

2009

Jorge Luis Borges habla con Paul Valéry

Yania Suarez

Follow this and additional works at: <https://ir.lib.uwo.ca/digitizedtheses>

Recommended Citation

Suarez, Yania, "Jorge Luis Borges habla con Paul Valéry" (2009). *Digitized Theses*. 4283.
<https://ir.lib.uwo.ca/digitizedtheses/4283>

This Thesis is brought to you for free and open access by the Digitized Special Collections at Scholarship@Western. It has been accepted for inclusion in Digitized Theses by an authorized administrator of Scholarship@Western. For more information, please contact wlsadmin@uwo.ca.

**Jorge Luis Borges habla con Paul Valéry
(Monograph)**

by
Yania Suárez

Graduate Program in Hispanic Studies

Submitted in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Master of Arts

School of Graduate and Postdoctoral Studies
University of Western Ontario
London, Ontario
June 2009

/

© Yania Suárez, 2009

Resumen

Esta tesis trata de la recepción que el escritor argentino Jorge Luis Borges hiciera del escritor francés de Paul Valéry. Sin querer apelar a la noción de influencia, la tesis explora el diálogo que Borges entabló con las ideas de Valéry y la manera en que éste incidió en su obra. Su objetivo es destacar las constantes de ese diálogo, describir su recorrido, explicar su estrategia y valorar su significación. No se trata de que compartieran ideas comunes solamente, sino de cómo Borges debatió con una figura central del canon literario de su momento y ésta funcionó como un modelo conflictivo para él.

La tesis demuestra que el diálogo de Borges con Valéry fue amplio, si bien también fue ocultado deliberadamente por el autor argentino. Sus constantes fueron: Francia como sinécdoque de una idea de la literatura, Edgar Allan Poe, la tradición de la consciencia estética iniciada por Edgar Allan Poe y Charles Baudelaire, y también el pensamiento abstracto. La tesis rescata textos marginales de Borges donde Valéry está expresado, al mismo tiempo que descubre su presencia en textos considerados canónicos. En ella se propone que la huella de Valéry en Borges pudo ser tan profunda como para actuar como resorte de “Pierre Menard, autor del Quijote” y también del enfoque teórico y la jerarquía que Borges confirió al género policial.

Abstract

This thesis is a study of the reception of the French writer Paul Valéry in the work of the Argentinean author Jorge Luis Borges. In disregard for the notion of “influence”, the thesis explores the dialogue established by Borges with Valéry’s work and the latter’s incidence in Borges’ work. The objective is to point out the key constants of this dialogue, as well as to describe its courses, to explain its strategy and to ponder its significance. Rather than focusing on the ideas they would share, this work insists on Borges’ discussion with such a canonical figure as Paul Valéry and the ways in which that figure works as a complex paradigm to the Argentinean author.

The thesis shows this dialogue to have been wide ranging, as well as intentionally hidden by Borges. Among the chief constants dealt with here are “French”, as synecdoche of a particular idea of literature, Edgar Allan Poe, the thematization of the aesthetic consciousness, which started with him and Charles Baudelaire, and also the literary value of abstract thought. The thesis rescues forgotten, or marginalised, texts by Borges, where Paul Valéry is alluded to, while at the same time indicating and analyzing Valéry’s presence in canonical Borgesian texts. The thesis proposes that Paul Valéry’s trace on Borges is so profound that it had a triggering effect in the writing of important works such as “Pierre Menard, author of the Quixote”, and also of Borges’ theory and practice of the detective genre.

Keywords: Jorge Luis Borges, Paul Valéry, Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Chesterton, Argentinean, French, English and American literatures, 20th century, Hispanic literature, French literature, Detective, Poétique.

Agradecimientos:

Sin la buena fe de Daniel Balderston ni la sensibilidad estética de Călin Andrei Mihăilescu esta Tesis hubiera sido imposible. A ellos está dedicada.

Mi agradecimiento a todos los profesores y discípulos, que me han enseñado algo cada uno.

No agradezco a aquellos que impiden, todavía, los derechos civiles en mi país. En especial a uno: “QuienTúSabes”, El innombrable.

Introducción

En esta tesis me propongo estudiar el diálogo velado que Jorge Luis Borges entabló durante años con el ensayista y poeta francés Paul Valéry. Es decir: partiendo la base de que Borges es identificado desde su formación con el artista “intelectual” que representaba Paul Valéry, y de que existen correspondencias patentes entre ambos, me propongo explorar la manera en que Borges reaccionó ante esas correspondencias, la manera en que trató temas afines y cómo estos incidieron en su obra.

La base del conflicto fue el principal problema de la consciencia estética del creador, que es un problema origen platónico, pero que era promovido por Paul Valéry en el momento en que Borges escribía. Esta consciencia será vista aquí en dos dimensiones: consciencia histórica, autoconsciencia del creador. También será visto su contraparte que es el inefable placer estético. Otros problemas teóricos como la recepción de las obras, el autor, los valores de la historia de la literatura, fueron pensados por Borges en relación con las propuestas que emitía Paul Valéry. En el presente trabajo trataré de demostrarlo.

En la tesis parto de la premisa de que dichas correspondencias no dibujan una asimilación pasiva por parte de Borges sino una dinámica conflictiva, de atracción, discordancia, reelaboración: como un diálogo, que a veces torna en discusión y desacuerdo. Se demuestra que Borges respondió a estos problemas a sabiendas de quién era su interlocutor, pero sin erigir un discurso abierto de confrontación o discusión. Es por eso que emplearé frecuentemente adjetivos como “velado”, “oculto”, para calificar el diálogo que Borges entabló con Valéry.

He elegido la palabra “diálogo” porque a pesar de que el término “recepción” es el preferido para describir el proceso de lectura y asimilación de una obra por parte de un receptor, éste carece de dos matices semánticos que me proporciona la palabra “diálogo”. En primer lugar, el semantema de reciprocidad dialéctica que la palabra contiene indica que un diálogo es un proceso cambiante para ambas partes, y durante la larga relación de Borges con Valéry, ambos cambiaban. El otro matiz semántico sugiere el drama del proceso: me refiero a la correspondencia que implica un diálogo entre emisor1/emisor2. En la relación de Borges con Valéry el interlocutor de Borges no fue Paul Valéry, quien nunca tuvo noticias de un poeta del sur del mundo llamado Jorge Luis Borges que lo estaba interpelando civilizadamente. Uso la palabra “diálogo” para sugerir que el propio Borges se respondía. Entiendo que un lector (Borges) conversa con sus autores, los interroga y los libros responden a través del lector mismo. También la uso para enfatizar la soledad de Borges.

Es por eso que no emplearé la palabra “respuesta” (salvo al final): porque eso supondría que Borges diseñó una poética inmutable durante décadas y por tanto exenta de conflictos, desviaciones, cambios. El hecho de que Valéry estuviera produciendo al mismo tiempo que Borges determinó una situación dialéctica que no he querido simplificar.

La palabra “soliloquio”, también válida, elimina al otro par dialéctico. No la emplearé con frecuencia, sino en alguna ocasión como sinónimo, así también ocurrirá con la palabra “discusión”.

En esta tesis me propondré, entonces, develar ese diálogo que tuvo una parte visible y otra obliterada, cuyas fuerzas en conflicto fueron, en última instancia, no el Borges y el “Valéry” de Borges, sino Jorge Luis Borges y una parte de él mismo.

Para saber cómo Valéry estuvo ligado a su vida y su obra, me detendré en lo factual. Para saber cómo Valéry estuvo ligado a su pensamiento demostraré algunos temas comunes.

En el capítulo primero ofreceré una presentación de las ideas literarias del Valéry que pudo conocer Borges – sin incluir *Cahiers*, de aparición muy posterior-. Esto obedece a una fidelidad cronológica o dramática: en el momento en que Borges se forma como escritor y crece, en la década del veinte, ya Paul Valéry era una figura reconocida en los ambientes literarios franceses y comenzaba su proyección internacional. A continuación, en el acápite llamado “De Georgie a Borges” describiré el proceso de madurez de Borges a partir de tres ensayos fundamentales: “La nadería de la personalidad” (1922), “La encrucijada de Berkeley” (1923), “La fruición literaria” (1927). El recorrido que dictan esos ensayos va de la metafísica a la estética, y revela claves que permanecerán en su obra y que encuentro con especial fuerza en “Pierre Menard, autor del Quijote”. Destacaré el ensayo “La fruición literaria” como origen y fundamento del Borges ya maduro, donde se manifiesta cabalmente.

En el capítulo segundo habrá un homenaje a Emir Rodríguez Monegal, devoto de Borges, quien advirtió la pista de Valéry pero no la desarrolló. También al olvidado Nestor Ibarra, uno de los primeros exegetas de Borges. Dos críticos que se encontraron al inicio y al final de la carrera literaria del argentino y tuvieron intuiciones semejantes. Por eso lo he llamado “Dos avisos”. A partir de la reunión de datos históricos dispersos demostraré que desde el principio Paul Valéry fue una figura regular en el entorno de Borges, tanto físico como intelectual. En cuanto a su obra de juventud, a su actividad literaria, sugeriré que la “advertencia” de Nestor Ibarra fue crucial para la relación de Borges con Paul Valéry.

A continuación propondré una descripción de las costumbres o estrategias que Borges empleó para discutir ideas de Paul Valéry. Debido a su complejidad, a su cifra, y al largo

período que abarca, no he querido simplificar la descripción, no he querido forzar la presentación de una conducta que fue más un proceso cambiante que una estrategia inmóvil. No obstante, he encontrado constantes que pueden dibujar esa conducta de revelación y ocultamiento simultánea.

Este comportamiento, que llamaré “El truco”, dará título al tercer capítulo, donde incluyo dos posibles temas que Borges relacionó con Paul Valéry: “Francia”, que significó para Borges una idea de la literatura, y la teoría de Edgar Allan Poe. También llamaré a su conducta de revelación/ocultamiento “Obra visible” y “Obra invisible”, ya que aunque Borges sí dedicó algunos textos al poeta francés, también intentó no demostrar todas sus contradicciones con él en la variante de diálogo abierto.

En la “Obra visible” hay dos textos principales: está el único que discute una propuesta teórica de Paul Valéry abiertamente y es la reseña a la conferencia de Valéry intitulada “Introduction a la Poetique” y está el ensayo que Borges le dedica al morir: “Valéry como símbolo”. A éste le dedicaré capítulo aparte separándolo del “El truco” por una razón básica: es un texto posterior a “Pierre Menard”, que es el cuento donde considero que Borges resume sus convicciones estéticas y sus problemas con las ideas literarias de su Valéry y además las salva. “Pierre Menard, autor del Quijote” será, entonces, el clímax de este diálogo. Por su complejidad, por la cantidad de ideas que creo que reúne me es imposible resumirlo aquí. Esta tesis puede leerse como una explicación de “Pierre Menard”. No lo enfocaré así porque sino hubiera existido “Pierre Menard” el diálogo de Borges con Valéry permanecería, sólo que más disperso.

Para finalizar propondré que la manera de cómo Borges asumió el género policial puede considerarse como una respuesta a la poética de Paul Valéry, heredera de la teoría de Edgar Allan Poe, fundador del género policial.

A Jorge Luis Borges se le conoce, con razón, por su filiación anglosajona y por su rechazo de lo francés. Sin embargo, este rechazo no partió de la ignorancia y el olvido sino que partió del conocimiento de su literatura, en especial, de aquella tradición que, según T.S. Eliot comportó “the most interesting, possibly the most characteristic, and certainly the most original development of the aesthetic of verse made in that period as a whole” (Eliot 273) – la que comienza con Baudelaire y termina con Valéry. Esta tesis no pretende negar las objeciones de Borges a lo francés – que para él fue una idea de la literatura – sino interrogarlas.

No existe apenas bibliografía dedicada a la relación de Borges con Paul Valéry. Ha contribuido a la invisibilidad del tema la publicación tardía y por separado de una zona de la obra de Borges donde se encuentran la mayor parte de las referencias directas a Valéry, esparcidas en piezas “menores”. Si tomamos la edición revisada por él de sus *Obras Completas* de 1974, por ejemplo, contaríamos sólo con el ensayo que Borges escribe al morir Valéry (marcado por las circunstancias en que fue escrito), “Valéry como símbolo” (*Otras Inquisiciones*); tendríamos el cuento “Pierre Menard”, con alusiones complejas; tendríamos alguna mención a Monsieur Teste, aparentemente lateral, en textos como “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”. Las pistas evidentes en el cuerpo principal de su obra son pocas. Habrá que acudir entonces a ediciones posteriores de otras piezas descartadas por él como *Textos cautivos* (1986), *Prólogos* (1975) y *Textos recobrados* (1997), para encontrar las reseñas dedicadas a Valéry y otros artículos donde Valéry está insinuado.

Por otra parte, los textos críticos que se han ocupado del tema de la relación entre los dos autores o bien hacen énfasis en algunos famosos textos de Borges (“Pierre Menard”, sobre todo) que aluden directamente a Valéry, o bien comparan ambas perspectivas como “la producción de un espacio común de reflexión en el que diversas obras dialogan” que

“sugiere la existencia de intercambios simbólicos menos “causales”” (Isava 39). De esta manera la mayoría de ellos (que alcanza apenas la media docena¹) hace referencia a obras de Valéry que Borges no pudo haber leído, como *Cahiers*, en busca de semejanzas. No nos interesa aquí la búsqueda de coincidencias – sin dudas asombrosas y que actuarían como complemento de este trabajo – entre Valéry y Borges. Nos interesa el diálogo – o el soliloquio - directo o indirecto, pero posible, entre el argentino y el francés.

Es la soledad de Quevedo:

Retirado en la paz de estos desiertos,
 con pocos, pero doctos libros juntos,
 vivo en conversación con los difuntos,
 y escucho con mis ojos a los muertos.
 Si no siempre entendidos, siempre abiertos,
 o enmiendan, o secundan mis asuntos,
 y en músicos callados contrapuntos
 al sueño de la vida hablan despiertos.

.....

Sólo que Valéry estaba vivo. Cuando muere, el diálogo con él se va acallando.

¹ Todos son artículos dispersos en varias revistas, excepto, el que juzgo el más detenido: “Sobre la obra visible de Pierre Menard”, capítulo del libro *Jugar en serio*, de Ezequiel Olaso. Estos son: Blüher, Karl Alfred. “La Crítica Literaria En Valéry y Borges.” *Revista Iberoamericana* 52, no. 135-136 (1986): 447-61; Loubere, J. A. E. “Borges and the ‘Wicked’ Thoughts of Paul Valéry”. *Modern Fiction Studies* 19 (1973): 419-31; Loubère, Joyce A. E. “Other Tigers: A Theme in Valéry and Borges”. *Comparative Literature* 24.4 (1972): 309-18; Otero, Leticia. “Jorge Luis Borges et Paul Valéry: Ireneo Funes et Edmond Teste, ou deux visions monstrueuses de l’idéal”. *Revue de Littérature Comparée* 4.320 (2006): 475,90, 506-07 y el citado trabajo de Luis Manuel Isava.

Capítulo 1

Paul Valéry y Jorge Luis Borges: ideas de la literatura

1.1 Paul Valéry, ideas literarias

Paul Valéry, a semejanza de Jorge Luis Borges, tampoco fue responsable de un sistema teórico. A diferencia del argentino - quien no creía en “la posibilidad final de una estética” - su fe en la capacidad taxonómica, científica, era mayor. Sin embargo, a pesar de su impulso analítico, abstracto, ordenado, Valéry a menudo se dejaba llevar por “el momento” del texto sin atender demasiado posibles detalles de inconsistencia. Valéry siempre consideró su prosa como un ejercicio literario menor. Hablaba o pensaba sobre un tema sólo si lo invitaban a hacerlo. Así, calificó los cinco volúmenes que componen *Variété*: como “études ou écrits de circonstances” (Oe I: 1735).

Esta respiración ocasional le impuso a su obra en prosa un ritmo de ideas fragmentarias, pero también repetidas. Sus énfasis no fueron pocos. De ellos puede extraerse un centro bien definido que dictó las líneas generales de su práctica literaria: Paul Valéry es el autor de la autoconciencia. Dedicó sus esfuerzos a la observación de su pensamiento, a la indagación en los mecanismos mentales responsables de la creación, con el público interés de revelar esos mecanismos. Una y otra vez, se definió como “un espectador del drama y la comedia del intelecto” (CW 8: 165) y creo que esta descripción, ante la cual se empobrece la palabra “pensador” es la que mejor sirve para presentarlo. El héroe de su única “novela”, Monsieur Teste, apunta de una manera imposible a convertirse en la mente absoluta que se observa. Para Harold Bloom “this sense of deliberated quest in the cultivation of consciousness is partly what makes Valéry a central figure of the Western literacy intellect” (Bloom 2).

Capítulo 1

Paul Valéry y Jorge Luis Borges: ideas de la literatura

1.1 Paul Valéry, ideas literarias

Paul Valéry, a semejanza de Jorge Luis Borges, tampoco fue responsable de un sistema teórico. A diferencia del argentino - quien no creía en “la posibilidad final de una estética” - su fe en la capacidad taxonómica, científica, era mayor. Sin embargo, a pesar de su impulso analítico, abstracto, ordenado, Valéry a menudo se dejaba llevar por “el momento” del texto sin atender demasiado posibles detalles de inconsistencia. Valéry siempre consideró su prosa como un ejercicio literario menor. Hablaba o pensaba sobre un tema sólo si lo invitaban a hacerlo. Así, calificó los cinco volúmenes que componen *Variété*: como “études ou écrits de circonstances” (Oe I: 1735).

Esta respiración ocasional le impuso a su obra en prosa un ritmo de ideas fragmentarias, pero también repetidas. Sus énfasis no fueron pocos. De ellos puede extraerse un centro bien definido que dictó las líneas generales de su práctica literaria: Paul Valéry es el autor de la autoconciencia. Dedicó sus esfuerzos a la observación de su pensamiento, a la indagación en los mecanismos mentales responsables de la creación, con el público interés de revelar esos mecanismos. Una y otra vez, se definió como “un espectador del drama y la comedia del intelecto” (CW 8: 165) y creo que esta descripción, ante la cual se empobrece la palabra “pensador” es la que mejor sirve para presentarlo. El héroe de su única “novela”, Monsieur Teste, apunta de una manera imposible a convertirse en la mente absoluta que se observa. Para Harold Bloom “this sense of deliberated quest in the cultivation of consciousness is partly what makes Valéry a central figure of the Western literacy intellect” (Bloom 2).

Gracias a un ensayo que recoge el testimonio de una participante - Luciene Julián Cain - a la conferencia que Valéry pronunciara sobre *The Philosophy of Composition* en el Colegio de Francia en enero de 1939, contamos con una descripción de su empleo del concepto “auto-consciencia”:

Cain reports [nos dice David Vines] that Valéry used the English Word *self-consciousness* to describe this unique quality he recognizes in Poe. He defines Poe’s “auto-conscience”, the French translation he uses alternately with the English term, at “this faculty of the mind that applies to itself the laws of scientific observation”. (Vines 134)

A partir de este centro es posible explicar la obra de Paul Valéry. Tanto la poesía como la prosa que escribió tienen como “locus” la fascinación por la observación de la actividad mental.

