si el Laberinto prefigura la Literatura es porque ambos condensan emblemáticamente la falsedad”, asegura Nicolás Rosa (16); nosotros completamos si el Laberinto prefigura la Literatura y la imposibilidad de una realización total

en ella, es porque el espacio paragramático le permite conformar una supertextualidad laberíntica que condena a la Literatura a una relación mimética de textos, a una combinatoria potencialmente infinita que resguarda su secreto inefable. El enigma de la grafía sólo crea la ilusión de su desvelamiento (17), la literatura es una panoplia que va desde la poligrafía al fraude.

## NOTAS

1. "Desde el momento en que el poeta estaba obligado, por Ley religiosa o poética, a imitar un nombre, es evidente que, después de haber sido llevado a distinguir sus sílabas, se encontraba, sin quererlo, obligado a distinguir sus formas, ya que su análisis fónico exacto ya no resultaba exacto (. . .) Desde el simple punto de vista fónico para satisfacer al dios o a la Ley poética había que prestar atención a todas las variedades del nombre". Starobinski, Jean. "Los anagramas de Ferdinand de Saussure". (En: *Ferdinand de Saussure, Fuentes manuscritas y estudios críticos*. México, Ed. siglo XXI, 1977; págs. 237). Nótese que esta preocupación por la sustancia fonética de las palabras refuerza la **superstición por la letra** que rige la poesía religiosa antigua.

2. Borges, Jorge Luis. "Pierre Menard, autor del Quijote" (En: *Ficciones*. Bs. As., Emecé Editores, 1956, pp. 39)

Adviértase que la importancia del término está, además, reforzado por el uso de vírgulas que ratifican la significación que le hemos asignado.

3. Borges, op. cit., pág. 35. Dejamos abierta la posibilidad de analizar este fragmento del comienzo como parodia a la "retórica funeraria" propia de cierta literatura de corte académico.

4. Borges, op. cit., pág. 39.

5. "La axiomatización es en efecto, una pesadez, un orden y una autoridad impuesta sobre la fluidez compleja del objeto estudiado (el lenguaje poético). Pero este poder está lejos de desfigurar el objeto, y así podremos decir que aprehende las líneas de fuerza de ese objeto ("sus muecas") como gesticularía él mismo si fuese el fin de sus muecas. Se ha podido hablar de la imitación proustiana como "carga", del cuerpo como "caricatura". En esa continuidad de "caricaturas" poderosas, la axiomatización

paragramática es un quehacer fogoso, "exagerado" y "excéntrico" que procede mediante trazos y por elección de detalles (caricatura despojada de sentido peyorativo) para asemejarse a su objeto más de lo que lo hace una descripción discursiva (retrato)". Kristeva, Julia. "Para un semiología de los paragramas" (En: *Semiótica*. 1, pág. 269).

6. Borges, op. cit., pág. 40.

7. Borges, op. cit., pp. 39-40.

8. Borges, op. cit., pp. 41-42.

9. Borges, op. cit., pág. 42

10. "La única respuesta posible no es ni el enfrentamiento ni la destrucción, sino solamente el robo; fragmentar el texto antiguo de la cultura, de la ciencia, de la literatura, diseminar sus rasgos bajo fórmulas irreconocibles, así como se maquilla una mercancía robada. Es así que, frente al texto antiguo, me esfuerzo por borrar la falsa eflorescencia sociológica, histórica o subjetiva de las determinaciones, visiones y proyecciones; escucho la vehemencia del mensaje, veo en la obra triple el despliegue victorioso del texto signifiante y del texto terrorista, y dejo que se desprenda, como una piel inservible, el sentido recibido o discurso represivo (liberal), que quiere recubrirlo constantemente. La incidencia social de un texto (que no se cumple forzosamente en la época en que aparece el texto en cuestión) no se mide ni por la popularidad de la audiencia ni por la fidelidad del reflejo económico-social que se inscribe en él o que el texto proyecta a la vista de algunos sociólogos ávidos por recogerlo. Se mide más bien por la violencia que le permite **exceder** las leyes que la sociedad, la ideología o la filosofía se dan a sí mismas para estar de acuerdo consigo, en un bello gesto de inteligibilidad histórica. Este exceso tiene un nombre: 'escritura'" Barthes, R.. *Sade, Fourier, Loyola* citado por

Kerbrat Oreschioni, C. *La connotación*. Bs. As., Hachette, 1983; pág. 242.

11. Borges, op. cit., pág. 38.

12. Borges, op. cit. pág. 39.

13. Borges, op. cit., pág. 46.

14. Para profundizar esta idea de la "crisis" que figura el lenguaje poético, recomendamos la lectura del siguiente artículo de Kristeva (cuyos asertos fundamentales, podrán completar nuestra exposición): Kristeva, Julia. "El tema en cuestión el lenguaje poético" (En: Lévi Strauss y otros. *La identidad*. Madrid, Ed. Petrel, 1981; pp. 249-287).

15. Borges, op. cit., pp. 46-47.

16. Rosa, Nicolás. "Borges o la ficción laberíntica" (En: *Nueva novela hispanoamericana*, 2. Bs. As. Paidós, 1969, pp. 140-173.)

17. La escritura es, entonces, una suerte de blasfemia o reniego que siente la necesidad de violar una interdicción. Sugerimos un artículo de Benveniste en el que el autor compara el tabú religioso con los mecanismos lingüísticos del reniego la exclamación, la antífrasis, la eufemia que corrige la expresión reemplazo por un término "inocente", mutilación del vocablo, creación de una forma sin sentido que supla ese

vocablo tabú. Estas cuestiones podrían ser fructíferamente incorporadas en nuestro trabajo:

*"Hay que prestar atención a la naturaleza de esa interdicción que no cae sobre el "Decir alguna cosa", que sería una opinión, sino sobre el "pronunciar un nombre", que es pura articulación vocal. Es propiamente el tabú lingüístico cierta palabra o nombre no debe pasar por la boca. Simplemente se retira del registro de la lengua, se borra del uso, no debe existir más. Sin embargo, y es condición paradójica del tabú este nombre debe al mismo tiempo continuar existiendo como prohibido. Es así, como existente-prohibido, como hay que plantear igualmente el nombre divino (. . .) La blasfemia subsiste, pues, pero enmascarada por la eufemia, que le quita su realidad fémica, y así su eficacia sémica, volviéndola literalmente despojada de sentido. Así anulada, la blasfemia alude a una profanación por el habla, sin consumarla, y desempeña su función psíquica, pero invirtiéndola y disfrazándola". Benveniste, Emile. "De la blasfemia y la eufemia". (En: *Problemas de lingüística general. II*. Madrid, Siglo XXI, 1977; pp. 256-259).*

**Homenaje a  
Roberto Arlt:  
La otra cara  
de la moneda**

**FABIO ESPÓSITO**

1- ¿Por qué Homenaje a Roberto Arlt a propósito de Borges? Podemos pensar, de manera provisoria y preliminar que el relato en cuestión mezcla dos líneas de escritura. Podemos pensar, además, que esta mezcla obedece al intento de reacomodar el sistema de la literatura argentina. En un reportaje publicado en *Tiempo Argentino* dice Piglia con respecto a Homenaje. . . : *“En ese texto yo juego más bien con el cruce entre Arlt y Borges. Ya se sabe que una de las utopías de la literatura argentina es unirlos y mezclarlos. Yo creo que el intento de cruzar está en Cortázar, está en Marechal, está, muy nítido, en Onetti.”* (1)

Como vemos, Piglia busca desterrar el antagonismo Arlt/Borges tanto en sus artículos críticos y reportajes como en sus ficciones. Gesto que debe leerse como el intento de buscar un lugar en el sistema literario para su propia escritura. Lugar que sólo es posible a partir de la mezcla de Arlt y Borges.

Homenaje. . . es un testimonio de ello: es Pierre Menard, autor del Quijote. No sólo porque trabaja sobre el plagio, el apócrifo, la cadena de citas fraguadas. Las semejanzas son también de otro tipo: Piglia, de alguna manera, reescribe Pierre Menard . . . en Homenaje. . . Un relato sobre Arlt a partir de un cuento de Borges: ésta es la mejor metáfora de su escritura. Debemos advertir que Homenaje ocupa un lugar clave en su producción en cuanto que es el punto de partida de lo que será *Respiración Artificial*. *“Homenaje a Roberto Arlt, continúa Piglia en el reportaje de Tiempo Argentino, me permite romper con determinado tipo de concepción de la ficción que yo tenía hasta ese momento. Significa la apertura de un camino. Por eso yo valoro la escritura de esa nouvelle, en tanto ahí se produce un punto de viraje respecto a lo que yo venía haciendo. Desde allí a la novela había que seguir ese camino. Ese era un poco el asunto para mí.”* (2)

Homenaje. . . se puede pensar como un relato inaugural del mundo ficcional de Piglia. En él ya se explicitan los complejos mecanismos que entretejerán el resto de sus textos. Una especie de mito de origen de su propia escritura que debe dejar saldadas ciertas cuentas pendientes, entre ellas esta cuestión de Arlt y Borges. Piglia se preocupa por dejar prolijamente aclarado que escribir en la Argentina es mezclar a estos dos escritores. A partir de esta función encuentra su lugar en el sistema, dicho en términos funcionalistas.

2. El narrador de Pierre Menard. . . , un crítico literario, realiza una investigación sobre la obra de un escritor francés de fines del siglo XIX. Comienza citando dos

testimonios que aprueban su trabajo: uno oral y otro escrito. Luego cita las obras “visibles” de Menard -que a su vez citan a otros textos-, la obra “invisible”, y algunas cartas de este poeta francés oscuro y provinciano.

Homenaje. . . también es una investigación sobre la obra de un escritor: Roberto Arlt. La visible, *“los textos publicados en diarios y revistas pero no recogidos en libros”*. (3) Y la invisible, *“el conjunto de sus relatos inéditos”* (4) narrada por un crítico literario. También en este relato se citan testimonios orales y escritos, cartas, documentos y textos de Arlt que a sus vez citan a otros textos.

En el caso de Pierre Menard. . . el narrador adjudica un texto a otro escritor: fragmentos del Quijote de Cervantes. Lo mismo ocurre en Homenaje. . .: atribuye a Arlt un relato que no le pertenece: Luba es un cuento de Andreiev, retocado por Piglia, presentado como texto arltiano. En ambos casos la lectura no es la apropiada y aquí está la clave de la relación entre estos dos relatos. Cómo leer, cómo apropiarse de los otros textos, cuestión esencial en Pierre Menard. . ., es el punto sobre el que trabaja Piglia en Homenaje. . . En esto se centra la lectura de Pierre Menard que subyace en la nouvelle. (5) Piglia entrecruza aquí dos modos de vinculación con los textos ajenos y dos formas de usar la cultura que, si bien en algunos puntos pueden ser antagónicas, se asemejan por no respetar la propiedad. Porque para Piglia en Pierre Menard se invierten los modos de circulación de los textos dentro de la cultura. *“¿Cómo funciona el plagio, la cita, la parodia, la traducción? Yo creo, dice Piglia, que por allí es donde Borges toca ciertas cuestiones claves que hacen una crítica implícita al funcionamiento de la sociedad, en tanto pone en cuestión el concepto de originalidad, de propiedad privada y trabaja rompiendo cierto tipo de código interno del sistema literario. El apócrifo, en Borges, invierte todo el código de circulación de la cultura. Todo el sistema de autoridad de la cita, del respaldo cultural como lugar del intelectual se cierra en Borges.”* (6)

Volviendo a Homenaje. . ., este narrador en primera persona, típicamente borgeano, detrás del discurso verdadero de la crítica, oculta, desplaza, disfraza la verdad. En la estructura de la novela policial se prevé que el narrador, con la perspectiva del detective, a lo largo de la investigación, descifra indicios hasta llegar a la resolución del crimen (la incógnita). Se pasa así de un no saber a un saber. En cambio en Homenaje se transgreden las leyes del género porque el narrador/detective, en lugar de revelar el enigma, engaña y oculta que él mismo es el criminal (el escritor) y que su crimen es contra la propiedad; y esto es Borges.