En primer lugar, Valéry define la literatura como “una suerte de extensión y aplicación de ciertas propiedades del lenguaje” (CW 13: 85). Sin embargo, su meditación sobre el hecho estético va más allá de esta definición formal: Valéry puede considerarse como una especie de padre de la teoría literaria contemporánea, sobre todo la postestructuralista francesa; y en este sentido podemos decir que nos encontramos ante un autor límite: donde termina Valéry, comienza la Teoría literaria.

Durante ese mismo ciclo de conferencias sobre “Poética” que impartió en el Colegio de Francia desde 1937 hasta su muerte, Valéry propone las bases para la que podría llegar a ser una nueva manera de estudiar la literatura. No es una “estética” aquello que propone Valéry, sino una “poética”. La etimología de la palabra le sirve para definir la nueva disciplina: “poética” llevado a su acepción etimológica significa sencillamente la noción de “hacer” o “crear”. De esta suerte, traza las bases para una posible disciplina encargada de analizar los problemas de la creación literaria, hasta alcanzar una teoría de la literatura:

“La creación (la *poiein*) que quisiera considerar es aquella que termina en una obra (...) en esa clase de obras que generalmente llamamos “obras del pensamiento”” (CW 13: 92).

Una completa idea de qué es la literatura sería imposible, piensa entonces Valéry, sin la exploración aguda de las condiciones bajo las cuales puede existir la literatura “tanto en la mente del autor como en la reacción del lector” (CW 13: 87), así como en las condiciones culturales en que la obra surge². De esta manera, Valéry pide atención hacia el hecho artístico teniendo en cuenta dos perspectivas: una que aborde la obra de arte como un “mecanismo” destinado a crear cierto efecto en el receptor; otra, que tenga en cuenta el análisis del proceso de creación en sí mismo. Valéry utiliza para explicarse metáforas económicas – como él mismo las llamó – tales como “productor”, “consumidor” y “valor”. El “productor y consumidor, nos dice, son dos sistemas separados”. El segundo es el encargado de conferir el valor y el sentido a la obra. Y la obra sólo puede verse en relación con el consumidor o con el productor. Es decir, por una parte, a Valéry le interesa la mente como “productora” del objeto artístico - le interesa más el proceso de manufactura que la obra misma – y por otra parte, razona que la obra de arte existe solamente en acto, que se realiza en el momento de la lectura y que este momento está disociado del momento de la producción: “Todo lo que puede ser definido – nos dice – es inmediatamente disociado de la mente productora y puesto en su contra” (CW 13:99).

En sus fragmentados intentos por establecer una Teoría de la literatura o una disciplina “Poética”, Valéry propuso además la existencia de dos tipos de obras: las creadas para un público y las que crean un público. En otra charla (“Sobre la existencia del simbolismo”), Valéry hará la misma distinción, sólo que esta vez según los autores: existirán los autores

² Valéry retoma aquí, en 1939, un concepto de literatura que se encontraba ya en su primer ensayo, “Sobre la técnica literaria”, que fue una suerte de paráfrasis de “The Philosophy of Composition” de Edgar Allan Poe. Entonces definió la literatura como “el arte de jugar con la mente de los otros” (CW 7: 315) (Vines 49)

que escriben según la necesidad de un público y los autores que crean un público nuevo con su obra. Los simbolistas, y Edgar Allan Poe, será entonces los autores emblemáticos del segundo grupo.

El método crítico que Valéry desarrolló desde la *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1895), donde su objeto no fue analizar “qué” Leonardo había conseguido sino “cómo” lo había conseguido, con el fin de descubrir las propiedades de una mente universal, prefigura esta propuesta de análisis llamada “poética”.

Aunque en términos programáticos, el Valéry poeta se acogió a la doctrina de la “Poesía pura” inaugurada por Edgar Allan Poe, también su práctica poética tuvo como objetivo la vigilancia del momento de la creación artística: los poemarios *Charmes* y *La Jeune Parque*, tienen como meta suprema la auto-observación del poeta.

Sin embargo, y acaso contradictoriamente, Valéry defendió nociones literarias de índole “práctica” más bien convencionales – si se entiende por ello las ideas que cualquier autor de la tradición occidental en su momento hubiera defendido-. Por ejemplo, la noción de originalidad. Para ilustrar la idea de Valéry sobre la originalidad (como ocurre con los grandes autores Valéry ha sido sepultado detrás de las repetidas citas) suele recordarse el momento de *Analecta* donde el poeta admite que “Nada es más original, nada es más propio que alimentarse de otros. Pero uno tiene que digerirlos. Un león está hecho de asimilar ovejas” (Bloom 2) (CW 14:10).

Hay consenso también en señalar la “Carta sobre Mallarmé” (1927) como uno de los textos básicos para entender la idea de originalidad en Valéry. En ella leemos: “Decimos que un autor es original cuando no podemos trazar las ocultas transformaciones que otros operaron en él, queremos decir que la sujeción de lo que él hizo a lo que otros hubieron

hecho, es excesivamente compleja e irregular”. (CW 8: 241). Harold Bloom deriva de estas observaciones que “Valéry deprecated originality” (Bloom 2).

La idea de Valéry sobre la asimilación de las fuentes hasta su invisibilidad, no creo que se oponga a la noción romántica de originalidad. En todo caso constituye una definición más aguda. Según la observación anterior, el autor no sería el promotor de una revelación inaudita dictada por las musas, una novedad de origen desconocido, sino un producto complejo de múltiples informaciones que logra ocultar sus fuentes. Mientras más amplias y complicadas sean las referencias del autor – los corderos que alimentan al león – mientras mejor asimiladas, dará mejor la impresión de producir un objeto nuevo.

Contrario a esta observación – y hasta inexplicablemente –, el entusiasmo de Valéry por la originalidad queda intacto: la elogia en autores que admira, la busca en su propia obra y considera que la consigue al emplear el decasílabo dantesco en la composición de “Le cimetière marin”, verso muy poco empleado en la prosodia francesa.

Valéry continúa, como los vanguardistas y como los románticos, cierta devoción de los valores, digamos “evolucionistas” de la historia de la literatura. En una conferencia que se verá, dedicada a ubicar históricamente a Baudelaire, Valéry explica al poeta más teniendo en cuenta su significación histórica dentro de la literatura francesa que la felicidad de sus versos. También para él mismo aplicó esta jerarquía: no sólo definió a Baudelaire en relación con sus predecesores, sino que se definió a sí mismo con respecto a una genealogía poética: la que comienza en Edgar Allan Poe, continúa con Charles Baudelaire, y culmina en Stephan Mallarmé, su maestro.

Al mismo tiempo, Valéry defendió un enfoque clásico de la literatura que considera secundario y hasta prescindible la figura del autor para entender la producción de ese autor. En la introducción al curso sobre poética de 1939, Valéry propone una

aproximación diferente del estudio de la Historia literaria³. Dice a los estudiantes de esa disciplina que la Historia no debería observar detalles circunstanciales sobre la vida de los autores sino seguir apenas la evolución del pensamiento, y que toda la literatura podría leerse como producida por un solo espíritu.

Más allá de que su propuesta pueda derivar en una ficción si se concretara, otra vez el interés por el análisis de la aventura de la mente creativa está presente (“parece extraño que la actividad intelectual misma que engendra la obra sea apenas estudiada” (CW 13: 83), dice al inicio de la conferencia). Por esta vez – aunque no exento de contradicciones – , la actividad de esa mente sería una abstracción que anularía al sujeto, por esta vez el sujeto podría ser un incidente.

Paul Valéry funda entonces poesía, método crítico y análisis literario, basados en los problemas mismos de la creación. Basados en, como él mismo diría “el drama y la aventura del pensamiento”. También fue un entusiasta del orden, las virtudes clásicas, y por supuesto, del simbolismo.

³ También en “Sobre la existencia del simbolismo”.

1.2 De “Georgie” a Borges

El Borges que admira el mundo conocido es un esteta. Es el Borges que publicó sus mejores piezas de 1932 (*Discusión*) a 1952 (*Otras inquisiciones*), que configuran una especie de esteticista que nunca se animó a convocar un movimiento literario a la manera de Oscar Wilde. Descreyó de la filosofía y le pidió las mismas responsabilidades que a la literatura; descreyó de la historiografía – “no se sabe dónde Dios pone los énfasis”, nos dice en su *Evaristo Carriego*. Escribió un bello ensayo (“La esfera de Pascal”) para proponer que la historia de la humanidad quizás sea la historia de la diversa entonación de algunas metáforas. Gustó de jugar con la idea de que el mundo era una construcción de ficción, que admitía, si acaso, la existencia de un demiurgo inalcanzable, y así se dio a la mezcla de géneros que todavía hoy entendemos con finalidades distintas – la narrativa, el ensayo. Sometió sus cuentos a un riguroso régimen de simetrías y acuñó varios símbolos que representan la desorientación razonada: el laberinto, los espejos que se miran, los dobles ... Pero antes de ser narrador, Borges fue poeta y quiso establecer una mitología de Buenos Aires, que incluía su fascinación por el coraje, los malevos y los cuchilleros. Esta fascinación ética aún atraviesa toda su obra.

En sus libros insistió en declarar su hedonismo literario. De estas declaraciones, la que inicia su “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw” quizás sea una de las fundamentales:

Soy un lector hedónico: jamás consentí que mi sentimiento del deber interviniera en afición tan personal como la adquisición de libros, ni probé fortuna dos veces con autor intratable, eludiendo un libro anterior con un libro nuevo... (O.C.II: 125)

También dejó constancia en varios prólogos y ensayos de su ideal literario. En el *Informe de Brodie*, por ejemplo, dijo que la aspiración de sus cuentos era sólo distraer y conmover

“como los de Las mil y una noches” (O.C.II: 399). Y en un prólogo a las obras completas de Lewis Carroll, escribió: “Antes los escritores buscaban en primer término el interés o la emoción del lector; ahora, por influjos de las historias de la literatura, ensayan experimentos que fijen la perduración, o siquiera la inclusión fugaz, de sus nombres” (O.C. IV 360). Su actitud hacia sus fuentes literarias fue ecuménica y confesa, aunque no siempre confiable. Declaró la “la imposibilidad final de una estética” (Sur, 7, 1933), como de cualquier otro sistema consistentemente humano.

Su bibliografía amenaza con ser infinita. Su Boswell verdadero, Emir Rodríguez Monegal, devotamente puede ser consultado en *Borges: una biografía literaria* o *Ficcionario*, para conocer los pormenores de su etapa canónica. Para los fines de este trabajo, me interesa el momento anterior. El momento en que “Georgie”, veinteañero, durante la década del 20’, comienza a separarse del entusiasmo vanguardista y a conformar su perspectiva hasta llegar al Borges que conocemos hoy.

Me interesa esa etapa porque, en primer lugar, debió de haber sido por entonces cuando Borges entra en contacto con la obra de Paul Valéry – aunque no dé señales visibles de ello hasta finales de la década –, y en segundo lugar, porque es aquí donde se revelan sustratos teóricos que explican mejor al Borges canónico. Por ejemplo: en el recorrido “mental” que puede seguirse durante los tres primeros libros de ensayos – cuya publicación Borges prohibió, publicados por María Kodama – *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928), hay una dimensión metafísica en sus reflexiones estéticas que se pierde luego. Se pierde, o más bien se dirige hacia textos de tema afín, como “Nueva refutación del tiempo” y también hacia sus cuentos.

En su biografía, *Georgie*, Alejandro Vaccaro propone establecer una serie o un “conjunto temático, indisoluble para un análisis integral” (Vaccaro 204) de la evolución de Borges. La serie comenzaría con la “Proclama” ultraísta que Borges desplegó por las calles de Buenos Aires en 1921, el artículo “Ultraísmo” publicado en *Nosotros* en el mismo año, y finalmente “La nadería de la personalidad” y “La encrucijada de Berkeley”. Para el biógrafo es claro que en este momento, ya a la altura del año 23, Borges “comenzaba a tomar distancia del Ultraísmo de forma evidente y deliberada” (Vaccaro 210).

Yo creo que tanto “La nadería de la personalidad” (1922) como su complemento, “La encrucijada de Berkeley” (1923), se pueden leer como dos indagaciones de corte metafísico que preparan la llegada de “La fruición literaria”, ensayo climático, donde se hace visible por primera vez el Borges que conocemos.

“La nadería...” está dedicado básicamente a discutir la promovida ficción romántica del Yo. Borges perdona en este sentido a Schopenhauer y lo utiliza sin muchos conflictos para validar sólo al presente como tiempo “real” en el que existimos. Razona que la personalidad, el yo, (así lo llama) es “una mera urgencia lógica” (*Inquisiciones* 104), una abstracción que no existe en la realidad en ningún momento. Niega que la consciencia, nuestra propia consciencia, pueda recordarnos todo el tiempo de la forma exacta en que durante todo el tiempo hemos sido y en cambio propone reducirnos como Yo a una modesta emoción actual. Más adelante escribirá “La encrucijada de Berkeley” para ampliar esta idea con otros argumentos que vanguardistamente había descartado. El objetivo es el mismo, es decir: descartar el “yo de conjunto”. Sólo que ahora lo agrava declarando que no caduca únicamente la realidad percibida, que puede ser, en un instante, la hoja de papel que tiene delante junto al sonido de la calle que entra por la ventana y en otro instante un recuerdo, sino que caducamos nosotros también y con esto se aproxima,

más que a Berkeley, a la idea heracliteana que en los próximos años le fascinaría: “nadie baja dos veces al mismo río”, repetirá Borges sin cesar en el futuro: porque el río no es el mismo, ni nosotros tampoco.

Lo curioso es que “La nadería...” y su corolario tienen inspiración estética más que filosófica. Desde el principio de este ensayo de 1922, Georgie lanza el aviso de que su propósito es “erigir una estética hostil al sicologismo y afecta a los clásicos” (*Inquisiciones* 94). Aunque ha pasado bastante inadvertida esta línea, es probable que se trate de la primera declaración esteticista de Borges. Meditado, encontraríamos que al Georgie de veinticuatro años le interesa más que la tragedia de nuestro pobre y reducido yo, su expresión poética:

Cualquier estado de ánimo, por advenedizo que sea (...) puede formar, en su breve plazo absoluto, nuestra esencialidad. Lo cual, vertido al lenguaje de la literatura, significa que procurar expresarse y querer expresar la vida entera son una sola cosa y la misma (...) La egolatría romántica y el vocinglero individualismo van así desbaratando las artes (*Inquisiciones* 101)

Pero hay otra conexión más evidente entre estos ensayos y “La fruición literaria”, que es a donde quiero llegar: esta es la declaración de Yo como una abstracción, como un guarismo. Aquí Borges comienza a reconocerse como un aristotélico.

“La fruición literaria” es un ensayo melancólico. Por primera vez en medio del ímpetu juvenil que ha venido conformando sus reflexiones literarias y filosóficas, Georgie accede a la calma y se examina.

Comienza el ensayo de modo importantísimo recordando las lecturas de la infancia: “Debo confesar (no sin lástima y conciencia de mi pobreza) que releo con un muy recordativo placer y que las lecturas nuevas no me entusiasman” (...) “Ya tiendo a contradecirles la novedad, a traducirlas en escuelas, en influencias, en combinación... Es natural: la inteligencia es económica y arregladora y el milagro le parece una mala

costumbre” (*El idioma* 88). Aquí recuerda la manera en que cuando niño leyó a Stevenson, a Julio Verne, a Eduardo Gutiérrez, *Las mil y una noches...* buscando lugares condignos y prestigiosos como el descanso más empinado de la escalera, un altillo, la azotea de la casa.

Las prioridades de las Historias de la literatura – para ello recurre una confesión de Menéndez y Pelayo – ya no le convencen: “una cosa es la justiciera repartición de glorias y otra la pura fruición estética”. Es probable que la novedad, la acumulación de méritos que hacen que un autor gane una plaza en una historia de la literatura nacional, no tenga nada que ver con el agrado de sus páginas ni con la belleza: “Los epígonos, los frecuentadores de temas ya poetizados suelen conseguirla [la belleza] y casi nunca los novadores” (89).

Para explicarse algunas de las raíces de nuestro gusto prejuiciado y nuestra veneración por autores consagrados, acude a un experimento del que deriva un par de conclusiones. La segunda de ellas, enlaza con los ensayos anteriores. El experimento consiste en juzgar una frase cualquiera. Borges va conduciendo nuestra valoración de esa frase a medida que le atribuye autores diversos. Para cada uno de ellos (la misma frase) tenemos reacciones distintas como lectores. Así, Borges llega a una de las afirmaciones más desestabilizadoras que se han hecho en la historia de la literatura (que después, aparentemente, no vuelve a mencionar): nuestro aprecio depende del conocimiento del autor, de saber quién ha emitido la frase y no de su índole.

La segunda conclusión, relacionada, es que los clásicos han sido convertidos en una ficción abstracta y eso afecta su recepción: los inmortales “se vuelven pobres y perfectos como un guarismo” (...) “Su individualidad (esa simplificadísima idea platónica que en ningún rato de su vida fueron con pureza) se aferra como una raíz a las almas” (92).

El ambiente de las historias de la literatura es platónico, por tanto irreal, se deriva de esta afirmación de Borges. A la alternativa del aristotelismo que se le opone, es decir, a la observancia del individuo sobre la especie, de la página sobre la generalización sobre esa página, de un poema sobre la idea abstracta de su autor, Borges se dedicará, no sin conflicto, el resto de su vida.

Todavía en un momento anterior, que podríamos llamar “apolíneo” – no por Apolo, sino por Apollinaire –, Borges consideraba en un ensayo que primero tuvo como título “Sobre un verso de Apollinaire” (1925) y después “La aventura y el orden”, que “cada época tiene su gesto peculiar y la sola hazaña hacedera está en enfatizar ese gesto” (*El tamaño* 70). Todavía sopesaba los méritos de una obra por su significación histórica. Aunque, con respecto a la manejada dialéctica moderna de tradición/novedad, orden/aventura, Borges comienza a tomar distancia y declara que “Toda aventura es norma venidera” y puesto a elegir entre la Aventura y el Orden (o lo que es similar: entre Vanguardia y Clasicismo) dice que le placen ambas disciplinas, “si hay heroísmo en quien las sigue” (72). También confiesa que “el arte – sea deudor de la Aventura o sacerdote del Orden - es observancia desvelada e incluye austeridad” (71).

En el momento de “La Aventura y el Orden” ya se comprueba la distancia que Borges toma de la vanguardia y su acercamiento a la sensibilidad clásica, de la que gustará después. En “La fruición...”, efectivamente, Borges se decanta por la superioridad estética de los epígonos, de los repetidores, y no de los paladines de lo novedoso.

Sin embargo, el cambio que ocurre aquí – entre “La Aventura...” y “La fruición ...” creo que puede entenderse desde otro punto de vista que, tal vez, explique mejor a Borges.

El Borges que habla en “La Aventura y el Orden”, el Borges que se preocupa por los deberes y variantes de la creación literaria, sus malentendidos, sus posibles caminos, el

oficio, era todavía el poeta. Sin embargo, el Borges que aparece en “La fruición literaria” es el Borges lector - que habla aquí por primera vez. No es el crítico: solamente es la persona que recibe la obra con descanso, con agrado, con desidia, irresponsablemente.

Su idea de la literatura, que quizás es lo más importante de su legado, descansa en esta mezcla y esta jerarquía: el lector predomina siempre sobre el creador y sobre el crítico.

Pero detrás de la trinidad hay una angustia. Detrás de ella se esconde la relación agónica entre el lector y el crítico, y Borges siempre quiso ocultarla. El disfrutador del primer Stevenson de *La isla del tesoro* durante la infancia, ya a la edad de 30 años sabía demasiado sobre *La isla del tesoro*. La ingenuidad de las primeras lecturas era irrecuperable. Para que triunfara el hedonista tenía que operar, entonces, algún sacrificio. Borges fue, quizás, el primer gran hedonista contemporáneo que se sacrificó a la consciencia estética para relegarla.

En este conflicto puede situarse su relación con Paul Valéry. Este es el Borges que va a mencionar por primera vez el nombre de Paul Valéry en el prólogo a la traducción de *Cementerio marino* de Jorge Ibarra. Es un Borges que además ha mantenido dos fidelidades con respecto a la literatura europea: el rechazo a los simbolistas, el menosprecio a Francia.

Capítulo 2

Dos avisos: Emir Rodríguez Monegal y Nestor Ibarra

2.1 Monegal

En 1977, el diario *La Nación* circula una pequeña encuesta entre algunos intelectuales para saber qué escritores argentinos y latinoamericanos consideraban “Sobrevalorados y subestimados”. En el fragmento destinado a “Escritores latinoamericanos, sobrevalorados”, Jorge Luis Borges responde de esta curiosa manera:

Horacio Quiroga es, en realidad, una superstición Uruguaya. La invención de sus cuentos es mala, la emoción es nula y la ejecución de una incomparable torpeza. (Y ahora, si se me tolera una herejía, diré que siento que si no hubiera existido Paul Valéry mi vida no hubiera sido más pobre. En su favor se podrá alegar que ha dejado una imagen de poeta muy inteligente, ciertamente no confirmada por el imprudente examen de la obra). (TR 3: 342)

La pregunta es ¿Por qué en el lejano contexto de la literatura Latinoamericana, en el lejano 1977, Borges decide olvidar la diatriba contra Horacio Quiroga y comenzar una nueva contra Paul Valéry? ¿Qué recorrido mental pudo haberlo conducido al nombre del poeta francés y qué cólera a su vituperio? Si se hubiera tratado de un autor novato y no del archifamoso Jorge Luis Borges, estoy segura de que los editores del diario *La Nación* le habrían hecho notar que la encuesta era sobre literatura Latinoamericana y que su respuesta no venía, digamos, al caso. Y no la hubieran publicado, tal vez.

La indagación tiene dos partes: primero “¿Por qué Borges relaciona el nombre de Horacio Quiroga con Paul Valéry?” y segundo “¿Por qué decide seguir adelante?”

La asociación de Quiroga con Valéry no será respondida ahora. Más tarde hablaré del nexo literario que los une. Aceptemos que había un puente entre el uruguayo y Valéry, un puente literario, que Borges pudo establecer fácilmente.

Esta sería la primera parte del proceso mental: la asociación. Ahora, después de haber aparecido el nombre de Paul Valéry en su memoria, Borges tuvo que haber pensado en algo más, tuvo que haber enfurecido en primer lugar (la exploración en su furia es el propósito de esta tesis), pero además tuvo que haber decidido dejar constancia de ello. No lo dejó pasar simplemente. Aprovechó ese momento para decir algo que tenía que decir en ese momento aunque no viniera, para los editores de la revista, al caso.

Ahora bien: ¿Por qué en 1977, cuando ya Valéry llevaba treinta años de muerto, hacer esta declaración (un poco falaz, como veremos)? Siguiendo el impulso detectivesco podemos especular que Borges sentía la cercanía de Valéry por ese entonces y quería alejarla ¿Alguien se lo había recordado? ¿Alguien había olfateado la pista de Valéry, tal vez?

En su anotación del domingo 17 de abril de 1977, el no tan fiel Adolfo Bioy Casares escribe en su *Diario*:

Me dice [Borges] que se va el miércoles a Europa. Cuenta: “Rodríguez Monegal ha escrito un libro sobre mí. Cuando habla de escritores que me influyeron, como no quiere repetir los nombres que otros dijeron au petit bonheur señala a Maupassant y a Valéry... Yo no creo que ninguno de ellos tenga nada que ver conmigo. Emile Fauget observó justamente acerca de Maupassant: “il est á peu prés irréprochable dans un genre qui ne l'est pas” [es casi irreprochable en un género que no lo es]. Es claro, narración de anécdotas más o menos casuales... Estuve leyendo los Sueños de Quevedo...” (Bioy 1511).

Borges negó la relación con Maupassant y podemos estar de acuerdo en este punto. Pero también olvidó ese día refutar la relación con Valéry... o quizás la conversación cambió, alguien los interrumpió con refrescos y galletitas, como suele suceder en la dinámica de las conversaciones, o Bioy lo olvidó también.

El caso es que esto explica dos cosas: por qué Borges colocó la negación de Valéry en “Sobrevalorados y subestimados” en 1977, por qué Emir Rodríguez Monegal, un gran

conocedor de la literatura francesa, no habló del nexo entre Borges y Valéry en sus constantes estudios sobre Borges: Borges lo disuadió⁴.

⁴ Borges se estaba refiriendo a *Jorge Luis Borges: A Literary Biography* (New York: Dutton, 1978), donde no hay rastros de Maupassant y muy pocos de Valéry. En el acápite dedicado a la literatura francesa, Monegal inserta esta queja: “Borges se ha mostrado reticente en hacer explícita su reacción adolescente ante Mallarmé” (*Biografía* 111).

2.2 Ibarra

Alrededor de 1927 Nestor Ibarra aparece en la escena borgesiana. Era un joven de origen vasco-francés que compartía el entusiasmo por la literatura de vanguardia con el entusiasmo por la obra de Paul Valéry (después añadiría la de Borges) y preparaba por aquel entonces una tesis sobre la nueva poesía argentina. Su admiración por el autor de “El cementerio marino” lo condujo a sumar una traducción del poema a la ola de traducciones que éste merecía por la misma época en lengua castellana. Borges prologó esta versión en 1931. Pero la intervención de Ibarra en la recepción borgesiana de Paul Valéry fue mucho mayor.

Hay razones para suponer que antes de 1928, antes de que Borges escribiera el nombre de Paul Valéry⁵, en un artículo publicado en el diario *La prensa* – ese artículo es hoy “La supersticiosa ética del lector”-, ya había tenido noticias del poeta francés. O mejor: Paul Valéry fue una figura frecuente en el contexto de Borges. Las pruebas son las que siguen: A inicios de la década del veinte ya Paul Valéry había escrito algunos de sus libros más relevantes (*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci; La Soirée avec Monsieur Teste; La Jeune Parque; “Le cimetière marin”; Charmes*, entre otros); en 1921 una encuesta realizada entre famosos intelectuales franceses lo había reconocido como el

⁵ Gracias al Centro de estudios sobre Borges (The University of Pittsburg) y sus herramientas de búsqueda puede establecerse con bastante precisión la cronología.

primer poeta de Francia, y comienza su proyección internacional. Valéry comienza a respirarse en los ambientes literarios continentales y también en Inglaterra⁶.

Quizás Borges lo leyó en francés en Ginebra o en España. Pero es, con seguridad, en el año 1924 que Borges tiene varios contactos cercanos con la obra (y quizás la persona) de Paul Valéry.

Extrañamente, como bien observa Daniel Balderston (*Fuera* 61), Borges olvida en su “Ensayo autobiográfico” mencionar su segundo viaje a Europa (1923-24), que tuvo como itinerario en la península Barcelona, Valencia, Madrid, Lisboa, y en cambio coloca sus memorias de este viaje en el primero, que ocurrió en 1921 (tengo para mí que Borges fingió ese olvido). Pero lo cierto es que durante los primeros meses de ese año, de febrero a mayo, la familia Borges se encontraba en Madrid (Georgie 375), y Valéry visitaba España por primera vez, invitado por el duque de Alba y la Sociedad de Cursos y Conferencias de Madrid a impartir dos conferencias, una llamada “Baudelaire et sa posterité”, y otra acerca de “L’esprit de la Pléiade” (Durante 454). Coincidentemente, con apenas un mes de diferencia, ambos intervienen en la recién fundada y enseguida prestigiosa “Revista de Occidente”, de Ortega y Gasset. En abril de 1924 aparece una reseña de de Ramón Gómez de la Serna sobre *Fervor de Buenos Aires*, y en mayo, después de las conferencias, aparece una carta de Valéry a su director⁷.

No sabemos cuánto Borges reparó en estos eventos o cuánto significaron para el joven Georgie. No sabemos tampoco si Georgie tuvo la oportunidad de ir a esas conferencias en la capital. Pero la primera visita de Valéry a España no pasó inadvertida los círculos

⁶ Además, en 1923, nos dice Erika Durante: “el escritor es nombrado Chevalier de la Légion d’honneur, dos años más tarde será elegido miembro de la Academia francesa de Letras: empieza así su fama internacional y, con ella, las invitaciones para ir a dar conferencias en distintos lugares de Europa”(Durante 454).

⁷ Valéry, Paul. “Lettre a José Ortega y Gasset” Madrid: Revista de Occidente, 1924. 259-260

culturales del país. De hecho, fue un acontecimiento que removió ciertos cimientos del asteroide literario y dio inicio sin proponérselo a un temblor de tierra que se conocería luego, un par de años más tarde, como la “Polémica sobre la poesía pura” y que cruzó el atlántico hasta llegar a Buenos Aires. Previendo el escándalo, es fama que el poeta de la “poesía pura”, Juan Ramón Jiménez, intentó protegerse no asistiendo a las conferencias de Valéry y en cambio enviándole un ramo de flores. Es muy posible que Borges haya tenido noticias de esa visita, en Madrid, o en Buenos Aires.

Si no las tuvo – cosa hartó difícil -, Valéry en todo caso no se quedaría en España sino que lo recibiría, como esperándolo, en Argentina de la mano de un amigo. Más importante que estas circunstancias ocurridas en la península fue sin dudas la amistad de Borges con Ricardo Güiraldes. En el mismo año de 1924, Borges regresa a Buenos Aires y comienza a editar, con Güiraldes y otros, la segunda época de la revista *Proa*. No es coincidencia que esta segunda época de *Proa* viera la luz casi simultáneamente a la revista *Commerce*, editada en París por Paul Valéry, Leon Paul Fargue y Valéry Larbaud: Ricardo Güiraldes era en aquel entonces una especie de miembro foráneo de distinguidos cenáculos franceses a los que había sido llevado por su gran amigo Valéry Larbaud⁸, y con los que compartía más de un entusiasmo literario. La revista *Proa* y el tercer editor de la *Commerce* desde el inicio estuvieron ligados en amistad y colaboración: *Proa* recogió en sus páginas varias reseñas, elogios, promociones, de la vida literaria francesa del momento; Larbaud fue acaso el primer reseñista entusiasta del primer libro de ensayos de

⁸ De esta amistad sabemos por el libro *Güiraldes y Larbaud, una amistad creadora*. Borges recordaría en el futuro y no ingenuamente la fidelidad de Ricardo Güiraldes a su amigo de esta manera: “Era un alma abierta [Güiraldes] ... Y era muy leal a sus amigos. Por ejemplo, cada vez que se decía Valéry, simulaba que el interlocutor estaba hablándole de Valéry Larbaud, y no del poeta Paul Valéry, que le parecía un cursi. Él sabía muy bien que la referencia era a Paul Valéry, pero por fidelidad a Valéry Larbaud, fingía que estaban hablándole de él” (Carrizo 121).

Borges, *Inquisiciones* en París⁹, y aunque Borges no compartiera del todo el entusiasmo en el sentido inverso, estaba rodeado por esa atmósfera en la que el nombre de Paul Valéry era moneda corriente y admirada. Otras revistas francesas en las que publicaba – repetidamente – Paul Valéry : la famosa *Nouvelle Revue Française*, por ejemplo, además de la *Revue Européenne*, eran con seguridad leídas frecuentemente por el joven Georgie.

He consignado estos datos porque hasta ahora no han sido reunidos, que yo sepa, en otro lugar. De ellos se puede extraer una conclusión que cabría en una línea: Paul Valéry, quien desde mediados de la década del 20' estaba en camino de convertirse en figura central del canon francés, y por tanto europeo, y por tanto occidental, era también una cercanía para Borges. Estaba en su ambiente literario más inmediato.

Sin embargo, no es hasta 1928 que Borges escribe por primera vez su nombre. Las razones reales para esta demora nos están, desde luego, vedadas. Pero podemos especular algunas. Podemos pensar por ejemplo que Borges lo conocía principalmente como poeta y como autor de *Las tardes con Monsieur Teste*, que eran sus obras más divulgadas por aquel entonces, y que la prosa reflexiva que recibía de Valéry no llegaba a interesarle. Como poeta o como “novelista” nunca le mereció mucho respeto. Quizás porque lo consideraba un heredero del simbolismo, movimiento que rechazaba el Ultraísmo, y que Borges siguió tratando con cierto desdén en su etapa madura. Quizás porque la doctrina de la “Poesía pura” que profesaba Valéry, por otra parte, no era la que convocaba la amistad del autor de *Fervor de Buenos Aires* y *Cuaderno de San Martín*. Valéry, entonces, podría haber sido una figura visible a principios de los años veinte, pero no admirable.

⁹ Sobre la relación bibliográfica con Francia, Monegal ofrece un buen resumen en: “Borges and La Nouvelle Critique”. *Diacritics*, Vol. 2, No. 2 (Summer, 1972): 27-34.

También era un autor francés, condición de la que Borges, por alguna razón desde sus primeros escritos, siempre receló, aunque no lo tuviera muy claro por entonces (Borges supo ser un escritor vanguardista que desconfiaba intuitivamente de París). También puede pensarse que no estaba preparado aún para recibir a Valéry, autor sin dudas complejo.

Encuentro una cuarta razón que voy a proponer como fundamental sino en la lectura íntima que Borges hace de Valery, sí en su imagen pública: la actuación de Nestor Ibarra.

Alejandro Vaccaro da constancia de la amistad que los unía alrededor de 1927: hablando de algunos viajes que Borges realizó en 1927 a la ciudad de la Plata para departir con Henríquez Ureña, Merino, etc., nos dice que iba acompañado, entre otros por “su amigo el traductor Nestor Ibarra” (Vaccaro 322).

Nestor Ibarra preparaba por aquel entonces un libro sobre la joven poesía argentina en el que Jorge Luis Borges sería figura prominente, Nestor Ibarra era un entusiasta de Paul Valéry - dos años más tarde traduciría *Cementerio* - ... Podemos imaginar que tenía casi toda su bibliografía, incluida la edición primera (1924) o la segunda (1926) de *Variété*, libro donde Valéry reúne importantes piezas en prosa – “La Crise de l’esprit”, “Au sujet d’Euréka”, “Introduction à la méthode de Léonard de Vinci”, “Variation sur une pensée [de Pascal]”, etc - y que en las conversaciones literarias con sus amigos el nombre de Valéry no faltaba.

Nestor Ibarra, entonces, en el libro que publicó bajo el rotulo de *La nueva poesía argentina, ensayo crítico sobre el ultraísmo (1921-1929)* (1930), da constancia del vínculo entre Jorge Luis Borges y Paul Valéry con estas palabras:

De los dos principales vicios de nuestro poeta [Borges] podemos acusar dos causas, dos modalidades suyas: el descreimiento y el exceso de personalidad. No descreamos del descreimiento: sabemos cómo se concilia hasta con la fe, y la historia nos afirma que es

grandísimo amigo del talento y aún del genio: bien lo atestiguan Montaigne, Quevedo, Descartes, Kant; pero tan ilustres escépticos superan la duda; otro ejemplo, contemporáneo, será más ilustrativo aún de al respecto: el de Paul Valéry, cuya actitud intelectualística y gusto de lo abstracto y lo conciso Borges reproduce singularmente: Valéry, cuya duda poco menos que absoluta culminó en el “poema de mí a mí” y el narcisismo (La Soirée avec Monsieur Teste) comprendió que el silencio, en que, como es sabido, se encerró prácticamente 20 años, la construcción, la arquitectura (Eupalinos) era la actitud más respetuosa de la duda, más coherente con todo nihilismo estético: ojalá Borges logre también algún día esa que es venganza y salvación del tiempo. (Ibarra 46)

Y:

Su virtud [de Borges] esencial es la inteligencia; y es posible dar a esta palabra un sentido lo bastante preciso para afirmar sin hipérbole que en cuanto a la inteligencia constituye un ejemplo único aun en la historia de nuestra patria. La inteligencia puede mucho: Valéry diría que lo puede todo o casi todo; la explicación de Borges parecería sin embargo imperfecta si no la integráramos con las cualidades infinitamente hondas y matizadas, sin duda irreductibles, de su sensibilidad. (42)

Borges, a no dudarlo, leyó con suma atención estas líneas y tomo nota. Probablemente

funcionaron como una alerta.

Capítulo 3

El truco

3.1 Introducción

*o tal vez nos está mintiendo con la verdad para que
descreamos de ella (astucia al cuadrado)*

J.L.B., El truco

Es bastante seguro que al Borges que había madurado de repente en “La fruición literaria” estas palabras “Paul Valéry, cuya actitud intelectualística y gusto de lo abstracto y lo conciso Borges reproduce singularmente” le sentaran mal (¿me atreveré a decir, como un narrador borgesiano, que esas palabras dichas en una conversación cualquiera, produjeron alguna introspección en el autor?). Pero tampoco Nestor Ibarra engañaba al lector: Borges había escrito sobre estética y estilística apadrinado por Croce y Mauthner, Borges había indagado en la metafísica de la mano de Berkeley y Schopenhauer; Borges había hecho exploraciones lexicográficas en sus ensayos; había analizado palabras y metáforas y la índole del lenguaje... Pero ya a la altura de 1928 empezaba a cambiar. El ridiculizado personaje “Borges” de “El aleph” jura patéticamente en el año que comienza la historia, en el año 1929, “Cambiará el universo, pero yo no”, pero el Borges real sí cambió, aproximadamente por esa fecha.

Ya para ese entonces digamos que sabía al menos lo que no quería hacer. Y sabía también quién era Paul Valéry.

La primera vez que escribe su nombre es en 1928 en el ensayo conocido después como “La supersticiosa ética del lector”. Aquí Borges se dedica a combatir las supersticiones de estilo que poblaban (y pueblan aún) la creación literaria, y trata de indicar el difícil sendero medio entre la anarquía estilística y la “tecniquería”. El principal ejemplo que

utiliza para contradecir esta creencia, dicho sea no de paso, es el Quijote: “No hay libro bueno sin su atribución estilística, de la que nadie puede prescindir —excepto su escritor. Séanos ejemplo el *Quijote*.” (OC I: 203). Es donde Borges dice para confusión de muchos que Cervantes no era un gran estilista “y que le interesaban demasiado los destinos de Quijote y de Sancho para dejarse distraer por su propia voz”.