El crimen es la metáfora con que Arlt define su literatura. Silvio Astier, antes de escribir roba la biblioteca, incendia la librería y delata a un amigo. La escritura arltiana transgrede las reglas del gusto, las formas de lectura y circulación de los textos dentro del sistema literario. (7) En Homenaje. . . el narrador, para que se produzca la ficción debe transgredir las leyes que sancionan el plagio, apócrifo, la cita fraguada, la atribución errónea, y códigos narrativos que excluyan al ensayo

y a la teoría como forma de un relato. Sobre la transgresión de la ley se define el espacio de Homenaje. . .en el sistema literario.

Con respecto al narrador es preciso señalar la contraposición que se establece entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado. Ambos ocupan diferentes lugares en el texto. El sujeto de la enunciación, instalado en el presente del discurso, es quien pone *“en juego la propiedad de un texto de Roberto Arlt”*. En cambio el sujeto del enunciado (“Piglia”), que actúa en el pasado de la enunciación, es quien busca comprar el texto; de este modo preserva la propiedad situándose junto a la ley que rige el intercambio de bienes en el capitalismo.

El que narra y el narrado están en posiciones divergentes, tanto gramatical como ideológicas. Aunque ambos aparezcan bajo la forma de la primera persona, la marca gramatical distintiva está en el tiempo verbal. Obviamente el sujeto de la enunciación se introduce en presente y el del enunciado en pasado. En *“Yo soy quien descubrió el único relato. . .”* están los dos claramente representados. Como hemos dicho, también son distintos los lugares ideológicos. El sujeto de la enunciación, narrador aborgesado (en la medida en que representa el lugar borgeano en relación a la lectura y circulación de los textos) somete al otro “Piglia” a la búsqueda obsesiva de un relato perdido, del cual se apropia otorgándole el valor de una mercancía: lo compra. Es un Piglia aburguesado.

El narrador aborgesado, que pone en juego la propiedad al jugar con ella, coincide en su posición ideológica con un tercer sujeto que el texto propone: la función-autor. El sujeto que coloca las notas al pie de página y que publica el cuento Luba dentro de un libro de relatos que aparece con su firma.

*El hecho de que al presentar un texto inédito de Roberto Arlt me haya visto forzado a usar la forma del relato, el hecho de que el cuento de Arlt se lea en el interior de un libro de relatos que aparece con mi nombre, es decir: el hecho de que no me haya sido posible publicar este texto -como había sido mi intención- independientemente, precedido de un simple ensayo introductorio, demuestra -ya se verá- que de algún modo he sido sometido a la misma prueba que Max Brod. (8)*

Al proponer un texto como si fuera de Arlt pero bajo su firma, el “autor” engaña al lector, que no puede determinar de quién es el cuento. El “autor” le vende un objeto como si fuera otro: lo estafa. Autor-estafador/lector estafado, dos instancias generadas por el propio texto, representan los términos del intercambio literario que el relato postula.

Este sujeto aburguesado, a medida que progresa la investigación recibe relatos de diversos personajes cercanos a Arlt. El dueño del galpón, Andrés Martina,

Pascual Nacarati, actor y socio de Arlt, y Kostia, un amigo íntimo, un escritor fracasado. Algunos de estos relatos son orales, otros escritos. Los orales son los testimonios acerca de la vida de Arlt que los tres le cuentan: sus últimos meses de vida, su relación con Kostia y una teoría sobre la literatura. Junto con el "escrito" de Arlt, un retrato autobiográfico, conformarán su biografía. Los escritos son textos que Arlt ha dejado inéditos en un cuaderno:

- El plan de una novela en preparación
- Notas sobre literatura y anarquismo
- Luba, un cuento inédito

¿Qué tipos de vínculos se pueden establecer entre los diferentes relatos que el narrador va recibiendo?

Durante los últimos meses de su vida, cuenta Andrés Martina, Roberto Arlt dedicaba todo su tiempo al invento de medias engomadas. Este invento es una operación comercial. Si se realiza favorablemente ganará dinero y podrá modificar su experiencia.

Para Arlt la literatura ocupa el mismo sitio que un invento: sirve para producir dinero. Y es este último el que le otorga valor: una obra literaria, como un objeto creado para la sociedad de consumo, vale si se lee, es decir si se compra. Tiene el valor de una mercancía. En este punto se articula el debate con Kostia, desarrollado en las dos cartas halladas en el interior del cuaderno. Como respuesta a la carta de Arlt, Kostia escribe:

*Se me ocurre que nunca vas a entender que tenés que separar la literatura de la guita. . . Es lo mismo que pasa con tu invento de las medias: ¿pensás que alguno va a querer comprar esa especie de panza de pescado? ¿Por qué? ¿Porque vos invertís tiempo, plata, etc.? Si trabajaras en las medias porque sí, para entretenerte, se podría entender. Son algo hermoso, bien mirado (tengo la muestra que me mandaste sobre la mesa): parecen hechas con piel humana, uno las toca y tienen una textura gomosa, sangrienta. Ahí tenés: algo que no sirve para nada, que es una creación pura, un objeto fascinante y malvado que se puede usar para lo que se quiera: disfrazarse, encerrarse con eso en el baño y hacer porque-rías o (sería mejor) obligar a la mujer de uno a andar con esas medias, de tacos altos y en bolas. ¿Pero venderlas? ¿Hacerlas para ganar plata? Lo mismo pasa con la literatura: la profesión de escritor no existe, dejate de joder de una buena vez. (9)*

Aquí lo que está en juego es el lugar que ocupa la literatura en la sociedad. Para

Kostia un objeto literario no debe servir para nada determinado, debe negarse a las reglas fundamentales de la sociedad contemporánea. (10)

En el plan de la novela también el dinero es el eje vertebrador: lo que se narra es una operación comercial. Aquí aparecen igualados crimen, literatura y transacción económica (estafa). Lettif piensa el asesinato como *“un canje entre la muerte y el dinero”*. (11) Mata a su mujer para cobrar el seguro de vida. Para que esta operación sea provechosa, es decir para que Lettif gane dinero, debe construir un relato que sea verosímil para los lectores (la compañía de seguros, la policía) y de este modo poder engañarlos. El crimen se planea como un relato. Nuevamente el dinero da el valor a los bienes, en particular a los literarios: el relato vale, es bueno, bello, si sirve para ganar dinero, engañando al lector para lograrlo. Es una estafa.

En Luba también funciona esta relación entre literatura y dinero. La prostituta Luba *“es un cuerpo que circula entre los hombres por dinero, igual que un relato”* (12) y circula con nombre falso. Falso también es el dinero con que paga Enrique, el anarquista, y falsa la relación entre ambos que debiera limitarse a un intercambio entre cuerpo y dinero. Pero este fraude se define con respecto a una legitimidad sancionada por el capitalismo. La literatura en la sociedad contemporánea circula como moneda falsa.

Ahora bien, la trama del relato se arma sobre la base de la circulación de un texto de Arlt, de las lecturas. El texto circula en el relato porque es leído. El sistema de circulación legitima la lectura cuando es una compra. Se compra el texto y se lee como se debe. Es una lectura amparada en la ley: se lee con propiedad.

Oponiéndose a esta ley de circulación capitalista, hay otra forma de apropiación de los textos: la lectura como robo. Kostia roba el cuento Luba al publicarlo con su nombre en el diario *El Mundo*: es una lectura ilegítima: “Piglia” amenaza con mandarlo a la cárcel por el crimen que ha cometido. Arlt también roba cuando lee, falsifica cuando escribe. En cambio “Piglia” compra el texto: legitima su lectura bajo la instancia de la ley capitalista.

Otro modo de recibir los textos es heredándolos. Pero debemos distinguir dos maneras de heredar:

- La herencia (propia)mente dicha, capitalista, que preserva la propiedad.
- La herencia im-propia: aquella que dilapida la fortuna, que no la usa de manera apropiada.

Borges se apropia de los textos al heredarlos, son los volúmenes de la biblioteca de su padre. Pero es una herencia como la señalada en segundo término: paradójicamente, se apropia de los textos del padre suprimiéndoles la propiedad, contra la Ley (paterna): apócrifo, cita falsa, etc.: des-autor-iza los textos.

Andrés Borge es quien recibe como herencia el cuento de Arlt; por su intermedio "Piglia" también lo hereda. Tanto la compra como la herencia propiamente dicha son formas bajo las cuales se preserva la propiedad y es el modo en que "Piglia" se adueña del texto. Pero con ello no hace más que ocultar la verdadera forma de apropiación literaria: el robo. La lectura es una expropiación. Este es el crimen que el narrador oculta. Crimen contra el dueño del texto, contra el autor. Para usar la literatura hay que matar al autor. Porque un texto con autor es un texto con dueño, un texto que se compra y vende.

Robo y herencia impropia, ambas opuestas a la forma de circulación que tienen los bienes en el capitalismo. Pero mientras que el robo es castigado por la ley, la herencia es permitida. Por su condición de heredero es posible que Borges haya sido aceptado en el sistema literario (que se rige con las leyes del capitalismo: propiedad intelectual, derecho de autor, etc.). Arlt, por su parte, identificado con el robo como forma de acceso a la cultura, al capital cultural, a los textos es rechazado por el sistema literario.

Como ya lo hemos señalado, quien publica el apéndice es el sujeto-autor que estafa al lector y triunfa sobre el "Piglia" aburguesado, que claudicara en el intento de buscar el "verdadero" autor de Luba. Desenmascarado y destruyendo la apropiación "legítima", en Homenaje. . . se replantean las formas de circulación de los bienes junto con el estatuto del autor y la noción de propiedad. A partir de esto podemos ver qué tipo de relación propone el texto entre la literatura y el capitalismo, entre la literatura y la sociedad.

## Notas

1. *Tiempo Argentino*. 2/9/1984. Entrevista de Miguel Briante. Suplemento de Cultura. p. 3.

2. *Tiempo Argentino*. op. cit. p.3.

3. Piglia, Ricardo. *Nombre falso*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1975, p. 99.

4. Piglia, Ricardo. op. cit. p. 100.

5. Block de Behar señala que la cuestión de Cervantes no se inicia con Pierre Menard. La primera desautorización es la de Cervantes, quien indica a Cide Hamete Benengeli como autor de los manuscritos que cuentan las aventuras de Quijote. Poco después la notable traducción al inglés atribuida a Francis Bacon fundamenta la opinión de que "aquella primera versión en español no era sino la traducción de un pequeño oficial llamado Cervantes". Block de Behar, Lisa. *Al margen de Borges*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1987, p. 109.

6. *Tiempo Argentino*. op. cit. p.3.

7. Cfr. Piglia, Ricardo. "Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria". En: revista *Los Libros*, marzo/abril 1973.

8. Piglia, Ricardo. op. cit. p. 135.

9. Piglia, Ricardo. op. cit. p. 123.

10. En este debate literario, hecho frecuente en la obra de Piglia -basta remitirse al encuentro de Emilio Renzi y Marconi en *Respiración Artificial*- se pone en cuestión el carácter negativo del arte. Tanto Borges como Arlt, si bien sostienen escrituras transgresoras, también establecen nexos positivos con la sociedad. Arlt desea insertar su obra en el mercado literario, pero para ello falsifica, roba. Asimismo Borges hace un uso casi ostentatorio de la erudición pero con la cita apócrifa hace que todo el respaldo de la tradición se desvanezca.

11. Piglia, Ricardo. op. cit. p. 105.

12. Piglia, Ricardo. op. cit. p. 139.

# **Emma a través del espejo**

**Una lectura de  
"Emma Zunz"**

**GRACIELA BEATRIZ GOLDCHLUK**

## **Emma Zunz como cuento policial. Las dos historias.**

La primera lectura de "Emma Zunz" es la de cuento policial. Una mujer comete un asesinato; para no ser inculpada, trama una historia de violación que logra imponer a todos.

Desde esta lectura se advierte la presencia de dos historias, la que cuenta Emma y la que conocemos a través del narrador.

Según la tesis de Ricardo Piglia: *"Todo cuento siempre cuenta dos historias."* *"Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario."* (1)

En "Emma Zunz" lo evidente es el relato fragmentario. Aparecen narrados los actos de Emma con precisión cronométrica. Desde el momento en que recibe la carta con la noticia de la muerte de su padre hasta el momento en que llama a la policía para dar su explicación la falsa, la verdadera.