Esta es la importante parte que le dedica al Quijote. En el momento en que se ocupa de la literatura contemporánea, después de pasar por una obligatoria condena a la música y el canto como origen de confusiones (rezago de su etapa combativa del modernismo americano y por tanto del simbolismo)¹⁰ nos dice:

La preferida equivocación de la literatura de hoy es el énfasis (...) Así ocurre en francés, cuya locución *Je suis navré* suele significar *No iré a tomar el té con ustedes*, y cuyo *aimer* ha sido rebajado a *gustar*. Ese hábito hiperbólico del francés está en su lenguaje escrito asimismo: Paúl Valéry, héroe de la lucidez que organiza, traslada unos olvidables y olvidados renglones de La Fontaine y asevera de ellos (contra alguien): *ces plus beaux vers du monde* (*Variété*, 84). (OC I: 204)

Ya aquí Valéry está expresado como poeta de gusto y realización dudosa. Pero sobre todo está reconocido.

Ya Borges conocía al Valéry de *Variété*. También tuvo que haber sabido de “Situation de Baudelaire” a la altura de 1929: si no asistió en Madrid a las conferencias sobre Baudelaire en 1924, si no leyó la primera publicación de “Situation de Baudelaire”¹¹ o en sus otras impresiones, es probable que lo haya leído en *Poésie. Essais sur la poétique et le poète* (1928).

¹⁰ Ya en la evocación de la falacia del canto está incluido Valéry – para quien la musicalidad funcionaba como una creencia hasta el punto de que convocó a una declamadora un día, Madame C., para hacer un “experimento poético” – como nos refiere en “De la declamación de un verso” (OC 7: 163). Aunque siempre con lo que diga Borges hay que tener cuidado: en una entrevista, por ejemplo, confesó que llegó a saberse *Las flores del mal* de memoria (*Biografía* 110).

¹¹ Que fue publicado por primera vez en la revista *La Revue de France*, el 15 de sept. de 1924, 217-234

Y quizás quería tomar distancia. Pero al mismo tiempo había no pocas cosas en Valéry que quizás le interesaban y ciertamente le daban un parecido de familia. A partir de entonces Borges no sólo va a borrar los rastros de su biografía y va a disuadir a sus amigos, sino que establecerá un diálogo oculto con el poeta francés. Trataré de probar la manera en que ese diálogo oblicuo transcurre y sus implicaciones para la creación de Borges. El por qué su diálogo toma esta forma será dicho al final. Por el momento, vamos a reunir las pistas:

Borges seguirá dos costumbres para referirse a Valéry: el poeta francés aparecerá mencionado abiertamente en textos marginales que Borges no recogió en sus libros y cuya inmortalidad no pudo prever en el momento en que los publicaba - estos son, por excelencia, las colaboraciones con la revista femenina *El Hogar*, donde su columna dedicada a reseña de libros y autores extranjeros aparecía ilustrada de cerca por propagandistas de cosméticos (femeninos, desde luego) y consejos para adelgazar¹². En esta clase de textos que le consagra completamente, las alusiones al francés sugieren admiración en sentido general y las ironías que sí se permite sobre Valéry son muy sutiles. Esta es la “Obra visible”.

La segunda costumbre que seguirá, y que llamaré la “Obra invisible”, transcurre en textos de mayor envergadura a lo largo de toda su obra. Tiene la forma de una discusión velada que Borges entabla con Paul Valéry, donde el francés, como una presencia que no se dice, como lo contrario a lo que en teatro llaman un “personaje referido”, que vendría a corresponder, entonces, con un fantasma. De ella, hablaré de los momentos que me han sido dados.

¹² “Con Paul Valéry se adelgaza mejor”, pudo decir alguno, más actual.

Obra visible e invisible son consistentes con el comportamiento general de Borges, quien se expuso más en piezas que creyó marginales, “menores”, y menos en las que seleccionó para sus libros.

“El truco” es una especie de Poker dramatizado que se juega (o se jugaba en aquel entonces) en Argentina. Al igual que su par norteamericano consiste en fingir. Pero en lugar de adoptar una postura hierática, el jugador finge teatralmente: con palabras y gestos se las ingenia para tratar de confundir a sus contrincantes y que no adivinen las cartas que la suerte le ha dado.

Al Georgie de *El idioma de los argentinos* le interesó El truco y escribió sobre él. Le interesó como conjuro ante el tiempo, como detentador cotidiano de la eternidad, como respuesta sin pregunta, como descripción del criollo y también como juego:

La habitualidad del truco es mentir – nos dice – ... es acción de voz mentirosa, de rostro que se juzga semblanteado y que se defiende, de tramposa y desatinada palabrería. Una potenciación del engaño ocurre en el truco: ese jugador que ha tirado las cartas sobre la mesa, puede ser ocultador de un buen juego (astucia elemental) o tal vez nos está mintiendo con la verdad para que descreamos de ella (astucia al cuadrado). (*El idioma* 29)

En diálogo que entabla Borges con Paul Valéry se comprobarán ambas astucias. Lo curioso es que todas parecen verdad.

3.2 La France

Francia fue y será, para Borges, una idea de la literatura.

En 1929, antes del prólogo a “El cementerio marino”, Borges redacta un párrafo introductorio al ensayo intitulado “El otro Whitman” que dice así:

Los hombres de las diversas Américas permanecemos tan incomunicados que apenas nos conocemos por referencia, contados por Europa [lo mismo dirá de Poe en 1975]. En tales casos, Europa es sinécdoque de París. A París le interesa menos el artes que la política del arte: mírese sino la tradición pandillera de su literatura y de su pintura, siempre dirigida por comités y con sus dialectos políticos: uno parlamentario, que habla de izquierdas y derechas; otro militar, que habla de vanguardias y retaguardias. Dicho con mejor precisión: les interesa la economía del arte, no sus resultados. La economía de los versos de Whitman les fue tan inaudita que no lo conocieron a Whitman. Prefirieron clasificarlo ... (OC I: 206)

Antes Francia era para Georgie la admiración de quienes no admiraba – o creía no admirar -: los poetas modernistas americanos, los padres simbolistas. En *Inquisiciones* escribe este ataque “Yo, ante la afrancesada secta de voces que embolisman la charla, descalabran toda cuartilla... he de alzar un Dos de Mayo en estos apuntes” (*Inquisiciones* 163).

También Francia era divertido rechazo de afirmación nacionalista. En *El tamaño de mi esperanza*, empieza una comparación contra Inglaterra de esta manera “En Francia son desentendedores plenarios y toda geografía física o política (entiéndase, que de la espiritual ni hablemos) es un error ante su orgullo” (*El tamaño* 54).¹³

El anterior era el Georgie joven y entusiasta. Ahora su idea de Francia – que es una idea de la literatura – se va precisando. El párrafo que precede “El otro Whitman” va a ser

¹³ Monegal refiere en su “Biografía literaria”, cómo Borges hablaba de que tuvo siempre una predisposición precoz contra el francés – en la escuela en Ginebra, por ejemplo, no entendía ni cuando lo llamaban por su nombre con acento francés (Biografía 104). Pero Monegal también habla de la existencia de la “Biblioteca circulante” de libros franceses que Borges leyó en su adolescencia.

utilizado por Borges como un comodín cada vez que necesite apuntar algo sobre la literatura francesa. La ampliación que realiza diecisiete años más tarde delata a Valéry, al Valéry de “Situación de Baudelaire” – aquella conferencia dictada en 1924 y publicada a partir de entonces en innumerables lugares, como era costumbre del poeta francés.

Esta variación corresponde a un artículo llamado “La paradoja de Apollinaire” (1946), donde Borges ajusta cuentas otra vez al espíritu de vanguardia. La paradoja que encuentra en Apollinaire es que ha envejecido: el héroe de la Aventura y la novedad al cabo del tiempo ya suena viejo, ya se siente el “valor documental” de su poesía.

En resumen, la crítica de Borges a Apollinaire se funda en la disposición historicista con que éste elaboró su obra, sacrificando el placer estético a cierta idea del deber histórico (no es poca cosa: ésta ha sido la marca de buena parte de la literatura occidental moderna). El párrafo en cuestión consta de tres momentos. El primero censura la acentuada consciencia histórica del escritor francés, en general (“Con alguna evidente salvedad (Montaigne, Saint Simon, Bloy), cabe afirmar que la literatura de Francia tiende a producirse en función de la historia de esa literatura”) (TR 2: 248). Borges deplora que los escritores mismos correspondan al “frenesí de abstracciones” de sus manuales de la Historia de la literatura francesa: “...antes de redactar una línea, el escritor francés quiere comprenderse, definirse, clasificarse” escribe “a favor de *a*, contra *b*, en función de *c*, hacia *d* [...] se pregunta (digamos): ¿Qué tipo de sonetos debe emitir un joven ateo, de tradición católica, nacido y criado en el Nivernais pero de ascendencia bretona, afiliado al partido comunista desde 1944?”

El segundo momento lo invierte en una oposición que será suya durante toda su vida adulta: la oposición entre la literatura inglesa, compuesta por concebibles seres humanos

que escriben con “inocencia”, y la francesa, compuesta por “escuelas, manifiestos, generaciones, vanguardias, retaguardias, izquierdas o derechas, cenáculos...”¹⁴

En el tercer momento se burla de cierta costumbre relacionada con esta conciencia historicista, que consiste en la invención y defensa de una doctrina literaria “Esta premeditación que es la nota de la literatura francesa la hace abundar no sólo en composiciones de rigor clásico sino en felices, o infelices, extravagancias; basta, en efecto, que un hombre de letras francés profese una doctrina para que la aplique hasta el fin, con una especie de feroz probidad. Racine y Mallarmé (ignoro si la metáfora es tolerable) son el mismo escritor...” (TR 2: 248).

En 1924 Paul Valéry imparte la conferencia “El lugar de Baudelaire”, publicada poco después, donde se dedica a elucidar el puesto que Charles Baudelaire ganó en la historia de la literatura francesa. Utilizando el método crítico que estrenara en “Introduction à la méthode de Léonard de Vinci”, Valéry penetra en la mente del poeta y emerge con la noticia de que Baudelaire llegó con toda consciencia histórica al lugar que hoy ocupa en la Historia de la literatura francesa (La conferencia es también el diseño exaltado de la tradición en que Valéry se sitúa).

De su lectura no es difícil encontrar las correspondencias con la invectiva de Borges. Leemos en ella la confesión sorprendente de que Baudelaire quizás no fuera el poeta más talentoso de su generación, pero que sin embargo es el primero. Y este privilegio lo gana, según Valery, por su lugar “significativo” en la oposición al movimiento histórico anterior, el Romanticismo. Si Baudelaire no se hubiera sabido un joven poeta francés

¹⁴ Esta oposición, dicho sea de paso, tiene varios nombres detectables por el lado inglés, nombres en los que sí insistió en mencionar y señalar una y otra vez; entre ellos está el de Gilbert Keith Chesterton, que pudo significar para Borges la otra cara – y preferible – de Valéry.

posterior a Hugo en el deber de construirse como un joven poeta francés posterior a Hugo, Valéry teme que se hubiera convertido en un mero “rival de Gautier” o un “excelente parnasiano”. Reflexionando sobre este asunto, dice Valéry: “Baudelaire tuvo –de hecho, debió – plantearse en estos términos el problema: “¿Cómo ser un gran poeta y no ser Lamartine, ni Hugo, ni Musset?” (CW. V.8: 195) y más adelante “Baudelaire consideró a Victor Hugo [...] Hugo estaba entronizado; sobre Lamartine tenía la ventaja de contar con un poder infinitamente mayor y un material más preciso” [...] “El Romanticismo era, entonces, lo que contradecía el Naturalismo y con quien competían las fuerzas parnasianas; eso fue lo que determinó la peculiar reacción de Baudelaire” (196).

Recordemos el escarnio de Borges: “¿Qué tipo de sonetos debe emitir un joven ateo, de tradición católica, etc.?” y escriben “a favor de a, contra b, en función de c, etc.”. Es el sentido de la responsabilidad literaria que, repito, ha construido gran parte de la literatura moderna. Borges, quien quizás fue el primer gran hedonista contemporáneo que se sacrificó a esa conciencia para rechazarla, la describe aquí.

La burla correspondiente a la ferocidad doctrinal también puede relacionarse con Valéry fácilmente –es cierto que también con Mallarmé, y muchos otros; en este sentido Borges no mintió–: Valéry famosamente inspirado en Edgar Allan Poe propagó la “doctrina de la poesía pura”, con constancia.

El último paralelo del fragmento de Borges con la conferencia de Valéry corresponde a la observación de “clasicismo” en esta estirpe de escritores de inspiración histórico-literaria. Se trata de una observación que Borges repetirá en otros lugares y que en verdad es interesante. Valéry en sus buenos momentos, que no fueron pocos, abandonaba el énfasis y cedía a la duda, y entonces emitía observaciones sugerentes como la que sigue:

En este sentido – dice –, Baudelaire, aunque romántico en origen e incluso en gustos, puede a veces parecer *clásico*. Hay infinitas maneras de definir lo clásico, o de creer que estamos definiéndolo. Hoy adoptaremos la siguiente: *clásico es un escritor que lleva consigo un crítico que él asocia íntimamente con su obra. En Racine había un Boileau, o una imagen de Boileau.* (CW: 200)

Es una idea que Borges hizo suya y repitió con alegría, pienso. Hasta ahora no conozco lugar donde haya reconocido la paternidad de Valéry (no digo que fuera necesario. A fin de cuentas, la originalidad también formaba parte de todo ese prejuicio de manual de historia que Borges terminó por rechazar y, bien mirado, tampoco cabía en la Historia impersonal de la literatura que imaginó el francés en su momento).

Mi propuesta es que el párrafo que leemos ahora ampliado fue inspirado en el poeta de Séte. Es verdad que Borges, más adelante, en una breve línea, “salva” a Valéry del defecto documental que encuentra en la poesía de Apollinaire. Pero eso solo revela que a pesar de todo lo respetaba – cosa que veremos más adelante –.

La conciencia historicista es de las tantas conciencias literarias que empezarán a molestarle a Borges. Es verdad que también es la primera que traiciona el texto, como le ocurrió a Apollinaire, dejando su huella para disgusto de lectores futuros que no comprenderán. Y no es lo que le ocurre a Valéry, que si en algo no fue avaro ese algo son las innumerables conciencias, literarias o no. La cantidad, digamos, lo hizo más inagotable.

Borges empezaría a defender, entonces, la idea de que la literatura ocurre como un sueño – “Cervantes soñó el Quijote”, solía decir. También jugaría con la idea de un demiurgo soñador del universo. Pero Borges, al mismo tiempo, padecía de insomnio.

3.3 Las consciencias

Perdóname, consciencia
Piloto y Vera, bolero.

Más grave que la consciencia historicista es la consciencia técnica, más grave que la consciencia técnica es el proyecto de Valéry de observarse en el momento de la creación.

En 1935 Borges publica en el diario *La prensa* el artículo “La génesis de “El cuervo” de Edgar Allan Poe”. A casi cien años de distancia, Borges examina una cuestión estética que sin dudas ha sido si no la más importante sí una de las más importantes de la modernidad (aunque alcanza a Platón, desde luego): el problema de la consciencia estética del artista y su límite. Borges discute la verdad de “The Philosophy of Composition”, el apéndice donde Edgar Allan Poe dijo revelar los mecanismos lógicos - no la inspiración arrebatada - que lo asistieron en la creación de su poema “The Raven”. Le importa saber, en este ensayo de 1935, si por fin el misterio de la creación artística ha sido develado por Poe convincentemente, si por fin se reduce a una cuestión meramente artesanal o meramente lógica.

La réplica de Borges a la “Philosophy” de Poe es también razonada. Para negar las conclusiones del americano se basa en un argumento: el argumento de la preferencia. Recordemos que Poe pretendía haber seguido una secuencia de razonamientos para construir cada verso de su poema, cada momento; explicaba, por ejemplo, que había elegido un cuervo por el efecto tenebroso que tendría en el lector, explicaba las desventajas de elegir un humano, explicaba las ventajas de elegir una estatua blanca para que contrastara con el plumaje negro del cuervo, y que esa estatua debía ser de Palas, por

la eufonía de los nombres etc., etc. Borges entiende que, aún así, ninguna de las razones presentadas por él excluyen todas las posibilidades restantes: las razones que justifican que una imagen sea entrañable o encantadora para una persona son demasiado complejas y, en última instancia, indefinibles. Nos bastaría comprender que a Poe le gustaban los símbolos del cuervo y la estatua de mármol, y nada más. Como esquema lógico general, el “método analítico” ofrecido por Poe le parecía válido, pero no era completo: entre un momento y otro del acto poético quedaba, infinitesimal, el momento de la invención.

Habría que reproducir íntegramente este ensayo para notar algo que se escapa en una síntesis, que es la vehemencia con que Borges escribe (vehemencia borgesiana, sin exclamaciones). Bástenos para ilustrarlo dos momentos que transcurren hacia el final: “En general, sospecho - dice Borges hacia la conclusión - que la posible justificación lógica de estos versos (y de todos los versos) no es otra cosa que un soborno a la inteligencia” (T.R.2:123).

Y después lanza esta advertencia:

El valor del análisis de Poe es considerable: afirmar la inteligencia lúcida y torpe y negar la insensata inspiración no es cosa baladí. Sin embargo, que no se alarmen con exceso los nebulosos *amateurs* del misterio: el problema central de la creación está por resolver. (T.R.2:123)

Borges debió de haber incluido este ensayo en algún libro. Pero no lo hizo. Es cierto que dejó de reunir muchísimas piezas menores que contienen grandes líneas, grandes momentos, en sus libros. Es cierto también que, estilísticamente, no se trata de una de sus mejores piezas - aunque es muy bueno. Esto último pudo justificar la exclusión. También algún día se podría elucidar si uno de los criterios que siguió Borges para la conformación de sus libros no fue la eliminación de los rastros patéticos que lo pusieran en evidencia; es

decir: otra forma de pudor. De cualquier manera, hay que recurrir a las piezas marginadas por él para encontrarlo más al descubierto.

Este ensayo aparecido en *La prensa* en 1935 admite una primera pregunta: ¿Por qué en 1935? “The Philosophy of Composition” había sido publicado hacía casi noventa años en Estados Unidos. En teoría, sus planteamientos ya debían haber sido resueltos, u olvidados, o al menos no debían producir escándalo alguno. Es verdad que Borges jugó a resolver problemas mucho más antiguos que ese – y mucho más resueltos - como las paradojas de Zenón, por pura diversión. Pero la impresión de actualidad, no de recreo, que nos deja “La génesis de “El cuervo” de Edgar Allan Poe” pudiera tener una justificación más creíble que el mero espíritu lúdico de Borges.

Veamos el contexto. En el momento en que Borges publica “La génesis” la actualidad de Poe estaba dividida al menos en dos familias. Estaban, con mucha fuerza en Inglaterra, los herederos del Poe fundador del género policial y precursor de la Ciencia Ficción; estaban los herederos del Poe teórico, promotor de la consciencia estética y la poesía pura, autor de “The Philosophy of Composition” y “The Poetic Principle”.