Conocemos los actos de Emma pero no su sentido; éste está dado por dos voces. La de Emma y la del narrador.

### **Dos voces. Dos finales**

El relato que Emma da a la policía resuelve el caso a la manera de un cuento policial, pero invertido.

Lo tradicional es que el cadáver aparezca al comienzo y que el sospechoso presente su coartada, la que será desarmada por el investigador y así, retrospectivamente, nos iremos enterando de los movimientos previos del asesino.

En este cuento la coartada aparece al final, cuando ya hemos asistido al crimen. La coartada es, siempre, la voz del criminal; en este caso, la voz de Emma Zunz.

Sin embargo, no es la primera vez que la voz de Emma aparece en el cuento. Siguiendo a Bakhtine (2) podemos distinguir, además de las hablas directas de los personajes, zonas particulares de los mismos que constituyen formas de transmisión velada de la palabra ajena. Si bien Bakhtine se refiere a intromisión en la voz autoral, prefiero referirme a la lucha que se da en el texto entre la voz del narrador y la del personaje.

Podemos considerar como zona particular del personaje el párrafo que comienza: *"En la creciente oscuridad, Emma lloró hasta el fin de aquel día (. . .)."* (3) En

este párrafo, Emma se entera del suicidio de su padre y lo atribuye a la honra perdida a causa de Loewenthal (El concepto de suicidio está en Emma, al igual que los recuerdos que le suscita y que la conducen directamente a Loewenthal. La carta que recibe habla de una ingestión por error: Emma determina suicidio, tal vez asesinato, ya que supone un culpable; y dicta una sentencia que se dispone a cumplir). Luego pasa por una serie de actos ínfimos que tejen un laberinto de miserias y horror. (Incluyo en estos actos especialmente a los del viernes, que el narrador califica de “laborioso y trivial”, ocultando con el segundo adjetivo lo que señala con el primero).

Sabemos también que ha tramado un plan; la voz de Emma reaparece en un párrafo en estilo indirecto libre explicando ese plan:

*“Desde la madrugada anterior, ella se había soñado muchas veces dirigiendo el firme revólver, forzando al miserable a confesar la miserable culpa y exponiendo la intrépida estratagema que permitiría a la Justicia de Dios triunfar de la Justicia humana. (No por temor, sino por ser un instrumento de la Justicia, ella no quería ser castigada). Luego, un solo balazo en mitad del pecho rubricaría la suerte de Loewenthal.”*

Finalmente su voz en estilo directo, en bastardilla, presenta su coartada y da un sentido a la historia, **su** sentido:

*“Ha ocurrido una cosa que es increíble. . . El señor Loewenthal me hizo venir con el pretexto de la huelga. . . Abusó de mí, lo maté...”*

Este relato entrecortado da cohesión a la serie dispersa de acciones que nos fueron presentadas y clausura de algún modo la historia (desde que todo sentido fija los hechos que pueden ser múltiples y los convierte en uno muerte, accidente, suicidio, asesinato, se convierten en sólo suicidio o sólo asesinato).

Este “final” cumple también otro requisito, da idea de totalidad, ya que permite cierta profundidad a la narración presentando una historia secreta, verdadera la justicia ejercida sobre un estafador culpable del suicidio de un hombre de honor; y una historia visible, falsa: el hombre que desde una posición de poder llama a una obrera, la viola y es asesinado por ella.

Pero el cuento no termina acá. El narrador retoma la voz y da un nuevo sentido a la historia: mejor, cambia la evaluación y dice que la historia falsa es “sustancialmente cierta”, con lo que se abre nuevamente una historia que parecía clausurada.

Si el relato de Emma reducía la diversidad de hechos al darles un sentido, la voz del narrador los multiplica bifurcando hechos que se presentaron como uno. Así nos dice: *“sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios”*.

Sabemos que las circunstancias y la hora están alteradas en el relato de Emma

y sabemos que el nombre del desvirgador no es Loewenthal; no sabemos cuál es el otro nombre falso.

Podemos buscar un sentido tratando de identificar ese otro nombre y llegaríamos rápidamente a la conclusión de que es Manuel Maier, que en los antiguos días felices fue Emanuel Zunz.

El mismo narrador se encarga de señalarlo en la única oportunidad en que aparece su voz en primera persona:

*¿"En aquel tiempo fuera del tiempo, en aquel desorden perplejo de sensaciones inconexas y atroces, pensó Emma Zunz una sola vez en el muerto que motivaba el sacrificio? Yo tengo para mí que pensó una vez y que en ese momento peligró su desesperado propósito. Pensó (no pudo no pensar) que su padre le había hecho a su madre la cosa horrible que ahora a ella le hacían"*

(El segundo subrayado es mío).

Si unimos esta afirmación al temor "casi patológico" que sentía por los hombres a los casi diecinueve años de edad y a otra afirmación del narrador:

*"Ante Loewenthal, más que la urgencia de vengar a su padre, Emma sintió la de vengar el ultraje padecido por ello. No podía no matarlo, después de esa minuciosa deshonra";*

encontramos, entonces, que no sólo Emma cometió el asesinato a otra hora y en otras circunstancias, sino que además de matar a Loewenthal, en ese mismo acto mató a su padre.

Bajo esta nueva perspectiva la estructura del relato cambia.

La historia uno es la de una obrera textil urdiendo una doble trama para vengar a su padre.

La historia dos, hecha de fragmentos dispersos en el texto, narra la relación traumática de una mujer con su padre, la irrupción culposa de su propia sexualidad y el cumplimiento de un acto al que estaba destinada, matar a su padre:

*"Como si de algún modo ya conociera los hechos ulteriores. Ya había empezado a vislumbrarlos, tal vez; ya era la que sería."*

(El subrayado es mío)

### **En busca de sentidos**

Podemos pensar que la historia uno tiene que ver con la escritura. No es extraño a Borges el concepto de que los actos humanos son una forma de escritura. En "Magias parciales del Quijote" (4), observa:

*"(.. .) si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833 Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben."*

En "La esfera de Pascal" (5) exaspera esta idea:

*"Quizás la historia universal sea la historia de las diversas entonaciones de algunas metáforas."*

A nadie escapa que no está hablando de la historia de la literatura. Dijimos que la historia uno es la de una obrera textil urdiendo una doble trama. Esta tarea tiene notorias analogías con la escritura:

*"Ya no tenía que tramar y que imaginar; dentro de algunas horas alcanzaría la simplicidad de los hechos."*

Cabe agregar, además, que todos los elementos que constituyen esa historia son creados por Emma. Al matar a Loewenthal, no sólo está construyendo un sujeto-culpable castigado, sino también un sujeto-víctima vengado.

La historia dos, por su parte, es el dominio del cuerpo, la sexualidad.

Esta sexualidad está conectada con la culpa, lo bajo; está silenciada, es un secreto (idea que aparece en "La secta del Fénix" (6)). Si en la historia uno Emma lucha por imponer su voz, por ser escuchada, en esta historia la lucha es por silenciar, por mantener el secreto. Sólo manteniendo el secreto puede sobrevivir a sus actos:

*"Quizá le confortó verificar, en el insípido trajín de las calles, que lo acaecido no había contaminado las cosas."*

Finalmente, no sólo mata para imponer su voz, sino también para no escuchar:

*"La boca de la cara la injurió en español y en ídish. Las malas palabras no cejaban; Emma tuvo que hacer fuego otra vez."*

Emma tiene su historia, para los demás y para sí misma; no conoce las razones secretas de su cuerpo, este mismo la ayuda en su tarea de ignorar:

*"Paradójicamente, su fatiga venía a ser una fuerza, pues la obligaba a concentrarse en los pormenores de la aventura y le ocultaba el fondo y el fin."*

Loewenthal la insulta, de algún modo le dice quién es y se lo dice en español, como un jefe, como un otro; y en ídish, como su padre, como su propia voz. Yo tengo para mí que en ese momento vislumbró el fondo y el fin.

### **Emma a través del espejo**

Esta división en zona del cuerpo y zona de la escritura parece establecer dos campos de sentido posibles que jugarían en el relato, mostrándose y ocultándose alternativamente, sin contaminarse. Evidentemente no es así; si intentamos señalar estas zonas es para ubicar sus puntos de cruces, sus deslizamientos, sus pasajes.

El primer pasaje es un nombre que se desdobra (“uno o dos nombres propios”), no es difícil asociar este desdoblamiento con un juego de espejos.

Ya en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, una enciclopedia (una forma de multiplicación del nombre) y un espejo, permiten el acceso a otro mundo:

*“Debo a la conjunción de un espejo y una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar.” (7)*

En este cuento, el apellido Zunz es esa conjunción.

Unión de última vocal y consonante, esta sola elección remitiría a una zona oscura, marginal. En “El Aleph”, el punto llamado aleph, en el cual se refleja simultáneamente todo el universo, se encuentra en el sótano de una casa demolida por Zunino y Zungri. El nombre de este “punto en donde convergen todos los puntos” es explicado en el texto:

*“Dos observaciones quiero agregar una, sobre la naturaleza del Aleph; otra, sobre su nombre. Este, como es sabido, es el de la primera letra del alfabeto de la lengua sagrada (. . .); también se dijo que tiene la forma de un hombre que señala el cielo y la tierra, para indicar que el mundo inferior es el espejo y el mapa del superior.” (8)*

Siendo el aleph el nombre de la primera letra del alfabeto hebreo (lengua sagrada), en “Emma Zunz” hay una doble degradación por un lado, aparecen las últimas letras del alfabeto común y por el otro, el hebreo degenera en ídish (dialecto profano usado en el relato para el insulto).

Si la forma del aleph indica que el mundo inferior es espejo y mapa del superior, en “Emma Zunz” lo real es el mundo inferior, lo bajo; mientras que el mundo superior (la Justicia, los actos piadosos) son un reflejo destinado a deformar esa realidad.

Por otra parte, Zunz es un nombre especular.

Zu, proyectado en dos espejos a modo de ejes cartesianos, conforma Zunz.

zu		uz
<hr/>		
		nz

También podemos proyectar el apellido completo.

zunz		znzn
<hr/>		
		zunz

¿Qué función cumple el espejo? La más obvia, multiplicar:

*“Los espejos y la cópula son abobinables porque multiplican el número de los hombres.” (9)*

*“Acaso en el infame Paseo de Julio se vio multiplicada en espejos, publicada por luces y desnudada por los ojos hambrientos.”*

Pero esta multiplicación tiene un ida y vuelta, hace que una cosa sea muchas y que muchas cosas sean una sola reflejada. Así, Emma multiplicada en espejos es también todas las mujeres que realizaban su infame rutina.

Leemos también:

*“La muerte de su padre era lo único que había sucedido en el mundo y seguiría sucediendo sin fin”,*

esta suerte de multiplicación especular es, sin embargo, la que permite reunir dos muertes en una la de Loewenthal y la de Emanuel Zunz.

Los espejos tienen otra función: reflejar. Ese reflejo es una forma de pasaje, de entrada en otro mundo. Mejor, es una intromisión del mundo real en el otro.

Emma se introduce en un laberinto de pesadilla:

*“Un atributo de lo infernal es la irrealidad, un atributo que parece mitigar sus terrores y que los agrava tal vez”,*

una vez ahí, ve unos losanges:

*“una vidriera con losanges idénticos a los de Lanús.”*

Este reflejo anticipa otro y lo representa metonímicamente lo que acontece detrás de esos vidrios es la misma cosa horrible que pasaba en Lanús.

En todo caso, una vez que se ha atravesado el espejo sólo se pueden encontrar las mismas cosas que de este lado, pero desubicadas, entenebrecidas, difuminadas o monstruosamente agrandadas. Lo más evidente puede desaparecer mientras un detalle que quedaba fuera del marco crece hasta ocupar todo el espacio:

*“Ante Aarón Loewenthal, más que la urgencia de vengar a su padre, Emma sintió la de castigar el ultraje padecido por ello.”*

La muerte de Loewenthal también está duplicada, contada dos veces. La primera es un sueño de Emma:

*“Desde la madrugada anterior, ella se había soñado muchas veces, dirigiendo el firme revólver, forzando al miserable a confesar la miserable culpa y exponiendo la intrépida estratagema que permitiría a la Justicia de Dios triunfar de la justicia humana. (No por temor, sino por ser un instrumento de la justicia, ella no quería ser castigada). Luego, un solo balazo en mitad del pecho rubricaría la suerte de Loewenthal.”*

Es interesante destacar algunas características de este relato soñado la adjetivación remite al campo de las ideas y hay ausencia de rasgos físicos. Incluye además dos proyectos de discursos uno sobre la culpa y otro sobre la Justicia de Dios. Por otra parte, es un relato notoriamente contaminado de literatura, lo que le da efecto de irrealidad. Además es un relato enmarcado; dos frases casi idénticas del narrador acotan esta historia, ambas hablan de “las cosas”:

*“Las cosas no ocurrieron como había previsto Emma Zunz”; “Pero las cosas no ocurrieron así.”*

Es como si este relato soñado, escrito por Emma, obliterara lo concreto (al punto que el asesinato aparece convertido en una firma). En cambio, en el relato que le sigue, lo concreto asume todo su peso, tanto como para romper la imagen creada. Otra función del espejo, crear imágenes falsas; función que lo acerca al teatro, y a la literatura.

*“Pero las cosas no ocurrieron así”,*

el espejo se rompe. Lo que hasta ahora había sido la verdad para Emma pierde sentido:

*“Tampoco tenía tiempo que perder en teatralerías”.*

La realidad es ahora una sucesión de sensaciones inconexas, a veces sin relación de causalidad.

De los planificados discursos sólo queda el balbuceo de algunos nombres. Está hablando y se corta. El revólver ya no es firme, es pesado. Emma aprieta el gatillo dos veces, ya no piensa en el balazo en mitad del pecho, sino en accionar el artefacto que tiene en sus manos. No el señor Loewenthal, no el miserable traidor sino el considerable cuerpo se desploma como si no tuviera relación con los disparos, que no son nombrados porque no forman parte de esa realidad (su existencia es una abstracción; supondría una relación causa-efecto); el cuerpo cae como por la acción de los estampidos y el humo.

Las imágenes aparecen astilladas como en un espejo roto, la palabra que más aparece en el párrafo:

*“Como si los estampidos y el humo lo hubieran roto, el vaso de agua se rompió (. . .) el perro encadenado rompió a ladrar.”*

Los discursos también se desarticulan. Roto el espejo, irrumpen en la realidad imágenes rechazadas que se han querido velar:

*“ese breve caos que hoy la memoria de Emma repudia y confunde”;*

palabras que se han silenciado:

*“A nadie se lo había revelado, ni siquiera a su mejor amiga, Elsa Ustein”*

¿un espejo de Emma, con un nombre que repite sus vocales y un apellido en U?  
¿una forma de decir que Emma Zunz mantenía un velo sobre sí misma?).

*“El hombre, sueco o finlandés, no hablaba español; fue una herramienta como ésta lo fue para él, pero ella sirvió para el goce y él para la justicia.”*

Manteniendo silenciado al otro, Emma Zunz puede hacer de él una herramienta, un engranaje de la maquinaria que está armando y que tiene un fin la justicia.

Loewenthal también era un engranaje de la máquina destinada a hacer triunfar la Justicia de Dios sobre la justicia humana, pero en ese caos de imágenes hay un boca que no se calla:

*“La boca de la cara la injurió en español y en ídish. Las malas palabras no cejaban; Emma tuvo que hacer fuego otra vez.”*

Al hacer callar a Loewenthal, Emma Zunz puede manejar la maquinaria judicial. Necesita matar porque las malas palabras no cejaban, no retrocedían; en esa lucha por imponer una voz y un silencio, el grito de Loewenthal trae a escena imágenes silenciadas. Finalmente, otro grito definitivamente bestial, el ladrido de un perro, trae la visión de la sangre.

Sangre, un elemento ausente en muchos cuentos generosos en cuchilleros y compadritos. Si la virilidad puede ser representada con casi todo (puñal, espada, sol), la sangre es el elemento femenino, y los labios:

*“En el patio, el perro encadenado rompió a ladrar y una efusión de brusca sangre manó de los labios obscenos y manchó la barba y la ropa.”*

En este juego de espejos, un pedazo desarticulado del resto muestra una escena repetidamente tapada la pubertad de Emma: *“Emma, desde 1916, guardaba el secreto”* (en 1916, Emma Zunz tenía trece años); también el momento de su iniciación sexual, nombrado como *“la cosa horrible que a ella ahora le hacían”*.

La sexualidad vista como una culpa, como un acto de violencia, se asimila a la muerte. La mujer que recibe la sangre, que la padece, puede manejarla; puede destruir desde su sexo que se constituye en espacio de poder:

*“quizá creía que el secreto era un vínculo entre ella y el ausente. Loewenthal no sabía que ella sabía; Emma Zunz derivaba de ese hecho ínfimo un sentimiento de poder.”*

De hecho, su cuerpo ultrajado sostiene la historia que presenta a la policía. Es una sangre que se impone sobre la sangre que mancha los quevedos inexplicables sobre el fichero. Cuerpo que se impone a todos por el tono, el pudor, el odio.

Emma Zunz es un personaje paradigmáticamente marginal mujer-judía obrera. El espacio desde donde imponer su voz es necesariamente el cuerpo, ausente en tantos otros personajes.

Del lado de esta obrera está la verdad; ella posee el tono (codiciado por Borges, reivindicado en *El idioma de los argentinos*); verdadero es su pudor; su dignidad; y también es verdadero su odio, pasión del cuerpo que puede destruir a quien trabajosamente se encaramó en una posición de poder y que tiene como única pasión el dinero, mucho más frágil de lo que se supone frente a la contundencia de la sangre, la fuerza de los marginados.

*El idioma de los argentinos*

## Citas

1. Piglia, Ricardo. "El jugador de Chejov". *Clarín*, Cultura y Nación. 6 de noviembre de 1986.
2. Bakhtine, Mikil. *Esthétique et théorie du roman*. Galimard, Paris. 1978. "Deuxieme étude. Du discours romanesque". "III. Le plurilinguisme dans le roman". pp. 122-153.
3. Todas las citas del cuento "Emma Zunz" (En: *El Aleph*), pertenecen al primer tomo de las *Obras Completas* de Jorge Luis Borges. Buenos Aires. Emecé. 1981. pp. 564-568.
4. Borges, Jorge Luis. *Otras Inquisiciones* (En Borges, J.L. Op. cit.)
5. Borges, Jorge Luis. "La esfera de Pascal" (En: Borges, J. L. *Otras inquisiciones*. Op. cit.)
6. Borges, Jorge Luis. "La secta del Fénix" (En Borges, J. L. *Ficciones*. Op. cit.)
7. Borges, Jorge Luis. "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (En *Ficciones*, Op. cit)
8. Borges, Jorge Luis. "El Aleph" (En: *El Aleph*. Op. cit.)
9. Borges, Jorge Luis. "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". Op. cit.

# **Sobre el concepto de verdad en Borges**

**SERGIO PASTORMERLO**

**"PLATÓN CONTRA HOMERO ÉSTE  
ES EL ANTAGONISMO TOTAL . ."**

**F. NIETZSCHE**

**"ARRIESGO ESTA PARADOJA EL MÁS ILUSTRE  
DE LOS AVERNOS LITERARIOS, EL DOLENTE REGNO  
DE LA COMEDIA, NO ES UN LUGAR ATROZ . ."**

**J. L. BORGES**

I. El concepto de verdad y su valor es uno de los tantos conceptos y valores vapuleados por el siglo XX. El concepto de verdad (dejando de lado conceptos de raíz escéptica como el concepto pragmático de verdad) arrastra una carga dogmática y hasta religiosa. No se ha descubierto aún cómo garantizar la verdad de una proposición sin recurrir a un Deus ex machina; toda verdad sigue mientras tanto necesitando de dogmas principio de autoridad, un árbitro de naturaleza divina, etc..

Nietzsche fue uno de los pensadores que con más fuerza se opuso al concepto de verdad. En *Ecce Homo* (1), hace esta lista de "conceptos perniciosos" "Dios", "alma", "Virtud", "pecado", "más allá", "verdad", "vida eterna". Nietzsche pensó toda esta enumeración como una manera de definir "verdad", es decir, de condenarla, colocándola en un contexto desacreditado; lo importante, como síntoma, es que se coloca la verdad en la bolsa de los mitos religiosos. En todas las épocas habrá habido escépticos y siempre alguien se habrá ocupado de poner en duda el concepto de verdad. Pero me parece improbable que se haya llegado alguna vez al punto que llegó nuestro siglo. Es cierto que Nietzsche la ataca radicalmente. Se pregunta por ejemplo: "*¿Por qué no, más bien, la no-verdad? ¿Y la incertidumbre? ¿Y aun la ignorancia?*"(2) Pero Nietzsche, (a pesar de filosofar con el martillo), siente todavía algún respeto por la verdad, y cuando la combate se le vislumbran temores. Nos sugiere dejar de creer en la verdad y escribe: "*¿Se ha extraviado alguna vez un espíritu libre europeo, o cristiano, en esa frase y sus laberínticas consecuencias? ¿Conoce por experiencia el Minotauro ese infierno?*"(3) Block de Behar, un siglo después, plácidamente advierte: "*El primer riesgo que corre quien cree haber encontrado la verdad es dejar de buscarla y así perderse en el laberinto de la certeza*". (4) La diferencia es clara. Nietzsche (como solía ocurrirle) se asusta

solo, de sus propios pensamientos. Block de Behar y sus lectores pasan por la idea desaprensivamente. Pero lo importante es que el laberinto cambió el laberinto ya no es perder la verdad sino encontrarla.

II. Mirada desde la literatura, cómo es la verdad? ¿La verdad es antiestética? Esta pregunta no es tanto absurda como imprecisa. Habría que reformularla: una verdad duradera, legitimada, ¿no es antiestética? O bien: ¿creer en una verdad única no es un estorbo desde el punto de vista estético? O también: ¿por qué la carga negativa de la palabra “perogrullada”?

Verdad, ética y estética son tres esferas que se mueven en un espacio estrecho. A veces se superponen, se invaden, se confunden; otras veces entran en conflicto y se distancian o se subordinan entre sí. Hasta el siglo XIX era moneda corriente que se contemplara un texto de ficción desde un punto de vista ético; la frase de Wilde (There is no such thing as a moral or an immoral book) es una prueba. Borges proponía examinar las ideas religiosas y filosóficas desde un punto de vista estético. Swedenborg y Blake hacían depender el acceso al Cielo de las obras intelectuales. De Quincey inventó una sociedad de hombres que contemplaba los asesinatos como obras artísticas. El pragmatismo dice, a través de W. James: “la verdad es una especie de bondad”. Toda idea puede ser mirada desde la verdad, desde la ética o desde la estética. (5) Pongamos como ejemplo el consejo de Zaratustra: ¿“Vas con mujeres? No olvides el látigo”. Puedo creer, por un lado, que esta misoginia está basada en prejuicios; por otro lado sentir que contradice mi moral; por otro lado, sentir que, estéticamente, la frase es irreprochable. Es sabido que Borges era proclive a contemplar todas las cosas desde un punto de vista estético. ¿Este panesteticismo supone un conflicto con la verdad? Para enfatizar lo estético (6) ¿basta con que me desentienda de lo verdadero o este esteticismo desplazará el valor de verdad?