Pues bien, éste último Edgar Allan Poe era francés. En su país, en Estados Unidos, e incluso en Inglaterra, no se le tomó muy en serio. “The Philosophy” se leyó como un intento por llamar la atención o como una trampa (hoax) más de Edgar Allan Poe, quien, entre otras cosas, había enriquecido su autobiografía con viajes y aventuras ficticios. Fue Charles Baudelaire, en París, quien creyó en “The Philosophy of Composition” de Edgar Allan Poe y en los viajes y aventuras ficticios. De no haber sido por Baudelaire, su

traductor y apóstol, quizás hoy se recordaría ese texto como una curiosidad dentro de la historia literaria estadounidense¹⁵.

Pues bien, Baudelaire al morir dejó discípulos que continuaron propagando las revelaciones del maestro por el mundo con sus variantes: dejó a Mallarmé, perseguidor del libro perfecto, y padre por una parte de Apollinaire y por la otra, de Paul Valéry.

El título del ensayo de Borges, “La génesis de “El cuervo” de Edgar Allan Poe”, hace un guiño a la traducción de Baudelaire de *The Philosophy...: La Genèse d'un poème*. Pero Baudelaire había muerto en 1867, hacía setenta años. No es verosímil pensar que la actualidad en el ensayo de Borges se deba a él, sino al discípulo que entonaba con idéntica fuerza un ditirambo a Edgar Allan Poe y que, en ese momento, estaba en el centro del panorama literario francés – es decir, europeo, es decir, occidental: Paul Valéry.

Ya hemos mencionado cómo Valéry empleó el término “self-consciousness” en su conferencia sobre “The Philosophy of Composition” de Edgar Allan Poe. Pero el legado del americano en el francés es mucho más vasto. De hecho, no se trata sólo de una dinámica de influencias, sino de una tradición que afecta en muchos sentidos la premeditación poética: en el sentido técnico, pero también parte de la premeditación poética heredada de Poe, heredada de Baudelaire, heredad de Mallarmé, consiste en el discernimiento de esa genealogía.

Louis David Vines ha escrito un libro (heredero del ensayo de T.S.Eliot “From Poe to Valéry”) para describir hasta qué punto Paul Valéry es deudor de Edgar Poe – aunque Valéry mismo no escondió su fuente: interesado en el devenir literario, es él quien

¹⁵ El mismo Baudelaire inició ese mito de admirar a Poe contra Estados Unidos. “There is no denying that French writers have played a major role in creating Poe’s reputation as a literary genius, a status British and American critics are reluctant to grant unconditionally”, nos dice Louis David Vines (Vines 11).

propone la genealogía que parte de Poe, continúa con Baudelaire, luego Mallarmé y culmina en él -. En “Situación de Baudelaire”, ponderando lo que significó el descubrimiento de Poe para el poeta francés, saluda así a su precursor: “La buena suerte de descubrir en Edgar Allan Poe un nuevo universo intelectual. El demonio de la lucidez; el genio del análisis; el inventor de la nuevísima, la más seductiva combinación de lógica e imaginación, de cálculo y fervor místico, el psicólogo de lo excepcional, el ingeniero literario” (CW 8: 205).

Valéry, como también afirma T.S. Eliot, sabía exagerar y llevar muy lejos las metáforas científicas¹⁶.

La diferencia con respecto a sus antecesores, es que la recepción de Valéry fue mucho más lejos:

Valéry ultimate goal – dice Vines, distinto a Mallarmé – was not to create a supreme work but rather to understand the mind, his own mind, during the act of artistic creation. This particular effect of extreme intellectual self-consciousness distinguishes Poe’s influence on Valéry from the effect the American author had on Valéry’s predecessors. (Vines 3)

Efectivamente, después de su “silencio poético”, que duró veinte años luego de la aparición de *Introducción al método de Leonardo da Vinci* (1895) y *Las tardes con Monsieur Teste* (1896), y a petición de André Gide, Valéry reúne para la N.R.F. su poesía anterior. Revisitando estos poemas olvidados, Paul Valéry comienza a escribir poesía nuevamente. De su meditación sobre sus poemas juveniles surgen “La Jeune Parque” (1917), “Le Cimetière marin” (1920) “Album de vers anciens”, “Charmes” (1922). Todos fueron interpretados por Valéry más que como poesía, como pretextos para pensar en la

¹⁶ Del bello ensayo “Poesía y pensamiento abstracto” es este párrafo: “Con cada pregunta, antes de hacer cualquier examen profundo de su contenido, miro el lenguaje; generalmente procedo como un cirujano que esteriliza sus manos y prepara el área a ser operada. Es lo que llamo limpiar la situación verbal.” (Vines 167).

poesía, como ejercicios simultáneos que le permitían estudiarse como creador, a la manera del estudio que promovió Edgar Allan Poe en “The Philosophy...”¹⁷. Ezequiel Olaso nos informa que de 1933 a 1936, Paul Valéry publicó tres veces la explicación de la génesis de su Cementerio marino. “La génesis” pudiera ser entonces la respuesta de Borges a esa explicación insistente de Paul Valéry.

En gran medida Valéry funda su poética y su práctica desde Poe. No sólo acata la doctrina de la “Poesía pura”, que tiene un cariz más técnico, digamos - donde Poe recomienda la brevedad del poema, la unidad de efecto, la musicalidad, la eliminación de todo elemento ajeno a la poesía, etc.-, sino que su “Poétique” parte de una interpretación, llevada al extremo, de la petición de consciencia de Edgar Poe:

Antes de Poe – nos dice en la conferencia de Baudelaire - el problema de la literatura nunca había sido examinado en sus premisas, reducido a un problema psicológico¹⁸, y enfocado según un análisis que deliberadamente usara la lógica y el mecanismo del efecto. Por primera vez la relación entre la obra y el lector fue esclarecida y propuesta como la verdadera base del arte. (CW 8: 204)

La preocupación de Poe por el lector, que era la preocupación quizás inconfesada de cualquier escritor, la preocupación del “efecto”, se van a convertir para Valéry en un problema abstracto. En el siguiente acápite se verá su formulación.

De momento tenemos que Paul Valéry quería famosamente, en el momento en que Borges escribe, analizar con inspiración científica el proceso de la creación artística, entendiendo que se trataba de una actividad calculada para lograr cierto efecto en el lector.

En el ensayo de Borges la mención a Valéry es discreta y también es irónica. Lo nombra al principio cuando está resumiendo las diversas reacciones que ha suscitado la filosofía

¹⁷ Estos estudios de Valéry son “Memorias de un Poema”, “El príncipe y la joven parca”, “Sobre Cementerio marino”. (CW 7: 100-152). Este último, nos dice Ezequiel Olaso, Valéry lo publicó tres veces de 1933 a 1936 (Olaso 106).

¹⁸ Por “psicológico” ellos entendían el efecto que podía causar una obra en la mente del lector.

de Poe: "...Otro censor, más inteligente y letal, pudo haber denunciado en aquellas hojas una vindicación romántica de los procedimientos ordinarios del clasicismo, un anatema de lo más inspirado contra la inspiración (es la tarea vitalicia de Valéry)". Sin embargo, entiendo que todo el texto se deja leer como una discusión con sus ideas. Borges no debatía - o no sólo - la preeminencia absoluta de la lucidez en la creación poética: discutía la preeminencia de esa idea de la literatura en toda una tradición francesa, consumada en Valéry.

La prédica del análisis del misterio de la creación, que Valéry podía llevar muy lejos, merece para Borges, que ya era hedonista, el descrédito: la posible justificación lógica de todos los versos, dice entonces, no es otra cosa que un "soborno a la inteligencia".

3.4 La obra visible

Ya hemos atendido dos momentos fundamentales del posible diálogo velado que Borges entabla con Paul Valéry. Hemos visto que para él Valéry puede ser Francia y puede ser un Edgar Allan Poe - el de la teoría que entusiasmó a Baudelaire. Hemos visto algún fragmento de la “obra invisible” entonces. La obra visible – hasta donde sé – se compone de cinco artículos breves, que Borges dedica íntegramente a Paul Valéry. El último es el ensayo “Valéry como símbolo” que escribió a raíz de su muerte en 1945, lo voy a examinar más adelante dado su valor climático o conclusivo. Los cuatro restantes son: el prólogo a la traducción de Ibarra de *El cementerio marino* (1931), una “Biografía sintética” (enero de 1937), una curiosa defensa de Valéry (julio de 1937) y la reseña a “Introduction à la Poétique” (1938). Las tres últimas se publicaron en *El hogar*.

El prólogo a *El cementerio marino* de 1931 es un texto condicionado por la función del prologuista, que es recomendar el libro. Sería muy extraño que (a no ser en prólogos apócrifos como el que Miguel de Unamuno ideó para *Niebla*) que el maestro de ceremonias se “ponga a discutir con el prologado”. Borges debía recomendar entonces la traducción de Nestor Ibarra y el poema de Valéry, y cumple ambas cosas convincentemente. Si bien la primera un poco más que la segunda, ya que empieza diciendo que los versos de Ibarra superan por momentos a los de Valéry.

En cuanto al poema, Borges tiene una actitud compleja que sabe enmascarar (recuérdese que estamos hablando de la “obra visible”). Por una parte comienza deslizándose una tamaña ironía que pasaría inadvertida: nos dice que no puede no denunciar “el defecto de este vasto diamante. Aludo a la intromisión novelesca” (OC IV: 152) y, acto seguido,

deplora los pasajes “ambientales” del poema, los pormenores circunstanciales que Valéry incluye para dar la atmósfera, etc. La objeción puede ser justa o injusta (pienso que los pasajes ambientales de un poema, siempre y cuando no sean balzacianos, no es defecto de gran relevancia), pero la ironía es notable: Valéry era un apóstol de la doctrina de la “poesía pura”; criticarle entonces la intromisión de pasajes novelescos en su poema es un poco perverso. O, para no usar un calificativo moral: es una crítica silenciosa al sinsentido de defender “con ferocidad” cualquier preceptiva literaria. Salvado este obstáculo, Borges elogia otros pasajes de la obra. Sobre todo elogia el tema de “la especulación de la muerte”, que considera el único honor de las letras.

Curiosamente – todo hay que decirlo – no menciona el pasaje de “Cimètiere” que trata de la paradoja de Aquiles y la tortuga de Zenón de Elea. Algunos estudiosos de su obra insinúan que el “Cimètiere” pudiera tener alguna relación con el interés posterior de Borges por esta paradoja¹⁹.

Los años de 1937 y 1938 tenemos otros curiosos ejemplos de la relación de Borges con Valéry. En enero de 1937 le dedica el segmento reservado a “Biografías sintéticas” en *El hogar* donde hay (al menos yo lo noto) sólo una ironía y, en cambio, evidencias de una larga admiración y conocimiento de su vida y obra. Digo que hay evidencias de esa admiración porque si hacemos caso a Borges (como deberíamos, casi siempre) cuando nos dice en “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw” que él es un lector hedonista y no ha probado dos veces con un autor intratable, entonces de las lecturas que obviamente Borges hizo de Valéry podemos derivar que la fidelidad a Valéry debe haber sido placentera y no siempre una cruz.

¹⁹ Por ejemplo Ezequiel Olaso en *Jugar en serio*.

Haciendo honor a la noción clásica de literatura que compartía con Valéry, Borges advierte que enumerar los hechos en la vida de Valéry no es mencionar siquiera a Valéry “Los hechos, para él, sólo valen como estimulantes del pensamiento: el pensamiento, para él, solo vale en cuanto lo podemos observar; la observación de esa observación también le interesa...” (OC IV: 245).

Lo anterior es un eco hacia el futuro de “Pierre Menard”. Pero volviendo a la “biografía”, de ella sabemos finalmente que Borges admira *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, aquella biografía que Valéry compuso como a los veinte años y en la que eludió también las circunstancias de Leonardo. Borges considera que hay allí un bosquejo de Edmond Teste, “quizás la invención más extraordinarias de las letras actuales” (245). La ironía consiste apenas en decir de Valéry que “su poesía – tal vez – está menos organizada para la inmortalidad que su prosa” (245). Irónico, porque Valéry premeditó largamente su poesía y en cambio siempre consideró sus ensayos y conferencias como piezas de ocasión: él acogía con la misma actitud cualquier tema que le propusieran. Pero casi nunca se propuso él mismo escribir sobre un tema determinado.

En una entrevista para Radio Francia realizada por George Charbonnier en el apogeo del postestructuralismo, Borges llega a decir que *La soirée avec Monsieur Teste* es un bello libro. En esta entrevista – que es a ratos un diálogo con Paul Valéry, aunque Chabonnier no lo note –, el nombre de Valéry sale a relucir varias veces y en ninguna de ellas es evocado por el entrevistador, sino por Borges.

Tengamos este fragmento:

JLB: Veo que no ha pensado en mí sino que ha pensado en el libro de Valéry sobre Leonardo.

GC: ¡En absoluto!

JLB: En el que al final dice: “En cuanto al verdadero Leonardo, fue lo que fue”. Es una manera de reconocer que inventó otro Leonardo, quizás más interesante que el

verdadero. Cuando Valéry escribió esto: “En cuanto al verdadero Leonardo, fue lo que fue”, era una manera de decir: y bien, mi libro no se refiere a Leonardo, se trata de un personaje hipotético, es un Monsieur Teste que yo imagino. Sí, creo que usted tiene razón, así sucede. (Chabonnier 47)

Borges, en no pocas entrevistas, hacía las veces de entrevistador también.

En el mismo año, 1937, Borges redacta para *El hogar* una defensa de Valéry contra una monografía crítica que, entre otras cosas, repudiaba moralmente las variaciones que Valéry solía publicar de sus textos (Borges también lo haría, menos abiertamente).

Al año siguiente tenemos a un Borges alarmado, en abril, porque la figura de Valéry, entre otros clásicos, no haya sido incluida en una historia de la literatura (“Una alarmante historia de la literatura”), y en julio arribamos por fin a su reseña a “Introduction à la poétique”, que es el único texto donde Borges discute abiertamente ideas literarias de Paul Valéry. Al parecer, Borges se dejó llevar aquí por el momento – aunque mantiene su costumbre de no cuestionar a Valéry esencialmente -.

Esta conferencia fue la primera de una serie que Valéry comenzó a impartir en el Collège de France a partir de 1937 y que duró hasta su muerte. Desafortunadamente sólo la primera, con una introducción posterior, se imprimió (CW 13: 83). Una de ellas trataba de Edgar Poe, y fue mencionada aquí en la introducción.

La inmediata reseña de Borges nos da la medida de cuán informado estaba de los quehaceres literarios europeos, y por supuesto de Valéry. La editorial Gallimard había publicado la conferencia en febrero de 1938 (BO 314); Borges daba noticias de ella en Buenos Aires en junio de 1938.

Por ironías de la vida ésta, que es su respuesta a “Introduction à la poétique” apareció en una argentina revista neoclásica para mujeres ociosas y no volvió a reimprimirse hasta 1986, en *Textos cautivos*, pasando así inadvertida en el momento en que más se advertían

estos problemas teóricos y se divulgaba su obra, la de Borges, en Francia, y se la citaba como fuente de inspiración.

Pero en la columna que le correspondía en *El hogar*, Borges dio noticias precisas de aquella clase inaugural. Todos los pormenores que eligió para destacar han coincidido con la difundida posteridad de Valéry: así, su idea de que “la literatura es una extensión de las propiedades del lenguaje” – que Borges adjetiva como definición “clásica” y “técnica”; así, la elevación del lenguaje a “creación de creaciones”.

Así, cita con profusión la propuesta de Valéry de la Historia de la literatura impersonal que tanto Borges acogerá después. Dice Valéry:

La Historia de la Literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras, sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un sólo escritor. Podemos estudiar la forma poética del “Libro de Job” o del “Cantar de los Cantares”, sin la menor intervención de la biografía de sus autores, que son eternamente desconocidos. (OC IV: 368)

Es una idea que Borges encontrará bella y repetirá – no sin algún juego irónico – en “La flor de Coleridge”, por ejemplo.

Pero Borges encuentra una contradicción en dos definiciones de literatura que Valéry ofrece y en esto consiste su crítica a la “Intoduction”. En la página doce de la edición que Borges lee, nos dice, Valéry afirma que “toda creación literaria se reduce a una combinación de las potencias de un vocabulario determinado, según formas establecidas una vez y por todas” (368), mientras que en la página cuarenta, se lee que “las obras del espíritu sólo existen en acto, y que ese acto presupone evidentemente un lector o un espectador” (368).

Entre una y otra, Borges ve una falla (esa falla, o parte de ella, se llamará después “diferencia entre enfoque estructuralista y teoría de la recepción”). Pero a Borges le interesó algo más:

Una – nos dice – permite reducir la literatura a las combinaciones que permite un vocabulario determinado; la otra declara que el efecto de esas combinaciones varían según cada nuevo lector. La primera establece un número elevado pero finito de obras posibles; la segunda un número de obras indeterminado, creciente. La segunda admite que el tiempo y sus incomprensiones colaboran con el poeta muerto. (No sé de un ejemplo mejor que el erguido verso de Cervantes: “¡Vive Dios, que me espanta esa grandeza!”). (OC IV: 368)

Borges sospecha que sus contemporáneos lo leyeron así: “¡Vieran lo que me asombra este aparto!” y que nosotros lo vemos fuerte y garifo. “El tiempo [concluye] – amigo de Cervantes – ha sabido corregirle las pruebas.” (OC IV: 368).

Exactamente es la frase y la cita que utilizó en *La fruición literaria*. Dejo sus implicaciones para el capítulo siguiente.

En lo adelante, excepto el ensayo de 1945 y estos, todo lo referido aquí tendrá el invisible rótulo de “Obra invisible”.

Capítulo 4

Pierre Menard, autor del Quijote

*La razón de la sinrazón que a mi razón se hace,
de tal manera mi razón enflaquece,
que con razón me quejo de vuestra hermosura.*
Capítulo I.

Arribamos entonces y ahora a “Pierre Menard, autor del Quijote”, el cuento donde Borges quiso probar si su juicio era aún discreto, si su entendimiento no lo engañaba y si su talento para las letras seguía existiendo después del accidente que sufriera en 1938. El resultado fue su primer cuento, cuyo protagonista sigue ganando póstumas batallas a los intentos críticos por deshacer el entuerto que Borges hizo.

“Pierre Menard” es sin dudas la pieza más compleja que Borges escribiera – y, hasta donde sé, es el cuento más complejo que conozco. John Frow ha señalado que “Pierre Menard, autor del Quijote” “es una broma muy seria que aún estamos aprendiendo a tomar en serio” (Frow 170) y es que en efecto no ha sido aún descifrado a cabalidad.

Borges escribe este cuento en 1939, después de casi una década de silencio poético, durante la cual, como lo refiere en su “autobiografía”, lo visitaba frecuentemente el insomnio y, a veces, el espectro del suicidio. Lo cierto es que desde la publicación del poemario *Luna de enfrente* (1925), por alguna misteriosa razón, el que antaño fuera poeta fervoroso se dedicó solamente al ensayo, a la crítica literaria y al periodismo – que es como considera *Historia universal de la infamia* – sin volver a dar noticias de poemas o cosa parecida hasta que dio, en 1939 con una forma distinta de creación.