Vamos a ver un ejemplo de este conflicto entre verdad y estética. En un ensayo sobre Quevedo, Borges escribe: “Hay en la historia de la filosofía doctrinas, probablemente falsas, que ejercen un oscuro encanto sobre la imaginación de los hombres: la doctrina platónica y pitagórica del tránsito del alma por muchos cuerpos, la doctrina gnóstica de que el mundo es obra de un dios hostil o rudimentario. Quevedo, sólo estudioso de la verdad es invulnerable a ese encanto. Escribe que la transmigración de las almas es “bobería bestial” y “locura bruta”. (661) (7) En el caso de Quevedo, la verdad excluye lo estético. Es fácil encontrar ejemplos invertidos de este conflicto: “Como Blake, que había rezado para verse libre de ‘la visión individual y el sueño de Newton’, como Keats que había brindado por el aniquilamiento de Newton porque Newton explicó el arco iris, Lawrence veía con malos ojos el saber excesivo, alegando que disminuía el sentido de admiración de los hombres y embotaba su sensibilidad al gran misterio.” (8)

### III. Podríamos intentar una lista de desventajas de las verdades

a) Desventaja de la verdad en tanto no oculte lo que hay de dogmatismo, de religiosidad, en el concepto de verdad tradicional (una verdad única, independiente del sujeto que conoce, etc.) Desventaja de la verdad en tanto excluye la duda; verdad como límite, verdad paralizante, opuesta al movimiento de la sospecha.

Contra la verdad inmóvil, la duda. Borges se burla de los españoles diciendo: *“ . . . no he observado jamás que los españoles hablaran mejor que nosotros. (Hablan en voz más alta, eso sí, con el aplomo de quienes ignoran la duda)”* (654) Otra vez: *“ . . . los españoles hablan con el aplomo de quienes ignoran la duda, y nosotros felizmente la conocemos, ya que la duda es una de las más preciosas posesiones del hombre. Es decir, la incertidumbre es, una posesión, la inseguridad es una posesión.”* (9)

Donde hay una verdad puede haber muchas conjeturas (10). Borges elude las verdades definitivas y prefiere la enumeración de hipótesis; no un problema y una solución, sino un problema y muchas soluciones. Una buena parte de los ensayos siguen el mismo método plantear un problema y luego pasar revista (comentando, negando, bromeando, dudando) a las soluciones de otros autores (ejemplo típico “Avatares de la Tortuga”); o bien, ahora las soluciones son del propio Borges, preguntarle al lector: “Qué solución preferimos?” (“El sueño de Coleridge”). Si hay una sola solución y es de otro, el lector puede calcular de antemano que va a ser refutada (“La penúltima versión de la realidad”), pero si es de él, lo normal es que “la sospecha”, “La insinúe”, “se atreva a sugerirla”.

Sin duda Borges fue bastante más variable que el Borges antológico que aquí presento. Para dar un solo ejemplo contrario, cito un párrafo de “Sobre los clásicos”: *¿“Qué es, ahora, un libro clásico? Tengo al alcance de la mano las definiciones de Eliot, de Arnold y de Sainte-Beuve, sin duda razonables y luminosas, y me sería grato estar de acuerdo con estos autores, pero no los consultaré. He cumplido sesenta y tantos años; a mi edad, las coincidencias o novedades importan menos que lo que uno cree verdadero”.* (772) Este Borges se opone a un Borges más temprano y alude al método de los ensayos anteriores: nos dice cómo hubiera escrito “Sobre los clásicos” diez años antes. (Este cambio -pero no dejemos que Borges nos convenza del todo- se cumple también respecto de su estilo y de los cuentos: *“He renunciado a las sorpresas de un estilo barroco; también a las que quiere deparar un final imprevisto”* (1022). Además, la duda también tiene sus desventajas; digamos por lo menos dos cosas una, muy obvia, que si la convicción puede ser paralizante, la duda no lo es menos (Descartes Dudo, luego dudo); y la otra, que la verdad única, fija, inmóvil tiene sus ventajas estéticas. Es, por ejemplo, la condición de la injuria, de la burla, y Borges fue muy sensible a este género. Borges nunca pudo sustraerse a estos placeres. Así, en el prólogo de *El otro, el mismo*, vuelve a incurrir en la misma falta de la que se arrepiente: *“En su cenáculo de la calle Victoria, el escritor -llamémoslo así- Alberto*

*Hidalgo señaló mi costumbre de escribir la misma página dos veces, con variaciones mínimas. Lamento haberle contestado que él no era menos binario, salvo que en su caso particular, la versión primera era de otro. Tales eran los deplorables modales de aquella época, que algunos miran con nostalgia.” (857)*

b) Desventaja de la verdad en tanto excluye el misterio, el secreto, la ambigüedad. La verdad como chasco, la verdad aburrida; como dicen los juramentos, la verdad y nada más que la verdad. Borges ha suscripto más de una vez la idea de Dunraven (11): *“Dunraven, versado en obras policiales, pensó que la solución del misterio siempre es inferior al misterio.”* (604-605). La verdad, una vez desnuda, se exhibe sin reservas; por lo tanto no seduce. *“La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esa inminencia de una revelación que no se produce, es quizá, el hecho estético.”* (635) Esta definición indecisa, vaga (esta definición también es una revelación que no se produce) de lo estético, explícitamente excluye la verdad: una revelación que no se produce.

c) Desventaja de la verdad en tanto verdad prosaica, no poética, en tanto explique el arco iris. La verdad como destructora del mito (poético).

d) Desventaja de la verdad en tanto verdad de todos y de siempre verdad consensual y consagrada; la verdad como perogrullada. En este caso la verdad no cumple el requisito fundamental de originalidad. No puede producir efecto estético porque en realidad no puede producir ningún efecto ya lo sabíamos. Si a la verdad como límite se opone la duda, a esta verdad-perogrullada se opone la paradoja. Más adelante hablaremos de esto.

IV. Es sólo desde una perspectiva estética que aparecen las desventajas b, c y d. En el caso de a), la cuestión es más complicada ya que aquí se añaden y se mezclan valoraciones ideológicas. En efecto, es común atribuir a posiciones reaccionarias y progresistas distintas posturas frente a la verdad. El esquema reaccionario-dogmático/progresista-cuestionador es débil (por la reducción simplificadora que implica la dicotomía; porque el cuestionamiento es también táctica política; porque cualquier posición ideológica limita la función crítica: define qué y cómo cuestionar); sin embargo, creo que bastaría con desembarazarse de conceptos tan escasamente denotativos como progresista, reaccionario, izquierda, derecha, para despejar lo que tiene de verdadero. Esta distribución de valoraciones ideológicas se extiende en otras oposiciones producción/producto; dialoguismo/monologuismo; saber= reproducción/saber- problematización, etc.. La verdad puede aparecer así no (sólo) como verdad antiestética sino como verdad reaccionaria. Sin embargo, basta hurgar un poco más en estas valoraciones para descubrir un fondo de valoraciones estéticas. Elegir el discurso abierto, fragmentario; el discurso que desordena/reordena nuestra visión de las cosas que nos

impone la necesidad de reacomodar nuestras categorías de pensamiento; negar el orden cerrado, finito, a favor de lo ilimitado (regocijo del estudiante ante la semiosis infinita de Peirce -un ejemplo entre muchos-); negar la clasificación o lo clasificable a favor del "resto", de lo que no se deja aprehender (modelo de intelectual: el intelectual "huidizo", "inclasificable", "ubicuo", "inapresable": Wittgenstein, Benjamin, Foucault, Lichtenberg, Nietzsche); elegir la pregunta y no la respuesta; considerar la verdad como un artículo para cerebros que buscan sólo la comodidad; optar en definitiva por el desasosiego, siempre a mano, de no acabar de saber. Este escepticismo voluntarioso, trabajador, es, en cierto modo, más radical que el escepticismo, digamos, tradicional; no se funda solamente en la convicción de que el saber seguro es imposible, sino también en la convicción de que es indeseable. *"Texto de placer: el que contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica **confortable** de la lectura. Texto de goce: el que pone en estado de pérdida, desacomoda (tal vez incluso hasta una forma de aburrimiento), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector; la consistencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje."* (12) Parece necesario extender las categorías de Barthes. No solamente tipos de textos, de literatura en un sentido amplio, sino tipos de posición frente al saber, tipos de intelectualidad. La especial risa de Foucault leyendo la taxonomía de la enciclopedia china borgiana definiría uno de ellos. (13)

V. Más arriba hemos enumerado, un poco desprolijamente, una serie de desventajas que podían ofrecer las verdades desde un punto de vista estético. Esto supone un antagonismo entre verdad y estética (14). ¿Cómo se resuelve este antagonismo? Una manera sería relativizar el concepto de verdad y adaptarlo, de algún modo, a lo estético. Significaría pedirle a las verdades ciertos requisitos (15). Afortunadamente, no tenemos que inventar nada nuevo, porque todo eso ya lo hizo el pragmatismo a principios de siglo. Si los defensores del pragmatismo hablaban de un concepto pragmático de verdad, ¿por qué no pensar en un concepto estético de verdad (y atribuirlo a Borges)?

El pragmatismo es una filosofía escéptica. No cree en verdades estáticas, independientes del hombre. La verdad no es algo ya dado y exterior al sujeto sino algo construido. "La verdad de una idea no es una propiedad estancada inherente a ella. La verdad acontece a la idea (. . .) Su verdad es, en efecto, un proceso, un suceso, a saber: el proceso de verificarse, su verificación." (16) Para decidir si una idea es verdadera, el pragmático se pregunta qué consecuencias prácticas, es decir, qué resultados implica en su experiencia considerarla verdadera. Si estos resultados son convenientes (porque la idea lo hace feliz, porque le da esperanzas, porque se ajusta coherentemente a su experiencia del mundo) dirá entonces que la idea es verdadera.

A partir del pragmatismo podemos postular un concepto y un criterio estético de verdad. En este caso diríamos: para decidir si una idea es verdadera nos preguntamos qué valor y qué posibilidades estéticas se siguen de considerarla verdadera. (17) Una posible objeción sería que este esteticismo, a diferencia del pragmatismo, no tiene ninguna realidad psicológica. Esta objeción probablemente sea falsa. Don Quijote es el exponente perfecto de esta concepción estética de la verdad, pero tiene la doble desventaja de ser un personaje loco. Pero encontrar ejemplos reales es fácil. Bocaccio, en su biografía de Dante luego de exponer su opinión sobre el origen de la palabra poesía, concluye con este comentario: “. . . otros lo atribuyen a razones diferentes, acaso aceptables, pero ésta me gusta más.” Lo cierto es que., llegado el momento de justificar opiniones, no cualquiera es tan sincero como Bocaccio.

VI. ¿Funciona un concepto estético de verdad ante la literatura de ficción? Fuera del personaje de Cervantes (y de varios otros), la gente tiende a creer que las ficciones son ficciones. Según Borges, sin embargo, este concepto estético de verdad funciona, por lo menos momentáneamente “. . .yo invento una historia, yo sé que esa historia es falsa; es una historia fantástica o una historia policial -que es otro género de la literatura fantástica-, pero mientras escribo, debo creer en ella. (. . .) Si, por ejemplo una persona,. en un teatro está presenciando Macbeth. Sabe que se trata de actores, de hombres disfrazados que repiten versos del siglo XVII, pero esa persona olvida todo eso y cree estar siguiendo el terrible destino de Macbeth.” (18) Este concepto estético de verdad (porque me gusta lo que leo, creo) es una especie de quijotismo agudo. Lo que importa en realidad no es este quijotismo en sí; no sé si es un concepto estético de verdad lo que funciona en este quijotismo, pero sí en la elección del quijotismo como parte de su concepción de la literatura; no importa si Borges creía en la historia que escribía, pero al elegir esta idea (los autores y lectores se abandonan y creen en la literatura) hace una elección acorde con sus gustos. (Esta idea da una concepción romántica del autor que es contradictoria con la práctica de escritura de Borges pero que no es contradictoria con la forma de imaginar la literatura que prefería Borges; todas las veces que escribió o habló sobre Poe, no se olvidó de negar machaconamente la “Filosofía de la composición”)

Donde la concepción estética de la verdad funciona perfectamente es en el campo de las anécdotas. Todas las anécdotas son falsas; no hay anécdota que no acentúe, suprima o agregue al menos cierto número de detalles, y estos arreglos siguen pautas estéticas. Pero lo importante es que se reacciona frente a las anécdotas como el Quijote frente a los libros de caballería; es decir, hay en este caso esa fe poética de Coleridge que tanto nombraba Borges, una suspensión de la incredulidad que podemos considerar análoga a la voluntad de creer de W. James.

Que en la literatura de ficción funcione efímeramente una concepción estética de la verdad no tendría, de todos modos, mucha importancia porque en la ficción la verdad tiende a desaparecer como valor. En este caso no podría producirse un verdadero antagonismo entre verdad y estética. Más importante puede ser el caso de las anécdotas o el caso de los discursos que son exposiciones de ideas como un diálogo, una conferencia, un ensayo. Pasamos entonces a este tipo de discurso en Borges -sobre todo el ensayo- para buscar un concepto estético de verdad.

VII. Comencemos con tres citas de *Otras Inquisiciones* :

La primera pertenece a "El tiempo y J. W. Dunne". Después de desaprobado las ideas de Dunne sobre el tiempo, Borges termina el ensayo diciendo: "*Ante una tesis tan espléndida cualquier falacia cometida por el autor resulta baladí.*" (649)

La segunda figura en "El 'Biathanatos'"; allí Borges recuerda a algunos apologistas del suicidio (Epícteto, Schopenhauer), y luego dice: ". . . *la previa certidumbre de que estos defensores tienen razón hace que los leamos con negligencia.*" (701)

La tercera corresponde al epílogo. Dice así: "*Dos tendencias he descubierto, al corregir las pruebas, en los misceláneos trabajos de este volumen. Una, a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y maravilloso. Esto es, quizá, indicio de un escepticismo esencial.*" (775)

En la primera cita hay una despreocupación por el error. Una buena tesis (lo mismo una buena anécdota) puede permitirse ser más o menos errónea. Es obvio que una concepción esteticista de la verdad exige ser un poco condescendiente con los errores. Los errores además pueden justificarse. Una justificación es pensar que todo error es, en algún grado, verdadero. Si yo digo, ante una mesa; "Esto es una cómoda", acierto al menos en pensar que se trata de un mueble. Si digo, como dice la Enciclopedia Británica, que Bioy Casares es un "*brazilian novelist and short-story writer*" acierto al menos en que se trata de un escritor sudamericano.

"Emma Zunz" está basada en esta justificación de los errores como verdades incompletas: ". . . *sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios.*"(19)

La segunda cita corrobora, en forma inversa, lo dicho en la primera. Si una persona tiene razón, y sabemos de antemano que tiene razón, esa persona, o lo que dice, ya no son interesantes. Esta actitud es típica de Borges. Hablando de B. Russell dice: "*luego tiene otro libro Por qué no soy cristiano; pero, como yo no soy cristiano, la lectura de ese libro la he iniciado y la he dejado, porque he sentido que era superfluo.*" (20)

La tercera cita no precisa comentarios.

Podemos seguir agregando citas que apoyen y completen la posibilidad de un

concepto estético de la verdad en Borges. Por ejemplo, citas que muestren a Borges en pleno proceso de sustituir una verdad por otra más confortable. En un diálogo con O. Ferrari aparece diciendo: *"Yo puedo imaginarme, quizá, que los años de mi adolescencia en Europa fueron dolorosos (. . .) pero, sin embargo, yo recuerdo aquellos años como si hubieran sido muy felices, aunque me consta que no lo fueron; pero no importa: ha pasado tanto tiempo -el pasado es tan plástico- que yo puedo modificarlo."* (21) Hablando con A. Carrizo, en una entrevista contemporánea a la anterior, pasa del pragmatismo teórico al pragmatismo aplicado:

Carrizo: -¿Cuántos años vivieron en Ginebra?

Borges: -¿Años muy felices para mí. Desde el '14 hasta el año '20.

También podemos anotar citas que muestren a Borges planteando enigmas seguidos de conjeturas. Esas conjeturas se muestran como muestrarios de verdades entre las que hay que elegir. Es simplemente una cuestión de gusto. La elección suele aparecer facilitada porque Borges ordena las explicaciones en un orden estético creciente: primero la más fácil, después la asombrosa pero sobrenatural, por último la asombrosa pero verosímil.

Podríamos transcribir muchas citas que demuestren un concepto estético de verdad, pero también podrían ser numerosas las citas contrarias. Lo que prueban las citas es bastante poco; las citas se prueban a sí mismas, prueban que en tal libro y tal página se escribió lo citado. De modo que voy a decir, directamente, lo que opino sobre esta cuestión. Borges era escéptico; fue un buen lector de Nietzsche; fue un buen lector de W. James; no solamente se pasó la vida escribiendo ficciones sino tramando y repitiendo anécdotas y falseando la realidad; vivía inmerso en la literatura y contemplaba todo desde un punto de vista estético; convirtió la refutación, la conjetura y la injuria en literatura; invitaba a sus lectores a escoger verdades como si fueran bombones; reclamaba por la fe poética de Coleridge; perdonaba los errores que le parecían poéticos; evitaba las verdades que no le prometían un placer literario. Es decir, creo que Borges cumplía todos los requisitos para sostener un concepto estético de verdad, pero que en realidad no lo hizo o al menos le fue escasamente fiel. Decir que el pragmatismo es una filosofía escéptica es algo equívoco; el pragmatismo parte del escepticismo y trata de construir sobre (y a pesar de) este escepticismo un sistema de creencias; Borges, en cambio, sigue fiel a su escepticismo. No es un escéptico anárquico como Nietzsche; no trata de voltear la Verdad abstracta; su escepticismo es justamente por respeto a la vieja Verdad que le parece inaccesible. Borges trataba de ser razonable a la manera del siglo XVIII; una de las facultades que más apreciaba era la de discernir; confundir lo verdadero y lo estético en una sola cosa le hubiera resultado molesto. Con esto no quiero negar todo lo dicho hasta aquí; en todo caso deberíamos pensar en el concepto estético de verdad no como una realidad borgiana sino como una posibilidad borgiana. (22)

VIII. Hemos hablado de un antagonismo entre verdad y estética y hemos probado hablar de un concepto estético de verdad como superación de este conflicto. Aunque no aceptemos esta solución, su exposición nos ha servido, creo, para mostrar la existencia y aclarar la naturaleza del conflicto. En lo que sigue vamos a ensayar otra solución. De la anterior podemos deducir que la solución no debe afectar el concepto de verdad es decir, no debe preservar lo estético a costa de la verdad sino que debe preservar ambas cosas. Debe ser una especie de compromiso, de conciliación entre verdad y estética (23). Esta conciliación se realiza en la paradoja. Ya nombramos antes la paradoja cuando hablábamos de los aspectos desventajosos que podían presentar las verdades. La paradoja se opone antitéticamente a la verdad-perogrullada. Es una zona de intersección entre verdad y estética. En la paradoja aparecen los beneficios de las dos partes: es una idea que se propone como verdadera, que puede ser verdadera y que, al mismo tiempo, garantiza la estética borgiana: el asombro, la originalidad, la infracción. Obviamente, no hace falta probar que Borges es paradójico. Lo que vamos a intentar en las páginas siguientes es un examen del funcionamiento de la paradoja en el ensayo y en la narrativa de Borges.

IX. Paradoja es un concepto ambiguo, de modo que debemos convenir un significado. El diccionario de la Academia trae estas tres rancias acepciones:

- 1- Especie extraña opuesta a la común opinión y al sentir de los hombres.
2. Aserción inverosímil o absurda, que se presenta con apariencias de verdadera.
3. Figura de pensamiento que consiste en emplear expresiones o frases que envuelven contradicción.

De estas acepciones vamos a tomar la primera y la tercera; no la segunda, porque es dogmática y difícil de constatar (no hay criterios para decidir cuándo una afirmación no puede ser inverosímil y tener apariencias de verdad. No es una definición sino un ejemplo de paradoja (3ª acepción).

Más adelante vamos a necesitar un concepto de paradoja más amplio, de modo que a estas dos acepciones agregaremos otras dos. Hablaremos de paradoja, entonces, en cualquiera de los cuatro casos siguientes:

- a) Opinión contraria a la corriente (ejemplo: "*. . . el dolente regno de la Comedia no es un lugar atroz*")

b) Opinión contraria a cualquier otra opinión citada o aludida (Ejemplo: *"El español es facilísimo. Sólo los españoles lo juzgan arduo"*)

c) Opinión contraria a un horizonte de expectativas generado por un texto (En este caso la doxa es "afirmada" por el lector; la paradoja, por el texto) Ejemplo "El ascenso de Benjamín Otálora había sido una ficción tramada por Bandeira -"El muerto"-).

d) Opinión contraria a sí misma (contradicción, oxímoron. Ejemplo: *"Aserción inverosímil que se presenta con apariencias de verdadera"*).

De esta manera, reducimos la definición de "paradoja" (ampliando sus referentes) a "opinión contraria". No importa a qué se oponga; es simplemente una opinión que tiene una característica de oposición, de otredad.

Puede parecer que una contradicción es algo muy distinto a una paradoja. Sin embargo, en ambos casos encontramos lo mismo. Una contradicción sólo es contradicción respecto de un sistema de doxas; no es otro tipo de paradoja; es solamente una cuestión de grado; es una paradoja más transgresiva. . . La opinión nietzscheana de que la compasión es un defecto puede aparecer como una paradoja (a), pero para una persona muy apegada a la moral cristiana, representará una contradicción. Otro ejemplo podemos hallarlo en "Los teólogos". La segunda herejía que aparece en esta historia es la de los histriones. De ellos se refieren ideas muy extrañas: los histriones creían que el hombre justo debe cometer los actos más infames; los histriones buscaban la purificación a través del mal; los histriones decían que no ser malvado era una soberbia satánica. Desde nuestro punto de vista, las contradicciones son muy visibles. En cambio desde el sistema de doxas de los histriones, las contradicciones desaparecen, ya que, para ellos, "todo hombre es dos hombres", uno terreno y fantasmal, y otro verdadero que habita en el Cielo. Los actos del primero se proyectan en el otro, pero invertidos de modo que "si velamos, el otro duerme; si fornicamos, el otro es casto". Desde el sistema de doxas de los histriones, una afirmación como "el hombre santo debe vivir alejado de todo pecado" es violentamente contradictoria.

X. El hábito paradójico de Borges es visible en sus mismos títulos: Discusión "El otro Whitman", "Una vindicación de la cábala", "Una vindicación del falso Basíledes", "Vindicación de Bouvard et Pecouchet", "Nueva refutación del tiempo". Borges prácticamente no expone sus ideas si no es contradiciendo alguna idea anterior. En el ensayo "Sobre los clásicos", que ya vimos, Borges se aparta de su método que consiste en plantear un problema, citar algunas soluciones y discutir-las. Esta discusión, si las opiniones citadas son la suficientemente débiles, puede

tener los placeres adicionales de la refutación y del desprecio. No interesa ahondar acá en la psicología de Borges, pero creo que Borges corrobora perfectamente a Nietzsche en lo relativo a la crueldad como goce (como fiesta, diría Nietzsche) y a la crueldad hipócritamente espiritualizada, sublimada. Borges, como el verdugo kafkiano de "La colonia penitenciaria", dibuja culpas artísticamente sobre el cuerpo de la víctimas una escritura que es al mismo tiempo un castigo y un gran arte. En esto Borges sigue un modelo de intelectual del que participaron también Quevedo, S. Johnson, Groussac, Lugones (autoritarios, doctos, mordaces). Esta estética de la lapidación, que Borges esbozó en "El arte de injuriar", ocupa un lugar central en su poética. Pero no solamente se necesita un oponente como víctima; también para colocar puntos de referencia en el discurso, aclarar la exposición de las ideas, etc.. Borges define sus ideas dialécticamente instala en su discurso un diálogo, dos (o más) voces que discuten. Si aisláramos las partes de ese diálogo, perderían significación. Si hacemos, sin más, una defensa del español rioplatense, ese alegato tendrá menos significación, estará menos justificado y será más vulnerable que si aparece como una contestación como en el caso de "las alarmas del Dr. Castro" ("El arte de injuriar" llevado a la práctica). Como en Tlōn, *"un libro que no encierra su contralibro es considerado incompleto"*. Las ideas se convierten en paradojas porque no pueden ser definidas si no es en relación con una doxa.