Las circunstancias que originaron “Pierre Menard” y el hecho de que este haya sido verdaderamente su primer relato ha sido muy discutido por la crítica desde que Borges se

encargó de prologarlo en cada entrevista con una anécdota que adquirió con el tiempo la limpieza de una historia que se ha ido perfeccionando cada vez que se dice: después de pasar aproximadamente un mes entre la vida y la muerte por causa de una herida que se hiciera en la navidad de 1938, Borges temió haber perdido la capacidad de leer y escribir:

Cuando comencé a recuperarme – cuenta en la “autobiografía” –, temí por mi integridad mental. Recuerdo que mi madre quiso leerme páginas de un libro que yo había pedido poco antes, *Out of the Silent Planet*, de C.S.Lewis, pero durante dos o tres noches lo postergué. Al final lo hizo, pero tras escuchar una página o dos comencé a llorar. Mi madre me preguntó el motivo de las lágrimas. “Lloro porque comprendo”, le dije. Poco después me preguntó si podría llegar a escribir de nuevo. Previamente había escrito algunos poemas y docenas de reseñas breves. Pensé que si ahora intentaba escribir otra reseña y fracasaba en ello, estaría perdido intelectualmente, pero que si lo intentaba con algo que realmente nunca hubiera hecho antes, y fallaba en eso, no sería entonces tan grave y hasta podría prepararme para la revelación final. Decidí que intentaría escribir un cuento. El resultado fue “Pierre Menard, autor del Quijote”. (*Autobiografía* 243)

Emir Rodríguez Monegal sospecha de la fidelidad de esta anécdota²⁰ que, es cierto, tiene de todo (consta de: situación límite, amenaza, decisión, clímax y desenlace) y es tal vez demasiado perfecta. Monegal apuesta entonces por otra circunstancia de la vida de Borges para explicar la génesis psicológica de “Pierre Menard” o simplemente el evento que lo propició: la muerte del padre y por tanto la pérdida de su tutela. No me interesa aquí la probable o improbable psicología de Borges sino destacar la importancia de “Pierre Menard” como punto de ruptura o del renacimiento de su vida artística.

Yo creo que Borges, esencialmente, no mintió y que “Pierre Menard” es en efecto su primera historia. La diferencia entre ésta y el “Hombre de la esquina rosada” o los ejercicios de *Historia universal de la infamia* es notable.

²⁰ El primer cuento de Borges es, en puridad, “Hombre de la esquina rosada”. En otra ocasión, sin embargo, y como al descuido, Borges recordó cómo su *Historia universal de la infamia* - que son recreaciones de historias ya contadas sobre famosos malhechores - le fue muy útil y “me dio el aliento para lanzarme y escribir cuentos, de los que el primero fue esa historia que les gustó sobre el escritor francés...” (Charbonnier 64)

En la primera obra, supo Carpentier después de *Ecué Yamba-O*, el narrador novato tiene el impulso de querer ponerlo todo, de abarrotar con todo lo que sabe la relación de su historia. Dejamos a los analistas la exploración en esta verdad artística. Nos quedamos con “Pierre Menard” para confirmarla. “Pierre Menard” como una explosión, una explosión contenida, meditada, complejísima, casi infinita, borgesiana, pero una explosión al fin y al cabo, que contiene la mayoría de las ideas estéticas y filosóficas que acompañaron a Borges desde “La fruición literaria” o desde “La nadería de la personalidad” durante más de diez años.

Se ha dicho... Bioy Casares ha dicho, repetidamente, que Borges les refirió la historia de “Pierre Menard” un día en que los tres, Bioy, Silvina y Borges, en las barracas de San Isidro, jugaban con la idea de hacer un relato sobre un provinciano joven francés que, atraído por la fama de un autor recién fallecido, desentierra sus borradores; entre las obras encuentra una lista de prohibiciones paródicas sobre la literatura (Olaso 72). Si bien la lista que refiere Bioy es bastante distinta y más pequeña que la de “Pierre Menard” – no diré que todo el cuento –, algo de ahí, visto por Monegal, es cierto: “Pierre Menard” comparte el ambiente de sátira secreta, de juego de insinuaciones literarias, de nombres escondidos, que encontraremos después en las parodias literarias de H. Bustos Domecq (*Biografía* 298).

Se ha dicho también que Borges, al entregarlo un mediodía a la redacción de la revista *Sur*, estaba inusualmente ansioso por saber la opinión de Bianco – a la sazón admirador de la literatura francesa y muy principalmente de Paul Valéry. Bianco respondió que en su vida no había visto una obra así y la publicó inmediatamente (Olaso 75). Cabe preguntarse si la ansiedad de Borges se debía a que se estaba probando en un nuevo género, o a que temía que el largo juego de referencias semiocultas, de nombres secretos, de sátira

literaria, que acababa de estrenar, quedara al descubierto, o a que lo había puesto todo ahí.

Agotar “Pierre Menard, autor del Quijote” no es tarea de humanos – al menos no de un sólo ser humano; me temo también que la futura edición crítica de la obra de Borges, que nunca llega, ocupará el doble de las páginas escritas por él. Yo sólo intentaré leerlo desde ángulo de Paul Valéry y la extraña relación que Borges tuvo con su obra.

Me preceden en el “descubrimiento” Paul de Man, Emir Rodríguez Monegal, Daniel Balderston, Ezequiel Olaso, y seguramente algún otro autor.

Pioneramente, Paul de Man, en el año de 1964, vio cierta conexión entre Pierre Menard y el protagonista de la “novela” de Valéry, Monsieur Teste, y el propio Valéry, desde luego.

En un artículo publicado en el *New Yorker*, en 1964, donde presentaba a Borges como “Un maestro contemporáneo”, de Man fue el primero que propuso ese vínculo. Sus sospechas estaban inspiradas en los incisos a), o) y q) del catálogo de obras visibles de Menard que se ofrece al inicio del cuento y en el ambiente del cuento en general:

Conforme se desarrolla la historia – dice De Man – algunos detalles empiezan a sonar familiares; hasta la esnob atmósfera mediterránea, falsa y comercial, parece recordarnos una persona real, y cuando se nos dice que Ménard publicó un soneto temprano en una revista llamada *La Conque*, un lector de Valéry no puede evitar identificar el modelo. (De Man 22)

De Man no desarrolló mucho esta idea, lamentablemente. En el párrafo que le dedica al cuento, oscila entre afirmar que Edmond Teste es el antagonista de Valéry o parte suya. Pero la sugerencia de que desde el primer inciso de “Pierre Menard...” hay una alerta, es útil.

El cuento “Pierre Menard” se divide en tres partes. La primera es un lamento patético del narrador donde éste revela su resolución de rendirle tributo al recién fallecido autor Pierre Menard, cuyo nombre ha sido ensuciado por Madame Henri Bachelier. La segunda es una

lista de las obras “visibles” que encontró en la biblioteca del finado Menard y la tercera parte corresponde al relato de “la subterránea, la interminablemente heroica, la impar” (porque es una sola) obra invisible de Menard que consistió en la redacción (no la copia) de los capítulos IX, XXXVIII y parte del XXII del Quijote.

En la lista de obras visibles han sido vistas varias huellas de Paul Valéry: en el inciso “a” Pierre Menard al igual que Valéry comienza publicando un soneto simbolista en la *Conque*, sólo que con diez años de diferencia (Valéry en 1889, Menard en 1899) - anacronismo que, quizás, no sea del todo arbitrario.

En los incisos “o” y “q”, Menard lleva a versos alejandrinos el poema de Valéry “Cimetière marin” y escribe una falsa invectiva contra él.

Además de esos, otros rastros de la presencia de Valéry en la obra “Les problèmes d’un problème” (título valeriano) que dedica Menard a la cronología de las soluciones de la paradoja de Aquiles y la tortuga (Fuera 37). Yo, tímidamente, creo que encontrado otra alusión más en la segunda obra de Pierre Menard:

“b) Una monografía sobre la posibilidad de construir un vocabulario poético de conceptos que no fueran sinónimos o perífrasis de los que informan el lenguaje común, "sino objetos ideales creados por una convención y esencialmente destinados a las necesidades poéticas" (Nîmes, 1901)” (OC I: 445).

Este “vocabulario poético” inventado pudiera leerse como una exageración de los principios de la doctrina de la “Poesía pura” de Edgar Allan Poe, que pedía entre otras cosas eliminar del poema todo elemento narrativo y extra-poético, y dejarla en puridad y a la cual estaba adscrito Paul Valéry, amigo y modelo de Pierre Menard. Pero la realidad ¡ay!, es más vasta y amiga de exageraciones. Creo que Borges pudo haber estado haciendo burla aquí (dios me perdone) de la “jitanjáfora” del cubano Mariano Brull, quien a la

sazón era discípulo, traductor, y amigo de Valéry y a quien, coincidentemente, Valéry escribe un prefacio elogioso en el mismo año de “Pierre Menard” (BO 338) – sólo que en septiembre, unos meses después de la publicación del texto de Borges. La “jitanjáfora”, que es modelo esencialista de “palabra pura, la palabra poética”, había sido ensayada ampliamente por Brull antes de cuento de Borges.

Alfonso Reyes, amigo y protector de Borges, la definió unos años más tarde, en 1942. Pero me temo que Pierre Menard pudo adelantársele.

De cualquier manera: lo importante del catálogo es verlo de manera general. Su función en el cuento es caracterizar al protagonista y prepararnos para la empresa que acometerá en la segunda parte, es decir, la reescritura literal (no la copia) del Quijote.

Cuenta Borges, divertido, cómo después que publicó el cuento en *Sur* alguien se le acercó para confesarle que le había gustado mucho el “artículo” – cuando se publicó “Pierre Menard” se hizo sin indicación de que fuera un cuento – y que ya tenía conocimiento del caso de Menard y lo consideraba un poco loco; cuenta que otra persona le dijo decepcionada que no entendían cómo el imbécil de Menard había imitado a Toulet etc. (Charbonnier 75). Amén de que Borges pudo practicar deliberadamente la “mentira artística” para embellecer su historia, esto nos da la medida de que después de la publicación en *Sur*, las intrincadas referencias que ocultó en el cuento pasaron inadvertidas. La sátira literaria que es “Pierre Menard” corrió buen destino. Es así que cuando lo republica, como relato, en *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), Borges pudo presentarlo con una pequeña nota provocativa donde advertía que “la nómina de escritos que le atribuyo [a Menard] no es demasiado divertida pero no es arbitraria; es un diagrama de su historia mental...” (OC I: 429).

Tomemos entonces por bueno que se trata de un mapa mental y examinemos el recorrido intelectual del protagonista antes de escribir el Quijote:

Pierre Menard comenzó creando poesía simbolista y se alistó, como Valéry, en las filas de la doctrina de la “Poesía pura”, derivada de Edgar Allan Poe, que pedía eliminar de los poemas todo lo que pudiera pertenecer a la narración, a la “no poesía” (Vines: 10). Podemos suponer entonces que nuestro escritor, como Valéry, es un amigo de Platón. Sospecha que será corroborada enseguida: inmediatamente Pierre Menard se desvía de la creación artística y empieza a pensar en los problemas de la creación artística. Primero, auspicia una invención extrema que parte de esa doctrina de la “Poesía pura”, auspicia teóricamente algo muy parecido a la Jitanjáfora de Brull – cuyo ejemplo “puro” es la palabra “ulalindre” y también “salumba” (Reyes 194), que no significan nada porque el autor ha eliminado también el significado como elemento “impuro” y se ha quedado nada más con el sonido. Menard le dedica un estudio. A partir de ahí, Menard comienza un camino en ascenso hacia la abstracción, al formalismo lógico, a la búsqueda de las formas puras no ya de la poesía, sino del lenguaje y de la mente, a los universales. De ahí su interés por la *Lingua* y la *Characteristica Universalis*, de ahí su interés, como Valéry, por la paradoja de Zenón, donde se demuestra teóricamente la imposibilidad del movimiento. De ahí su interés por el ajedrez y de ahí su retorno bastante errático a los problemas de la creación literaria: el próximo estudio literario que llevará a cabo Menard promete el descubrimiento de “las leyes métricas esenciales de la prosa francesa” (OC I: 445), lo cual es un disparate infinito. Menard, además, parece que es capaz de defender esa idea eficientemente en una polémica que entabla con otro escritor. Todo esto nos da la medida de que su “inteligencia pura” estaba intacta, si bien había ascendido a un recóndito lugar – quizás el de los arquetipos - donde todo o casi todo era posible (y nos podría recordar

aquel alegre adagio de Chesterton sobre la locura que está en el capítulo segundo de *Orthodoxy*: “no es la pérdida de la razón, sino su exceso”). Ya sin regreso, Menard lleva a cabo otros tres proyectos en el campo de la literatura: hace un “obstinado análisis de costumbres sintácticas” de Toulet, tan disparatado, quizás, como el anterior, y casi al final de su viaje atiende dos veces la obra de su amigo Paul Valéry, el poeta de Sète.

La primera atención que la obra de Valéry le merece es la siguiente: Pierre Menard se ocupa de llevar todo el poema “Cimetière marin” a versos alejandrinos. “Escandaloso crimen estilístico”, lo llama Paul de Man, ya que “Valéry siempre insistió en que la esencia misma de su famoso poema se encontraba en el metro decasílabo” (De Man 22). (Dentro de la lógica con que funciona Menard a estas alturas, podemos incluso justificar esta operación escandalosa: podemos pensar que Menard investigaba qué había de cierto en lo esencial del metro decasílabo para la poesía, qué había de cierto en el alejandrino.). Es también una cabriola mental.

Ya para entonces nuestro pobre Menard considera que “censurar y alabar son operaciones sentimentales que nada tienen que ver con la crítica” (OC I: 445), que es algo semejante a lo que propone Valéry al inicio del curso sobre *la poétique* que impartiera en el Colegio de Francia, donde no veta completamente el elogio (él mismo lo practicó, hacia Baudelaire, por ejemplo) pero sí pide para el estudio del arte profundidad analítica, examen de consciencia, justificaciones teóricas (CW 8: 214) y no simples valoraciones.

Pues bien, convencido de las mismas cosas, convencido también de la idea “clásica” de la literatura defendida por Valéry, que considera las circunstancias del autor como un accidente que no debe afectar la percepción de la obra; convencido quizás de que el autor debe desaparecer, casi anularse, al estilo de Flaubert, Pierre Menard redacta:

p) Una invectiva contra Paul Valéry, en las *Hojas para la supresión de la realidad* de Jacques Reboul. (Esa invectiva, dicho sea entre paréntesis, es el reverso exacto de su verdadera opinión sobre Valéry. Éste así lo entendió y la amistad antigua de los dos no corrió peligro.). (OC I: 445)²¹

Después de ello viene el final patético de su catálogo de obras visibles: cuando Menard regresa a la creación y compone una “definición” de la condesa de Bagnoregio, un ciclo de sonetos para la baronesa de Bacourt, y una lista de versos que deben su eficiencia a la puntuación.

Es decir: del soneto simbolista que publicara allá por 1899 Menard ha llegado al soneto y la teoría de salón. De un viaje extremo, profundo, por los caminos de la abstracción, Menard ha terminado en lo trivial; se ha aparecido vestido de traje a vender hotdogs.

Todo buen personaje tiene su línea inolvidable que lo define. La de Pierre Menard pudiera ser la siguiente obra:

e) Un artículo técnico sobre la posibilidad de enriquecer el ajedrez eliminando uno de los peones de torre. Menard propone, recomienda, discute y acaba por rechazar esa innovación. (OC I: 445)

En la entrevista con Georges Charbonnier – que ratos parece una entrevista con Paul Valéry -, Borges defendió a su Pierre Menard de esta manera: “Creo muy injusto llamarlo imbécil ¿no? Hay en él un sentido de la inutilidad de la literatura, así como la idea de que hay demasiados libros... también hay en él, finalmente, una especie de resignación. Cuando escribí esta historia, el personaje, para mí, era complejo, ¡y no un simple imbécil!” (Charbonnier 76).

²¹ La idea de la invectiva de Pierre Menard es un ejercicio que ya Borges había ensayado de manera muy sutil en el prólogo a “Cementerio...”, cuando elogió un verso de la traducción de Ibarra sobre un verso de Valéry. Entonces dijo que el de Valéry no acierta a devolverle el sabor latino al de Ibarra y que “Sostener con demasiada fe lo contrario, es renegar de la ideología de Valéry por el hombre temporal que la formuló” (OC IV: 152).

La anterior obra, el anterior ejercicio de Menard donde “propone, recomienda, discute y acaba por rechazar esa innovación.” nos da una idea clara de su escepticismo, del resignado sentido de la inutilidad, de juego intelectual vacío, que llenaba la hipotética alma de Pierre Menard y su empeño. Nos da una idea también de que, a pesar de eso, tenía empeño.

Podemos recordar ahora que Nestor Ibarra, quizás el primero en poner en blanco y negro el vínculo entre la obra de Borges y la Paul Valéry allá por el año 1930, en su antología sobre la nueva poesía argentina, les reprochó a ambos el escepticismo y el “exceso de personalidad”:

Paul Valéry, cuya actitud intelectualística y gusto de lo abstracto y lo conciso Borges reproduce singularmente (...) comprendió que el silencio, en que, como es sabido, se encerró prácticamente 20 años, la construcción, la arquitectura (Eupalinos) era la actitud más respetuosa de la duda, más coherente con todo nihilismo estético: ojalá Borges logre también algún día esa que es venganza y salvación del tiempo. (Ibarra 46).

Recordemos que Borges, irónicamente – no sé si coincidentemente – comenzó entonces su silencio poético que duró más de diez años, hasta la explosión de “Pierre Menard” como nueva forma de creación.

Yo no quiero decir que Pierre Menard sea una copia fiel de Valéry, no quiero decir que es exactamente, inciso por inciso, Paul Valéry. Pero en él está toda la complejidad y toda la ambigüedad con que Paul Valéry – que alguna vez fue su semejante – fue recibido por Borges.

El conflicto que quizás indique Pierre Menard es que su alma, su hipotética alma, que ya se ha convertido para él en un alma universal, tendía hacia otra cosa distinta de la lógica matemática, o la ciencia, pero ese camino se había perdido, o quedado atrás, mucho antes de los intentos por convertirse en un poeta simbolista, quizás cuando leyó el Quijote, por primera vez, como Borges, con doce o trece años y quizás le gustó.

Así es que tenemos un escritor, por una parte satirizado, que ha llegado hasta el ridículo de decir que ha encontrado las “leyes métricas esenciales de la prosa francesa” y por la otra una figura patética, casi triste, que alcanzará todo su patetismo en la inútil empresa intelectual que acomete.

Hagamos ahora un paréntesis en la desdichada y triste vida de Pierre Menard para observar el recibimiento crítico que el cuento ha merecido. Dejémoslo aquí un momento, cuando ya se prepara para su gran empresa.