XI. La paradoja como regla instauro un juego dialéctico y cambiante. Las paradojas deben renovarse continuamente ya que el fin de toda paradoja es convertirse en perogrullada; pero también una perogrullada, convenientemente olvidada, puede ascender a paradoja (Borges habla del eterno retorno de la idea del eterno retorno). Paradoja, doxa, perogrullada, olvido esos parecen ser los elementos del proceso (24). Estos desplazamientos de la verdad pueden leerse en "Los teólogos". En Tlōn, planeta "congénitamente idealista", la doctrina "materialista" (esta teoría dice que los objetos perduran aunque nadie los perciba) es una doctrina escandalosa. Pero no es una doctrina fracasada; los metafísicos de Tlōn, como los nuestros, *"no buscan la verdad, ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro"*. También ellos *"juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica"*. El "esse est percipi" de Berkeley no es más que una perogrullada en Tlōn; es sentido común y no filosofía (25). Esta condición de paradojicidad que le exige Borges a la filosofía es la que permite la nivelación filosofía=literatura.

XII. Hay un tipo de paradoja (a) que es particularmente borgiana. Esta paradoja borgiana se basa en una práctica minuciosa, obsesiva, del discernimiento; en hacer notar los matices menos visibles. Invento un ejemplo hay un dictador que es responsable de crímenes terribles. ¿Qué porcentaje de maldad, de inmoralidad, etc. le atribuimos? Habitualmente y grosso modo, el ciento por ciento. Pero esto es imposible; ese dictador, si es real, tendrá que tener algunas virtudes, aunque

sean virtudes menores: será puntual, cariñoso con los gatos, etc. Una paradoja borgiana se haría cargo de estas virtudes menores. Este tipo de paradoja le ha servido a veces para justificarse; justificarse frente a Sábato de pertenecer a la Academia de Letras aduciendo que allí servían “el café más rico de Buenos Aires” (26), justificar su afiliación al partido conservador “porque era el único incapaz de suscitar fanatismos”. También, quizá, como ironía sería el caso de cuando recordaba que los títulos de Mallea eran muy buenos (27). El mismo mecanismo es el que aparece en las reivindicaciones; Borges las fundamenta eligiendo siempre un elemento mínimo y poco visible; así, su vindicación de Boileau citando un solo verso (28). Otro ejemplo: “Alguien dijo del poeta Edmund Spenser “the poet’s poet”, lo cual es una limitación, ¿no? (29).

Las paradojas comunes se oponen totalmente a la doxa y la excluyen. Si una de estas paradojas es cierta, la doxa necesariamente es falsa. Por ejemplo: “*No me olvidaré tampoco de un orillero que me dijo con gravedad Señor Borges, yo habré estado en la cárcel muchas veces, pero siempre por homicidio*”. La opinión de que el homicidio es un delito menor se opone completamente a la opinión corriente. Las paradojas de Nietzsche son de este tipo; las de Jesús también (“*Oisteis que os fue dicho. . .*” “*Mas yo os digo. . .*”). Estas paradojas de Borges, en cambio, son paradojas más sutiles (se oponen y contemporizan a la vez) y por eso mismo más peligrosas (para el bando de la doxa). Son paradojas por complementariedad. No se oponen a una doxa, sino que la completan y forman junto con ella una unidad. Pueden parecer antagónicas, pero en realidad, como Aureliano y Juan de Panonia, “*militan en el mismo ejército*”.

La realidad representa una fuente inagotable para estas paradojas complementarias. No hay nada que merezca predicados puros, absolutos: “*En el adulterio suelen participar la ternura y la abnegación; en el homicidio el coraje. . .*” (516) Si el mundo es “un sistema de precisas compensaciones”, nuestros actos y nuestros juicios sólo pueden justificarse desde nuestras limitaciones. Para quienes pierden esas limitaciones (Los inmortales, el mago de “La Escritura del Dios”) las paradojas ya están dadas, sólo les queda la epojé de los escépticos y la apatía.

El lenguaje nos forja ilusiones sobre la realidad: “. . . acaso lo más lúcido que sobre el lenguaje se ha escrito son estas palabras de Chesterton: ‘*El hombre sabe que hay en el alma tintes más desconcertantes, más innumerables y más anónimos que los colores de una selva otoñal. . . cree, sin embargo, que esos tintes, en todas sus fusiones y conversiones, son representables con precisión por un mecanismo arbitrario de gruñidos y chillidos*’”. En este sentido, un lenguaje idealista como el de Plón sería menos engañoso. Borges se burla de las palabras plenas “*las ambiciosas y pobres voces humanas, todo, mundo, universo*”. (598) Contra esta simplificación de la realidad queda el recurso de las paradojas que señalan matices, los idiomas son palabras compuestas, la violencia al castellano, Borges usa, por ejemplo, la palabra “*modestia*”, pero también “*inmodestia*”,

también “sin inmodestia” y también “no sin inmodestia”. Cada uno de estos pasos significa un grado más de precisión inmodestia no equivale a vanidad, sin inmodestia no equivale a modestia, etc..

XIII. El mecanismo de las paradojas aparece también en su narrativa. La estética de Borges es una estética de oposición, anticonsuetudinaria, basada en el engaño, la infracción, la sorpresa. Como H. Quain, “le parecía que el hecho estético no puede prescindir de algún elemento de asombro”. Pero la refutación, el engaño, la infracción, todas estas cosas son, finalmente, subespecies de la paradoja. En todos los casos encontramos dos verdades, una vencida y otra vencedora, una doxa y una paradoja. Por eso la mayor parte de los cuentos de Borges pueden analizarse como desarrollo de una paradoja en forma de historia (30). El ejemplo más claro lo da el género policial de enigma; si hay un engaño, hay una paradoja, en este caso muy visible porque las dos verdades aparecen encarnadas en los personajes los policías son la doxa; los detectives, la paradoja (31). En una de las novelas de H. Quain aparecía al final la frase: *“Todos creyeron que el encuentro de los jugadores de ajedrez había sido casual”*. (462) En este “todos creyeron” se cifra el mecanismo paradójico de los cuentos de Borges todos creyeron que el narrador no era Vincent Moon (“La forma de la espada”); todos creyeron que Kilpatrick era un héroe (“Tema del traidor y del héroe”); todos creyeron que los hechos narrados por el viejo eran remotos (“El hombre en el umbral”); todos creyeron que Benjamín Otálora desplazaría a Bandeira (“El muerto”). La historia no es más que una dilatación del esquema doxa-sin embargo-paradoja. Lönrot encuentra la pista, pero esa pista es una trampa; los teólogos se oponen pero tal vez son una misma persona (y aquí los otros cuentos basados en el esquema Dualidad sin embargo Identidad, como “El fin”); los hombres sueñan un mundo imaginario (Tlön) pero ese mundo imaginario invadirá y reemplazará nuestro mundo real Imaginación sin embargo Realidad (también los inversos Realidad sin embargo Sueño “Episodio del enemigo”); “Pierre Menard” Identidad sin embargo Diversidad; “Las ruinas circulares” Soñador sin embargo, Soñado (31). Hay muchos cuentos que son variantes de una misma idea un objeto precioso, un don precioso que resulta terrible (32) “La Biblioteca de Babel”; “El Aleph”, “Funes el memorioso”, “El inmortal”, “El libro de arena”.

XVI. En los casos anteriores, hemos intentado mostrar cómo todo un cuento, globalmente, podía reducirse a un esquema paradójico. Ahora vamos a ver un ejemplo en que se observa el funcionamiento de la paradoja en el interior de un cuento, en el encadenamiento de las unidades de la historia. El texto corresponde al final del cuento “El Sur”. En ese texto vamos a detenemos en tres nudos que abren disyunciones de probabilidad, puntos del relato en los que el lector bien podría preguntarse “¿qué pasará?”

La situación es ésta: El personaje Dahlmann, todavía convalesciente de un accidente casi mortal, cumple el sueño que siempre deseó viajar al sur. Ya ha descendido del tren y entra a comer en un almacén de campo. Hay tres hombres algo borrachos en una mesa, un viejo inmóvil acurrucado en un rincón y el patrón del boliche. Desde la mesa de los borrachos le tiran bolitas de miga. Dahlmann no acepta el desafío y se levanta para salir:

1). *“ . . .ya está de pie cuando el patrón se le acercó y lo exhortó con voz alarmada “Señor Dahlamann, no les haga caso a estos mozos, que están medio alegres”.*

Hay una decisión de Dahlmann de no pelear; hay una intervención disuasiva por parte del dueño del almacén. Si hay un lector modelo previsto por el texto, evidentemente debe pensar en estos dos elementos como indicios de que la pelea no va a realizarse. El texto, sin embargo, funciona paradójicamente respecto del lector; es decir, contradice las doxas (las previsiones, las inferencias) del lector, oponiéndole su paradoja. El lector modelo opina que las palabras del patrón son conciliadoras; el texto, en cambio, afirma que son instigadoras (ya que el patrón ha pronunciado su nombre y Dahlmann ya no podrá ser un cobarde anónimo) “Dahlmann sintió que esas palabras conciliadoras agravaban, de hecho, la situación.”

2) Dahlmann se enfrenta a sus agresores. Uno de los borrachos lo insulta y lo desafía a pelear. Nuevamente interviene el patrón “Objetó con voz trémula que Dahlmann estaba desarmado.” (33) Una nueva paradoja el lector lee un reparo; el texto dice una invitación (a que alguien le preste un arma).

3) Sigue el texto “En este punto, algo imprevisible ocurrió”. Imprevisiblemente, “el viejo gaucho estático, en el que Dahlmann vio una cifra del Sur”, ese viejo que estaba inmóvil como una cosa, se mueve, y le tira un cuchillo.

El texto continúa siendo paradójico “Dahlmann se inclinó a recoger la daga y sintió dos cosas. La primera, que ese acto casi instintivo lo comprometía a pelear. La segunda, que el arma, en su mano torpe, no serviría para defenderlo, sino para justificar que lo mataran”. Pero estas paradojas son diferentes a las anteriores; la segunda, sobre todo, no se opone a las previsiones del lector. Estas paradojas, de todos modos, aparecen permanentemente en el relato borgiano. Doy tres ejemplos: *“uno de sus mayores había muerto en las guerras de frontera; esa antigua discordia de sus estirpes era un vínculo ahora.”* (989) *“Discutió con los hombres de cuyo fallo dependía su suerte y cometió la máxima torpeza de hacerlo con ingenio e ironía”.* (555) *“ . . .en el recuerdo esa larga incomodidad sería una aventura.”* (603)

XV. Si la paradoja se convierte en norma, juega su papel en la evolución

literaria. Una norma, por ejemplo, que dispone que toda novela policial debe funcionar paradójicamente, prefigura una evolución de la novela policial. Podríamos hablar de dos tipos de normas. Por un lado, normas rígidas, que fijan un contenido y cuyo cumplimiento supone frenar el cambio. Por otro lado, normas dinámicas, de naturaleza más bien formal, sin un contenido definido, que sólo postulan un mecanismo, un conjunto de reglas que pueden operar con distintos contenidos. Las primeras son conservadoras; las segundas implican el cambio. Normas rígidas son, por ejemplo, las unidades dramáticas del siglo XVII. Una norma relativamente dinámica es la que en cierta estética del cuento exige un final sorpresivo. Podríamos decir, simplemente, que *“la norma es violar la norma”*, pero mejor que esta concepción negativa nos parece hablar, positivamente de normas dinámicas. Estas incluyen en sí mismas el principio de violación y superación de lo anterior, pero además afirman algo. (34) No se puede, naturalmente, dividir las normas en dos tipos; habrá diversos grados. Hay normas que sin ser completamente formales son bastante dinámicas y no se oponen a la evolución. Una norma que exige la verosimilitud fija un contenido pero no se opone al cambio ya que su mismo contenido es variable. Para aclarar lo dicho hasta aquí, podemos pensar ejemplos en el campo de la ética. Todos los mandamientos del decálogo de Moisés son normas rígidas. En cambio, el imperativo kantiano: *“Actúa conforme a una máxima que puedas querer que se convierta en ley”*, es una norma bastante formal y dinámica ya que no establece un contenido definido. Una ética maquiavélica cuyo precepto máximo fuera: *“engaña a tu prójimo”* es aún más dinámica; exige, de antemano, cierta renovación de las astucias para tomar desprevenidas a las víctimas.