La teoría

La más divulgada interpretación de “Pierre Menard, autor del Quijote” fue fijada en 1964 por Gérard Genette en un homenaje que se le rindió a Borges en París. Basado en la diferente interpretación que el narrador hace al final del cuento de dos fragmentos idénticos del Quijote, uno “escrito” por Pierre Menard y el otro por Cervantes, Genette establece que:

La génesis de una obra en el tiempo histórico y en la vida de un autor es el momento más contingente e insignificante de su duración... El tiempo de un libro no es el tiempo limitado de su escritura, sino el tiempo ilimitado de la lectura y de su memoria. El significado de los libros (...) está en nosotros (...) un libro no es un significado ya preparado (...) es una reserva de formas que están a la espera de adquirir cierto significado, es “la inminencia de una revelación que no se produce”. (Genette 132)²²

A propósito de ella nos advierte Rodríguez Monegal:

En lugar de entender literalmente las opiniones de esos artículos escépticos, o simplemente reír ante la conclusión de “Pierre Menard”, podemos ver allí la fundación de una nueva poética, basada no en la escritura de una obra sino en su lectura. (*Biografía* 301)

²² La última frase pertenece al ensayo de Borges “La muralla y los libros”.

A Gerald Genette, gran admirador de Paul Valéry, le hubiera gustado saber que Borges había discutido esta idea del tiempo ilimitado del recibimiento de los libros en una reseña sobre “Introduction à la poétique” en 1938. Es muy posible – coincido con Olaso – que esta reseña haya sido uno de los gérmenes de “Pierre Menard”.

En junio de 1938, meses antes del accidente, recordaremos que Borges da fe del ciclo de conferencias que Valéry acababa de iniciar en el Colegio de Francia y del que sólo se publicó la primera. Tres propuestas de Valéry, discutidas por Borges, nos interesan para “Pierre Menard”. La primera es la idea de que la Historia de la literatura no debería ser la historia de los literatos, sino de las obras; debería ser “la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor.” (Esta es la idea clásica – la idea impersonal – de la literatura que Borges gustaba de citar y de la que Menard se apropia ¡ay! demasiado literalmente para escribir, entre otras cosas, la invectiva contra el autor accidental “Paul Valéry”.)

En su conferencia Valéry ofrece además dos definiciones de “literatura” que Borges encuentra contradictorias: “toda creación literaria se reduce a una combinación de las potencias de un vocabulario determinado, según formas establecidas una vez y por todas” es la primera; la segunda, “las obras del espíritu sólo existen en acto, y que ese acto presupone evidentemente un lector o un espectador”. Ante ellas Borges se pregunta si la segunda no modifica e incluso es contraria a la primera:

Una parece reducir la literatura a las combinaciones que permite un vocabulario determinado; la otra declara que el efecto de esas combinaciones varía según cada nuevo lector. La primera establece un número elevado pero finito de obras posibles; la segunda un número de obras indeterminado, creciente. La segunda admite que el tiempo y sus incomprendiones colaboran con el poeta muerto. (No sé de un ejemplo mejor que el erguido verso de Cervantes: “¡Vive Dios, que me espanta esa grandeza!”. Cuando lo redactaron, vive Dios era interjección tan barata como caramba, y espantar valía por asombrar. Yo sospecho que sus contemporáneos lo

leyeron así: “¡Vieran lo que me asombra este aparto!” o cosa vecina. Nosotros lo vemos fuerte y garifo. El tiempo – amigo de Cervantes – ha sabido corregirle las pruebas. (OC IV: 368)

Coincido con Ezequiel Olaso en que aquí puede haber un resorte de “Pierre Menard”. Pero creo que Borges pretendía algo más que delatar una contradicción en Valéry, sólo que por la brevedad del formato “reseña” no extendió su idea. El germen, el más amplio germen de todo está en “La fruición literaria”, en el momento en que Borges se convierte en Borges con claridad. El ejemplo de la frase de Cervantes que Borges emplea para finalizar su reseña es una cita textual de “La fruición...”.

El hecho de que el Quijote que escribe Pierre Menard (que es el mismo texto que el de Cervantes) sea leído por el narrador del cuento, por Madame de Bachelier y sus contertulios, de una manera muy distinta al texto “original” de Cervantes no explica la participación de Pierre Menard. Para variar la interpretación del Quijote, para actualizarlo, hubiera bastado una relectura del Quijote, no otro autor.

En “La fruición...”, aquel ensayo donde el joven Borges comienza preguntándose por el placer de sus lecturas de la infancia, y también por la verdad de las historias de la literatura y por el destino de los clásicos, los “inmortales”, hay una inquietante pregunta sobre el placer estético que Borges parece olvidar en los años posteriores. Para explicar una de sus dudas sobre la infalibilidad del arte, Borges nos propone el ejercicio de juzgar la siguiente metáfora “El incendio, con feroces mandíbulas, devora el campo”. Nos propone valorarla como si hubiera sido escrita por un literato de Buenos Aires, luego como si hubiera sido escrita por un artista chino, luego como pronunciada por el testigo de un incendio, luego como si fuera de Esquilo hablando de Prometeo. Para cada una de las variantes, entendemos que hay una justificación distinta y que cada una trastorna nuestro

parecer y nuestra valoración. La conclusión es, entonces, que el conocimiento de quién ha escrito una obra afecta nuestro juicio de esa obra²³. Nuestra lectura está condicionada por el conocimiento del autor o la idea que tengamos de él.

Esto explica por qué los personajes del cuento cambian la manera de leer el Quijote en cuanto saben que “ha sido escrito” por Pierre Menard y no por Cervantes, y se esfuerzan por encontrarle entonces las virtudes de un texto contemporáneo. La baronesa de Bacourt ve la influencia de Nietzsche, Madame Bachelier hace otro pertinente comentario, el narrador delata la presencia de William James etc. Pero es necesario, para la relectura muy particular que ocurre del Quijote en Pierre Menard, la presencia de Pierre Menard.

Ahora bien, aclarado parcialmente por qué Pierre Menard es autor, nos preguntaremos por qué es autor de una obra maestra.

Borges, en su indagación sobre nuestra apreciación inestable de la literatura quería ir más allá con su ejemplo de la metáfora del fuego. Borges quería preguntarse, en “Fruición”, sobre la índole misma del autor y su transformación con el paso del tiempo.

El Quijote pudo haber estado entre las lecturas de la infancia que Borges recuerda con placer al inicio del ensayo, pudo haber acompañado a Stevenson y a Julio Verne, ya que Borges lo leyó también en la infancia. Pero Borges le reserva otro lugar. La diferencia que menciona Borges entre los primeros autores y Cervantes es que aquellos son considerados (aún) “autores menores”; en cambio Cervantes es un clásico mayor.

Borges lo elige, entonces, para ilustrar como el paso del tiempo no sólo va destruyendo ciudades sino que va también construyendo un aura para los inmortales, hasta,

²³ Creo que este ejercicio llevado a una novela reduciría mucho los márgenes de nuestra apreciación. Pero no es mi intención aquí discutir con Borges.

eventualmente, de tanto resumirlos, de tanto definirlos, caracterizarlos en los manuales literarios y la comodidad del pensamiento, desaparecen, convertidos en abstracción:

En general el destino de los inmortales es otro – nos dice Borges. Los pormenores de su sentir o de su pensar suelen desvanecerse o yacen invisibles en su labor, irrecuperables e insospechados. En cambio, su individualidad (esa simplificada idea platónica que en ningún rato de su vida fueron con pureza) se aferra como una raíz a las almas. Se vuelven pobres y perfectos como un guarismo. Se hacen abstracciones. Son apenas un manojito de sombra pero lo son con eternidad. (*El idioma* 92)

Así mueren los inmortales para Borges.

No es muy difícil relacionar ese tipo de lectura letal con el mundo de “Pierre Menard”, es decir, con la idea que Borges tenía de “Francia” – que era una idea de la literatura, una idea relacionada con Valéry:

Los franceses han contaminado de realismo (en el sentido escolástico de la palabra) la crítica literaria de nuestro tiempo. La exornan con metáforas militares (brigadas, retaguardia, vanguardia) y con metáforas políticas (centro, izquierdas, derechas). Niegan los individuos; sólo ven generaciones, escuelas.²⁴ (*Antología poética argentina* 6)

Es decir que, para Borges, el número de lecturas que propicia una obra no es infinito en la práctica y que, en cambio, las obras tienen una manera de morir que es la manera, digamos, “realista” de concebir la literatura: la manera platónica.

La elección del Quijote para “Pierre Menard” es, desde luego, vital. No sólo porque se trata de un inmortal, un clásico para la eternidad – porque en ese caso hubiera podido ser también Shakespeare, ser Goethe. El Quijote es, si se me permite un adelanto, la esencia del cuento. Por ahora podemos justificar con cuatro razones la elección del Quijote como obra cumbre de Pierre Menard. La última será dicha al final.

Primero: en el cuento se nos informa que a Menard le resultaba más fácil reescribir el Quijote porque lo había olvidado después que lo leyó a los doce o trece años: “Mi

²⁴ Esta variante de su “fragmento contra Francia” fue publicada en 1941, pues cercano a “Pierre Menard”.

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.” (OC I: 448). Eso tiene mayor lógica.

La segunda, ligada a esta razón anterior, es que el Quijote ya estaba muerto para el mundo de Menard: incluso para el propio Pierre Menard, el Ingenioso Hidalgo ya era un difunto. Había corrido la suerte de los inmortales convertidos en guarismo, en sombra. En la página 447 se lee la explicación que nos ofrece el narrador:

¿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 Nîmes, 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 lo diré? inevitable. No puedo imaginar el universo sin la interjección de Edgar Allan Poe: Ah, bear in mind this garden was enchanted!”... Pero me sé capaz de imaginarlo sin el Quijote. (OC I: 447)

Y esta es la segunda razón que se nos sugiere: para el narrador, para Madame Henri Bachelier, para la baronesa de Boucourt, para Pierre Menard, el Quijote pertenece a otro mundo, a un mundo pretérito ya agotado. En una entrevista para la T.V. española, Borges se arrepintió una vez más de haber preferido en su juventud Quevedo a Cervantes: “en Cervantes hay una frescura que se pierde, incluso con Quevedo ya se pierde” (A fondo 1976), dice él en la entrevista. Y con razón. La libertad con la que fue concebido y realizado el Quijote quizás sea irrecuperable ya para la literatura.

No sólo el Quijote fue recibido como un best seller cómico por sus lectores – y desdeñado por no pocos “intelectuales” de la época²⁵ – sino que así parece haber sido deseado por su

²⁵ Anthony Close en “Las interpretaciones del Quijote” recuerda la afirmación de Azorín “El *Quijote* ni fue estimado ni comprendido por los contemporáneos de Cervantes”, y aunque intenta matizarlo, no le quita la razón. (Close 45)

autor. Si atendemos al prólogo de la primera parte, aquel que comienza con “Desocupado lector”, leeremos que Cervantes se avergüenza cómicamente de presentar al lector:

una leyenda seca como un esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de conceptos y falta de toda erudición y doctrina, sin acotaciones en los márgenes y sin anotaciones en el fin del libro, tan llenos de sentencias de Aristóteles y de Platón y de toda la caterva de filósofos. (Cervantes 68)

Y más adelante:

De todo esto ha de carecer mi libro, porque no tengo ni qué acotar al margen ni qué anotar en el fin, ni menos sé qué autores sigo en él para ponerlos al principio (...) También ha de carecer mi libro de sonetos al principio, a lo menos de sonetos cuyos autores sean duques, marqueses, condes, obispos, damas o poetas celebérrimos.

A continuación Cervantes da muestras de saber hacer las citas que a menudo y cómodamente se hacían en su época, y también de no querer hacerlas de ninguna manera.

El problema es que Cervantes no estaba haciendo literatura. Al menos no estaba haciendo literatura de la manera en que lo concebimos hoy, herederos – con seguridad – de la manera en que lo concibe el mundo de “Pierre Menard”. Es probable que aunque a Cervantes le haya costado “algún trabajo” la composición del Quijote, como el mismo dice en el prólogo, no haya constado con demasiados borradores o planes de la obra, ni supersticiones de estilo porque “que le interesaban demasiado los destinos de Quijote y de Sancho para dejarse distraer por su propia voz. (OC I: 203)

Así lo reconoce Pierre Menard cuando dice “Mi complaciente precursor no rehusó la colaboración del azar: iba componiendo la obra inmortal un poco *à la diable*, llevado por inercias del lenguaje y de la invención” (OC I: 446).

Es decir que para la premeditación informada, sin el goce estético, que es el tono de la realidad del mundo de Pierre Menard – donde está incluido, quizás, Paul Valéry –, el Quijote es una obra misteriosa o ajena. Así, al menos, podemos explicar su defunción en el círculo de Menard.

Repasemos ahora el momento climático del cuento. Volvamos a la arhi-re-citada cita de cómo el narrador de “Pierre Menard” relee el Quijote:

Es una revelación cotejar el don Quijote de Menard con el de Cervantes. Éste, por ejemplo, escribió (Don Quijote, primera parte, noveno capítulo):

... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

Redactada en el siglo diecisiete, redactada por el “ingenio lego” Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:

... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

La historia, madre de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen (...). También es vívido el contraste de los estilos. El estilo arcaizante de Menard – extranjero al fin – adolece de alguna afectación.” (OC I: 449)

Sin apresurarnos, disfrutemos ahora del fragmento íntegro del capítulo IX de donde el narrador extrajo la cita. Dice Cervantes, quien acaba de reencontrar el manuscrito del Quijote y lo evalúa y se cuida en salud:

Si a esta [a la historia del Ingenioso Hidalgo] se le puede poner alguna objeción acerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos aunque por ser tan nuestros enemigos, antes se puede entender haber quedado falto en ella que demasiado: y así me parece a mí, pues cuando pudiera y debiera extender la pluma en las alabanzas de tan buen caballero, parece que de industria las pasa en silencio; cosa mal hecha y peor pensada, habiendo y debiendo ser los historiadores puntuales, verdaderos y no nada apasionados, y que ni el interés ni el miedo, el rencor ni la afición, no les haga torcer del camino de la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir. En esta sé que se hallará todo lo que se acertare a desear en la más apacible; y si algo bueno en ella faltare, para mí tengo que fue por culpa del galgo de su autor, antes que por falta del sujeto. (Cervantes 143)

El patético narrador de Pierre Menard nos ha dicho “Redactada en el siglo diecisiete, redactada por el ‘ingenio lego’ Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia”. Es decir, la ironía de Cervantes ha pasado totalmente inadvertida para el narrador de Pierre Menard. Sin embargo, en el año 2009 después de Cristo, no es muy

difícil percatarse de que Cervantes estaba empleando un estilo cómico, grandilocuente, falso por completo, un estilo de alcalde de pueblo, en el momento en que se refiere a la “verdad” cuya madre es “la historia” (con esto, probablemente también burlaba la censura moral al mismo tiempo que se identificaba con la truhanería del “autor” arábigo).

Monegal, efectivamente, apunta que “El texto que el narrador de “Pierre Menard” toma tan literalmente ya era satírico en el original y contenía una parodia del modelo literario que Cervantes intentaba desacreditar” (*Biografía* 300).

De acuerdo estamos con esta observación. Pero esa solemnidad, esa gravedad con que narrador del cuento lee (mal) literalmente el Quijote original ya constituye su relectura del Quijote original. Es decir: ya la obra ha ocurrido en acto, antes de llegar a la interpretación del fragmento esta vez escrito por Pierre Menard. Ya es una obra en colaboración entre Cervantes y el narrador, ya una “actualización” del Quijote. No hacía falta llegar al conocimiento de que Pierre Menard ha escrito exactamente lo mismo para entonces “cambiar” la lectura del Quijote. Ya el narrador, Madame Henri Bachelier, la baronesa de Bocourt y etc. han releído al Quijote de la única manera posible para hacerlo: sin percatarse. Su relectura solemne es un reflejo de su grave idea de la literatura.

Tenemos entonces que este narrador, que es también un diletante, nunca se percata de que ya ha enriquecido el Quijote, ciegamente, con sus creencias literarias. Creencias que son exageradas cómicamente en la supuesta “segunda lectura del Quijote”, escrita por Pierre Menard. Esta segunda lectura conmemorativa de William James, entiendo, es un simulacro. Podemos derivar de ella la sugerencia de que los personajes necesitaron cambiar de autor para ver el Quijote con nuevos ojos – o para creer que lo estaban viendo con nuevos ojos. El Quijote, escrito por Menard, y no por un inmortal, es decir: una abstracción, es decir: Cervantes, a quien no podían atribuir una obra admirable.

Entiendo que la conclusión a la que arriba el narrador después de interpretar el Quijote de Menard, es una burla de Borges:

Menard (acaso sin quererlo) – dice el narrador - ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odisea como si fuera posterior a la Eneida y el libro *Le jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier. (OC I: 450)

El “anacronismo deliberado y las atribuciones erróneas” las ha practicado el narrador para leer; el detalle de no tocar a Madame Bachelier en un juego de autores, es una delación de su índole. No creo que dicho personaje esté siendo menos ridículo aquí que en el segundo párrafo cuando lamenta que el esposo de la baronesa de Bocourt “el filántropo internacional Simón Kautzsch” haya sido “tan calumniado, ¡ay!, por las víctimas de sus desinteresadas maniobras” (OC I: 444).

No digo que Borges no creyera en la participación del lector en la obra literaria. En la conferencia de Belgrano sobre el policial se verá hasta qué punto lo considera importante. Lo que sí digo es que, entre otras cosas, él está rebajando su novedad y está indicando su límite. Su límite es, en principio, el mismo origen de donde salió la propuesta de la definición de la literatura como fenómeno que se realiza en acto.

Pero hemos salido un momento del mundo narrado para visitar el mundo de la realidad donde los personajes (y nosotros) ya hemos leído el Quijote. Sin embargo, todavía Pierre Menard no lo ha escrito.

El Quijote

Dejamos al pobre Menard en sus gustos por lo universal y lo abstracto. El problema de del cuento es la voz que cuenta la historia, ese narrador que contamina de ridiculez la empresa del protagonista, y que aunque favorable por una parte, por la otra es un peligro para entender su drama de aquel personaje que Borges consideró complejo y no un imbécil. Pero lo cierto es que debajo hay otra historia y que si raspamos un poco el pergamino a lo mejor aflore, como en un palimpsesto:

Es así que a la edad aproximada de cincuenta años, y habiendo leído demasiados libros, este lector de obras maestras decide escribir una, que también fuera universal (o, lo que es lo mismo que decir, “del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de tal manera que vino a perder el juicio”). Como corresponde a un lector de esta suerte “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” (OC I: 446). Este libro hablaba de la posibilidad de la *total identificación* con un autor determinado²⁶. El otro, suponemos, lo hizo rabiar, porque prometía falsas novedades y era impuro. En ese otro libro se intentaba actualizar una gran obra trayendo a su protagonista al presente²⁷. Pierre Menard, quizás, consideró ofensivo a la inteligencia pura esa clase de novelarías espurias (y a lo mejor pensó que de seguro él las habría podido escribir mucho mejor). En contraste con estos ejemplares falsos, se nos informa que a él le parecía más interesante en todo caso el ejemplo del gran Tartarín: “el famoso propósito de Daudet – dice Menard – conjugar en una figura, que es Tartarín, al Ingenioso Hidalgo y a su escudero...” (OC I: 446).