La paradojicidad (a) funciona como una norma dinámica que pide que se contradiga la enciclopedia del lector. Esta norma es más bien formal (su contenido es indefinido y variable lector, enciclopedia, algo que contradice) y es dinámica ya que su cumplimiento asegura una evolución. Lo mismo podemos decir de una paradoja (c). Esta paradoja implica una *“dialéctica del engaño”* (35) cuyos movimientos pueden ser previstos de antemano. Así es como se pueden *“profetizar, en orden cronológico”*, una serie de estados del género policial: *“primera etapa dos retratados se parecen y el lector debió comprender que eran padre e hijo. Segunda etapa dos retratados se parecen para que sospeche el lector que son padre e hijo, y luego no lo son. Tercera etapa dos retratados se parecen tanto, que el lector suspicaz resuelve que no pueden ser padre e hijo, y después lo son.”* (36)

Una norma dinámica es, en cierto modo, una norma incompleta; por sí sola no puede funcionar. Presupone siempre un estado previo que es tomado como contenido y que la complementa. Si caracterizamos la paradojicidad como una norma dinámica, queremos entonces decir que es una norma más bien formal, que puede aplicarse con distintos resultados muchas veces, que implica una evolución

y que presupone una doxa previa. Para mostrar esto último podemos recurrir nuevamente a "Los teólogos".

Juan de Panonia y Aureliano toman diferentes estados previos: Juan considera un estado preanterior, la herejía de los monótonos. Aureliano, el anterior, la herejía de los histriones. Pero no solamente escriben a partir de datos previos diferentes; si lo hacen así es porque sus normas mismas difieren. Juan de Panonia usa la norma: *"Oponerse a las herejías preservando la doctrina ortodoxa/sin caer en contradicción"*. Esta norma es bastante dinámica ya que las herejías pueden variar y, por lo tanto, los resultados de la aplicación de la norma también varían. Pero la norma de Aureliano es mucho más dinámica. Dice simplemente: *"Oponerse a la herejía inmediatamente anterior"*. Naturalmente, el conjunto de los resultados (de las refutaciones) de la aplicación de la norma de Aureliano es más extenso que el de Juan de Panonia. Aureliano podía, por ejemplo, refutarse a sí mismo, cosa que a Juan no le estaba permitido (su norma se lo prohibía). Los resultados de la aplicación de la norma de Juan de Panonia son (hubieran sido) una teología coherente, pero limitada. La norma que triunfa es la de Aureliano, y con este triunfo explica Borges la génesis de una doctrina de alto valor estético, rica en contradicciones, como la cristiana.

## NOTAS

1. Nietzsche. *Ecce Homo*. Alianza; p. 53.
2. Nietzsche. *Más allá del bien y del mal*. Alianza; p. 21.
3. Nietzsche. *Genealogía de la moral*. Alianza; p. 173.
4. Block de Behar. *Al margen de Borges*. Siglo XXI; p. 51.
5. Y a la vez, verdad, ética y estética, pueden mirarse entre sí.
6. En el desarrollo de este trabajo voy a usar muchas veces, por comodidad, expresiones como "lo verdadero", "la verdad", "lo estético", etc.. En todos casos deberán entenderse como relativas "lo verdadero para alguien", etc.
7. Para todas las citas correspondientes a J.L. Borges. *Obras Completas*. Emecé, 1974 se consignará solamente el número de página al final de la cita.
8. Huxley, A. *El tiempo y la máquina*. Losada, 1945, p. 19.
9. Borges y O. Ferrari. *Libro de Diálogos*. Sur americana; p. 15.
10. Una sola verdad, una sola historia. ¿Cómo contar muchas historias en una? 1) Polisemia, multiplicidad de lecturas, apertura del texto. 2) La historia que oculta una historia secreta. 3) La historia-laberinto que incluye todos sus posibles narrativos "El jardín de senderos que se bifurcan", la novela "regresiva, ramificada" de H. Quain, *April-March*.
11. V. Borges. *Textos Cautivos*. Tusquets; pp. 211 y 262.
12. Barthes, R. *El placer del texto*. Siglo XXI; pp. 22-23.
13. Volviendo a lo ideológico: ¿Se ha generado una especie de terror a ser considerado "dogmático"? Parece ser que ya nadie quiere ser "dogmático". Así se advierte en muchos autores de pensamiento en el fondo muy poco dúctil, la aparición de una nueva figura, la duda retórica intercalar acverbios de duda, usar el modo potencial, exhibir una tolerancia exagerada o inoportuna; siempre hay modos disponibles de decir que no se es dogmático. Borges está muy lejos de esto. No dice Dudo porque no soy dogmático. Dice Dudo porque no soy estúpido.
14. Cfr. Nietzsche. *La genealogía de la moral*, p. 176: "Platón contra Homero éste es el antagonismo total. . ." Aunque se trate de algo muy sencillo, quiero dejar aclarado lo que entiendo por este antagonismo. Quiero decir, simplemente, que lo verdadero y lo estético a veces se excluyen. Un científico insobornable que sólo se preocupe por la verdad, necesariamente deberá, en algunas ocasiones, violar su estética. Inversamente, un hombre sólo preocupado por su estética, deberá distraerse de la verdad. Lo mismo podríamos hablar de un antagonismo entre verdad y ética. La doctrina de Copérnico y los telescopios de Galileo eran inmorales. Un buen ejemplo de antagonismo entre verdad y estética es el siguiente: "Los católicos (léase los católicos argentinos) creen en un mundo ultraterreno, pero he notado que no se interesan por él. Conmigo ocurre lo contrario me interesa y no creo" (282)
15. Podemos esbozarlos a partir de las desventajas a) Una verdad no debe proponerse como límite, etc.. b) Una verdad no debe ser prosaica. c) Su valor estético no debe ser muy inferior al del misterio que reemplaza. d) Una verdad no debe ser obvia.
16. James, W. *Pragmatismo*. Aguilar, 1961; p. 168.
17. Podemos imaginar distintos grados para este esteticismo. Un esteticismo fuerte diría Toda "verdad" estética es verdad. Un esteticismo moderado se rendiría ante la evidencia Toda "verdad" estética es verdad hasta tanto no se demuestre su falsedad.
18. Borges y O. Ferrari. op. cit.; p. 59.
19. "Emma Zunz", cuyo argumento Borges atribuyó a Cecilia Ingenieros, aparece previsto en un ensayo de *Discusión*. "Un hecho falso puede ser esencialmente cierto. Es fama que Enrique I de Inglaterra no volvió a sonreír después de la muerte de su hijo el hecho, quizá falso, puede ser verdadero como símbolo del abatimiento del rey". (253)
20. Borges y O. Ferrari. *Diálogos Últimos*, p. 18.
21. Borges y O. Ferrari. *Libro de Diálogos*, p. 37.
22. Se ha escrito tanto sobre Borges que tal vez sea tiempo de empezar a escribir sobre lo que Borges podría haber sido.
23. No puede ser lo verosímil. Lo verosímil en

todo caso hace disminuir, pero no desaparecer, el conflicto con lo estético. Puedo seguir hablando de un antagonismo verosímil-estética.

24. "...la manera en la que poco a poco se hace accesible a los sabios, reservada después únicamente a los hombres piadosos, retirada más tarde a un mundo inatacable en el que jugará a la vez el papel de la consolación y del imperativo, rechazada al fin como idea inútil, superflua, refutada en todos sitios -todo esto ¿no es una historia, la historia de un error que lleva por nombre verdad?-" Foucault. *Microfísica del poder*. p. 11.

25. La oposición sentido común-filosofía está tan arraigada aquí como en Tlön. La encontramos, inesperadamente en Russell, un pensador nada romántico, inglesamente apegado al sentido común. Russell (*Historia de la filosofía occidental*, pp. 184-186), al estudiar a Aristóteles a quien despreciaba, impugna tres veces su filosofía tratándola de sentido común. Lo llama, por ejemplo, "un Platón diluido en sentido común".

26. Borges y Sábato. *Diálogos*. Emecé; p. 103.

27. Borges y O. Ferrari. Libro de Diálogos, p. 93.

28. Caillóis, R. "Diálogo fugaz" (En *Vuelta*, N° 10, mayo de 1987).

29. Borges y Sábato. op. cit.; p. 56.

30. Uno de los cuentos tal vez más simples y paradójicos de Borges sea: "El soborno" (*El libro de Arena*) Un profesor de anglosajón escrupulosamente justo debe elegir, entre dos investigadores, al que asistirá a un prestigioso congreso. Uno de los investigadores, para "sobornar" al profesor, publica un artículo censurando sus métodos pedagógicos, y resulta elegido.

31. ¿Recurrimos a las categorías de actantes de Greimas? En ese caso, este personaje es un ayudante o un opositor? Pero, en qué caso: ¿suponiendo que el viaje es un sueño o una realidad?

32. Ese análisis de los cuentos puede recordar las tesis de Piglia sobre el cuento ("El jugador de Chejov"; en: *Clarín*, 6/9/86). Piglia sostiene que "un cuento siempre cuenta dos historias": una historia superficial y otra secreta. Las ideas de Piglia, a su vez, pueden recordar las de Todorov sobre las novelas policiales de enigma ("Typolo-

gie du roman policier"; en: *Poétique de la prose*). Aclaro entonces que mi propósito no es volver a rebautizar las dos historias sino continuar con el análisis de la paradoja en Borges como solución del antagonismo señalado por Nietzsche.

33. Borges y Ferrari, O. *Libro de Diálogos*, p. 108.

34. En el prólogo a la *Antología de la literatura fantástica* de Bioy Casares, S. Ocampo y Borges, se lee: "No debe confundirse la posibilidad de un código general y permanente, con la posibilidad de leyes. Tal vez la *Poética* y la *Retórica* de Aristóteles no sean posibles; pero las leyes existen; escribir es, continuamente, descubrirlas o fracasar. Si estudiamos la sorpresa como efecto literario, o los argumentos, veremos cómo la literatura va transformando a sus lectores, y en consecuencia, cómo estos exigen una continua transformación de la literatura". Y más adelante "Los primeros argumentos en el género fantástico eran simples (. . .) y los autores procuraban crear una atmósfera propicia al miedo (. . .) Una persiana que se golpea, la lluvia, una frase que vuelve. . . (. . .). Después algunos autores descubrieron la conveniencia de hacer que en un mundo plenamente creíble sucediera un solo hecho increíble; que en vidas consuetudinarias y domésticas, como las del lector, sucediera el fantasma. Por contraste, el efecto resultaba más fuerte (. . .) Pero con el tiempo las escenas de calma (. . .) son claros anuncios de las peores calamidades; y así, el contraste que se había querido conseguir, la sorpresa, desaparecen."

35. Esta dialéctica del engaño (astucia elemental, astucia al cuadrado, etc.), sobre la que Borges volverá muchas veces, aparece quizá por primera vez en Evaristo Carriego (146): ". . . los baratijeros Mosche y Daniel que en mitad de la gran llanura de Rusia se saludaron.

- ¿Adónde vas, Daniel? -dijo el uno.

- A Sebastopol -dijo el otro.

Entonces, Mosche lo miró fijo y dictaminó

-Mientes, Daniel. Me respondes que vas a Sebastopol para que yo piense que vas a Nijni-Novgórov, pero lo cierto es que vas realmente a Sebastopol. ¡Mientes, Daniel!"

36. Borges. *Textos cautivos*; p. 46.

# Índice

De Barthes a Pierre Menard .....	7
<i>José Luis de Diego</i>	
"Pierre Menard, autor del Quijote" de la poligrafía al fraude .....	15
<i>Andrea Cucatto</i>	
Homenaje a Roberto Arlt: La otra cara de la moneda .....	33
<i>Fabio Espósito</i>	
Emma a través del espejo. Una lectura de "Emma Zunz" .....	41
<i>Graciela Beatriz Goldchluk</i>	
Sobre el concepto de verdad en Borges .....	53
<i>Sergio Pastormerlo</i>	

**Este libro se terminó de imprimir  
en diciembre de 1991**  
**JANE AVELL DISEÑO EN COMUNICACIÓN VISUAL**  
**63 N° 444 - TEL. 32155 - (1900) LA PLATA**