²⁶ Daniel Balderston lo ha identificado. Es el fragmento “La ética de la lectura” de Novalis: “Sólo demuestro que he comprendido a un autor cuando llego a actuar de acuerdo al espíritu del mismo; cuando, sin disminuir su individualidad, puedo traducirlo y transformarlo a mi manera” (Fuera 40).

²⁷ Balderston ha hecho notar que una de esas copias falsas pudo ser el *Ulysses* (Fuera 40).

Años más tarde, en un texto casi olvidado – otra vez – Borges hace una crítica de esta manera de concebir el Quijote. El artículo se llama “Nota sobre el Quijote” y fue publicado en 1947 en la revista *Realidad*. En él Borges denuncia de nuevo la gravedad letal del símbolo para una obra: “Es común alabar la difusión de Quijote y Sancho. Se dice que son tipos universales” y que si ocurriera un incendio de todas las bibliotecas “el escudero y el hidalgo, impertérritos, continuarían su camino... Quienes ponderan que Sancho y Quijote sean mitos, suelen asimismo abundar que en la opinión de que son símbolos... La crítica europea – anota Groussac – simboliza en el hidalgo y su escudero al *homo duplex*, lo real y lo material, dos caras de una misma moneda”. Borges no niega que todo llegue a ser símbolo algún día, pero rechaza “la hipótesis monstruosa de que esos españoles, amigos nuestros, no sean gente de este mundo sino las dos mitades de un alma. El Sancho y el Quijote de la leyenda – dice – pueden ser abstracciones; no los del libro, que son individuales y complejísimos” (TR 2: 252).

Pero Pierre Menard está del otro lado.

Para no multiplicar las entidades (principio taxativo de Occam)²⁸ o porque el ilustre loco creía fervientemente que todos éramos Uno (allá en el cielo de Platón) y que la literatura en realidad era escrita por el Espíritu, o dicho de otra manera, que “la Historia de la literatura debía ser la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura.”²⁹ y que “podía llevarse a cabo sin mencionar el nombre de un solo autor”, -o porque “asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas sonadas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más

²⁸ “Puedo premeditar su historia, puedo escribirla [dijo] sin incurrir en una tautología” (OC I: 448).

²⁹ Nótese que el narrador aclara: “No se proponía copiarlo; su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran – palabra por palabra y línea por línea – con las de Miguel de Cervantes” (OC I: 446). Subrayado mío.

cierta en el mundo”, podemos suponer que dio con el empeño de redactar, por otra vez, aquella Historia del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, de la que tan bien se hablaba en muy dispuestos y doctos volúmenes, aunque él no compartiera del todo ese criterio.

La historia del Hidalgo en realidad no le parecía inevitable: la consideraba “contingente, innecesaria”. Él prefería como ya sabemos la teoría de Edgar Allan Poe, que había dicho que la poesía debía buscar su forma más pura – y la forma más pura era la música, así esto costara la eliminación del contenido en las palabras, como él mismo había sopesado en un estudio. Edgar Allan Poe, el Primero, había informado en “The Philosophy of Composition” del proceso mental preciso que todos los autores seguían para escribir la literatura, aunque después olvidaban o pretendían olvidar, culpando a la inspiración divina y a las musas; desmintiéndolos de esta manera y revelando el uso de la técnica y la inteligencia como única herramienta posible, el gran Poe había confesado cómo *razonó*, que no *parió*, su poema “The Raven”.

Así es que él razonaría su Quijote, se decía quizás, como enseñaba el maestro Edgar Allan Poe; y con esto se creía en una desventaja muy considerable con respecto a su “complaciente precursor” Cervantes, porque si bien éste “no rehusó la colaboración del azar: iba componiendo la obra inmortal un poco *à la diable*, llevado por inercias del lenguaje y de la invención.” Él había “contraído el misterioso deber de reconstruir literalmente su obra espontánea” (OC I: 446). Pero a su vez ponderaba, para darse ánimos tal vez, que tenía también un par de cosas a favor: La primera era que la obra que se proponía era tan anterior como “el mundo externo, Dios, la causalidad, las formas universales”; la segunda era que lo había leído a los 12 o 13 años y lo había olvidado: “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” (OC I: 448). El Quijote, de cierta manera, también pertenecía a un mundo pretérito, literario, como lo fueron las novelas de caballería para su ilustre predecesor Cervantes, aunque Menard no se lo planteara en estos términos, porque a él no lo movían la nostalgia³⁰ o el escándalo, sino que su material era la sosegada inteligencia pura – que lo podía todo – la indiferencia y el olvido.

Así es que después de algunos tanteos iniciales en los que valoró ser Miguel de Cervantes, y luego decidió continuar siendo Pierre Menard, porque esto, en última instancia, era un hecho nimio y en todo caso más interesante; después ensayar innumerables borradores – con los que después hacía “una alegre fogata” –, Pierre Menard redactó los capítulos IX, XXXVIII, un fragmento del XXII de la primera parte y después se murió.

De por qué lo escribe

Nos quedan por responder como mínimo dos preguntas principales: ¿Por qué Pierre Menard escribe finalmente, palabra por palabra, un fragmento del Quijote? y ¿por qué se muere tan inmediatamente?

Veamos la primera pregunta. Desde luego que para ella tendremos que suspender la duda y confiar, como nos dice el cuento, en la idea fantástica de que Menard redacta fielmente el Quijote y no entender que se trata de una broma simplemente. Yo he encontrado dos posibles respuestas a esta pregunta: una de ella es filosófica. La otra es literaria.

³⁰ Borges, en “Magias parciales del Quijote”, rechaza la idea de que Cervantes odiara realmente las novelas de caballería, y en cambio propone que el Quijote es más bien una despedida nostálgica.

Dice Borges en la entrevista de Chabonnier: “No copia [Pierre Menard], en realidad. Lo olvida y lo reencuentra en sí mismo. Había un poco la idea de que se trabaja con la memoria o, para hablar en una forma más precisa, de que se trabaja con el olvido” (Chabonnier 77). Los escritores saben que es verdad que se trabaja con el olvido. En algún momento de la vida (quienes han tenido la desgracia de conocer un taller literario lo sabrán) se tienen noticias de la técnica, de los prejuicios de estilo, después todo eso se incorpora y llega el día en que se es escritor, que es el día en que se ha olvidado.

Tomemos por ejemplo un soneto. El poeta que compone un soneto, obviamente, tuvo que aprender alguna vez que este consta de versos endecasílabos, que la rima de la primera estrofa es “abba”, de la segunda... etc. Esa es la parte técnica, consciente, que el escritor tuvo que aprender algún día y repetirla. Pero debemos creer que algún buen día también esa música sale como algo natural, como si surgiera por primera vez... No deberíamos creer que la métrica del verso “Polvo seré, más polvo enamorado” fue premeditada largamente.

Esta pudo ser, a fin de cuentas, la lección que aprende Pierre Menard aún sin proponérselo. Al menos, es la única manera que tengo de explicarme las palabras de Borges. Al final del cuento se nos informa de dos momentos del Pierre Menard que ya ha escrito el Quijote, en los que sospechamos que ya ha dejado de ser Pierre Menard (no sé si de regreso a un Alonso Quijano invertido).

No hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil. Una doctrina filosófica es al principio una descripción verosímil del universo; giran los años y es un mero capítulo – cuando no un párrafo o un nombre – de la historia de la filosofía. En la literatura, esa caducidad es aún más notoria. El Quijote – me dijo Menard – fue ante todo un libro agradable; ahora es una ocasión de brindis patrióticos. (OC I: 450)

Lo anterior lo pudo haber escrito Borges con la voz de Borges en cualquier ensayo, “La fruición literaria”, por ejemplo. Pierre Menard ha llegado a encontrar que el mérito de un libro, su vida, radica en el agrado. La otra certeza que lanza al mundo es como sigue:

Pensar, analizar, inventar (me escribió también) no son actos anómalos, son la normal respiración de la inteligencia. Glorificar el ocasional cumplimiento de esa función, atesorar antiguos y ajenos pensamientos, recordar con incrédulo estupor que el *doctor universalis* pensó, es confesar nuestra languidez o nuestra barbarie. Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será. (OC I: 450)

En la última línea, Menard ha llegado a algún conocimiento que me excede (¿terminó siendo el autor universal, finalmente?). Las primeras líneas son comprensibles. Pudorosamente este cuento ataca la vanidad. Ezequiel Olaso, que lo conoció a Borges, escribe en *Jugar en serio*: “uno de los secretos de la personalidad de Borges es su condena irrestricta a la vanidad” (Olaso 56). Borges se cuidó mucho de las condenas morales en su obra. Demostrar, por tanto, su presencia es casi imposible. Dejo el testimonio de Olaso para sugerirla al menos. En otra instancia más comprobable, “Pierre Menard” discute la glorificación de la consciencia patrocinada entre otros, por Paul Valéry y el Edgar Allan Poe que Paul Valéry creó. Borges ya lo había discutido en “La génesis de *El cuervo* de Edgar Allan Poe” (1936). Ya había entendido allí que el dictamen de que el poema “The Raven” había sido calculado era falso. Lo llamó “chantaje a la inteligencia”, por que era un arma de doble filo. No se trabaja en la vigilia sino en un sueño. Borges lo supo y lo enseñó en “Pierre Menard”.

Finalmente yo no sé decir si Pierre Menard estaba loco o no.

¿Por qué se muere?

Pierre Menard muere y deja inconcluso el capítulo XXII del Quijote. Este es el capítulo de los galeotes, donde Don Quijote salva a los presos de las cadenas del rey y termina siendo apedreado por ellos cuando les pide que vayan a postrarse ante Dulcinea, allá en el Toboso. Entre los galeotes se encuentra (aparece) Ginés de Pasamonte, ginesillo, que de mala gana cuenta a Quijote que está escribiendo un libro que es la historia de su vida. Coincido con Balderston en que lo más relevante de este capítulo pueden ser la siguiente pregunta y la siguiente respuesta de Ginés:

- ¿Y está acabado? preguntó Don Quijote.
- ¿Cómo puede estar acabado, respondió él, si aún no está acabada mi vida?

Si esto es un guiño de Borges, como todo parece indicar, y ya veníamos sospechando, entonces Pierre Menard muere cuando escribe esto, lo que quisiera decir que Pierre Menard ha estado escribiendo la historia de su vida, es decir, el Quijote, es decir: Pierre Menard es el Quijote de Borges, narrado por Sansón Carrasco.

Borges, ciertamente, se incluyó en Menard: es él quien hace una historia de las diferentes soluciones que ha tenido a lo largo del tiempo la paradoja de Aquiles y la tortuga de Zenón de Elea. Lo hizo por primera vez y lo hizo por segunda vez también, diez años después (la confusión es que este segundo ensayo lo incluye en *Discusión* cuando reúne sus *Obras completas* en el 1954). Es él quien se ha interesado también, aunque sea de manera irónica o espantada por la máquina de pensar de Raimund Lulio. Él ha elogiado la idea clásica, impersonal, de la literatura. Él ha tendido, no es difícil comprobarlo, a ese camino durante todo este tiempo y también, quizás, se ha asustado de él.

Comprobar que “Pierre Menard...”, su primer cuento después de más de diez años de silencio, es también una despedida nostálgica de un Borges demasiado amigo de Platón es casi imposible. Pero puedo sugerir que es así.

Capítulo 5

Valéry como símbolo

El 20 de julio de 1945 muere Paul Valéry y la revista *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo, quien se convirtió en mecenas del poeta durante la guerra, le dedica un homenaje. Para él Borges escribe “Valéry como símbolo”, un corto ensayo que incluirá después en *Otras inquisiciones*. Las circunstancias de este ensayo han de tenerse en cuenta antes de hablar sobre él: acaba de terminar la Segunda guerra mundial, durante la cual Valéry se había mantenido notoriamente en la oposición a Hitler y la simpatía de Borges hacia él, que era un convencido antifascista, tuvo que haber aumentado. La referencia a la guerra está en el último párrafo.

Esta es la única pieza sobre Valéry que Borges accedió a recoger en un libro – y de hecho, durante algún tiempo se pensó que era lo único que Borges había escrito sobre él. Su tono es elogioso. Su contenido visible también es elogioso.

Borges comienza haciendo una comparación entre él y Whitman desde el antagonismo y luego desde la simpatía “Valéry ilustremente personifica los laberintos del espíritu; Whitman las interjecciones del cuerpo. Valéry es símbolo de Europa y su delicado crepúsculo, Whitman de la mañana de América.” (OC II: 64)

La semejanza que encuentra entre ambos es la figura que proyectan sus obras. Whitman propone un humano ilimitado, hiperbólico, ilusorio. Valéry también sólo que en lugar de magnificar la felicidad como el poeta de Long Island, el francés “magnifica las virtudes mentales”. Y a continuación hace una valoración interesante de Edmond Teste. Entiende Borges que Monsieur Teste no se convertirá en uno de los mitos de este siglo porque los lectores lo interpretan como un mero doble de Valéry – que compite con la persona real,

supongo. Esto es irreal, dice Borges. Pero también es menos interesante para el tema que me ocupa que la definición mitológica que Borges piensa que construye la imagen de Valéry en el momento que escribe: “Valéry es una derivación del Chavalier Dupin de Edgar Allan Poe y del inconcebible Dios de los teólogos. Lo cual, verosímelmente, no es cierto” (OC II: 64). Es decir: Valéry es representación del razonador puro, Dupin, y la entidad abstracta, universal. En esto último encontraremos una resonancia de Pierre Menard, en lo primero una precisa visión de Borges del origen literario de Valéry. Borges, que ya en este momento se ha convertido en autor y promotor del género policial, identifica a Valéry con el primer detective de la historia – no ya son su creador, Edgar Allan Poe, que fue también poeta, que fue también crítico.

En el curioso párrafo final, Borges abunda en el “símbolo” que deja Paul Valéry: símbolo de un hombre infinitamente sensible y para el cual todo era un estímulo de la mente (lo cual es preciso porque mucha de la prosa de Valéry fueron piezas ocasionales que redactó según un tema propuesto por un tercero), “de un hombre que trasciende los rasgos diferenciales del yo” y que “Es nada en sí mismo”, y finalmente: “De un hombre que, en un siglo que adora los caóticos ídolos de la sangre, de la tierra y de la pasión, prefirió siempre los lúcidos placeres del pensamiento y las secretas aventuras del orden” (OC II:65).

El breve ensayo parece un elogio ocasional, de buen ver, con la inercia de una despedida destinada a un número homenaje de la revista *Sur*.

Sin embargo reúne con precisión el doble comportamiento de Borges hacia Valéry – y muy probablemente su doble emoción ante su obra. Más bien el comportamiento es triple (y lo ha sido durante todo este tiempo).

Aquí Borges sí estaba consciente de que hablaba a un público mayor, por tanto elige lo que de meritorio encuentra en la obra del autor, que no es poca cosa: lo compara, creo que sinceramente, con la hazaña poética de Whitman, no desde la realización de la poesía pero sí desde su concepto.

Por otra parte, secretamente, construye otro discurso muy distinto. Ya sabemos que ser un símbolo para Borges podía prometer la inmortalidad pero también la muerte. Es así que desde el título Borges está proponiendo un diálogo velado distinto al visible, por supuesto, o complementario.

El tercer comportamiento es aún más asombroso.

Así como Pierre Menard, siguiendo las convicciones clásicas de Valéry decide escribir una invectiva contra el hombre real, Paul Valéry, Jorge Luis Borges sigue las convicciones de Valéry para convertirlo en símbolo: quiero decir que en las líneas finales de este ensayo, Borges está citando al francés.

En 1936, a propósito del cincuenta aniversario del Simbolismo³¹, Paul Valéry publicó un largo ensayo intitulado "Sobre la existencia del simbolismo". Fue un ensayo marcado también por circunstancias que vaticinaban la gran guerra y delata la delicada decadencia de Europa. Paul Valéry, preguntándose por la posibilidad de una vida espiritual sosegada en los tiempos que corren, concluye de esta suerte:

Todo está en contra de las posibilidades de una vida espiritual independiente. Las quejas de los poetas de hace sesenta años nos parecen pura retórica en comparación con las lamentaciones que el presente suscitaría en sensibilidades líricas sino les pareciera inútil gemir en medio del estrépito universal, del tumultuoso ruido de las máquinas y las armas, de los gritos de la multitud y las candorosas y terribles arengas de sus domadores (...) Terminaré señalando que el Simbolismo es ya el símbolo nominal del estado del espíritu de las cosas más

³¹ Valéry mismo admite que esta efeméride es una construcción, ya que los simbolistas no sabían que era simbolistas. Pero también la celebra.

opuestas al que reina, e incluso gobierna, hoy en día (...) Nunca ha parecido más alta la Torre de marfil. (CW 8: 271)

La conducta de Borges es muy compleja. Así tenemos entonces, que Borges “visiblemente” lo admira, secretamente lo discute y rechaza y secretamente lo cita. Como si fuera un amor difícil.

Capítulo 6

La alternativa

Borges se interesó por el álgebra³². Valéry también. Valéry se interesó por un legado de Edgar Allan Poe. Borges también.

En este punto ya podemos decir cuál habrá sido la posible asociación del principio que Borge hizo entre Horacio Quiroga y Valéry. Si los unió en su mente un nexo literario, ese fue Edgar Allan Poe, de quien Quiroga fue apóstol en Sudamérica.

El interés aparentemente fue diverso. A Valéry le atrajo el Poe teórico, el poeta, el que derivaba de Baudelaire y que él supo corregir aún más dirigiéndolo hacia las aventuras del pensamiento. Borges a todas luces – con lo que quiero decir, aparentemente – quiso el legado de Poe que venía del mundo anglosajón: el del género policial, como él lo llamaba. Durante la década de los 30' por alguna razón Borges comienza a reseñar, promover e incluso a hacer alguna teoría sobre el género. El primer texto de envergadura que publica se llamó “Leyes de la narración policial” (1933) y dos años más tarde se llamó “Los laberintos policiales y Chesterton”. A partir de entonces las reseñas para *El Hogar*, *Sur*, etc, se sucedieron; defendió el cuento policial clásico rescatado por los ingleses contra la *Hardboiled* norteamericana. Después de su regreso a la creación, después de “Pierre Menard” Borges fue también escritor de extraños cuentos que compartían la inspiración del cuento policial con la metafísica y la ética. Pero quedémonos un momento cuando Borges no sabía que iba a convertirse en un escritor de cuentos, quedémonos en la década del 30', cuando comienza a teorizar sobre el género.

³² En la citada entrevista de Radio Tevé española llega a decir que alguna vez fue “un buen algebrista” (*A fondo*, 1976).

¿Qué encontró en el policial clásico inglés? Repetidamente elogió esta variante por sus virtudes clásicas y por constituir un ejemplo de sedentario orden en una época de creación caótica. En una polémica con Roger Callois en las páginas de la revista *Sur*, en 1942, lo elogia así:

Mediocre o pésimo, el relato policial no prescinde nunca de un principio, de una trama y de un desenlace. Interjecciones y opiniones, incoherencias y confidencias, agotan la literatura de nuestro tiempo; el relato policial representa un orden y la obligación de inventar. (BS 164)

Pero hay algo más. Ese algo más está relacionado con los nombres de Edgar Allan Poe – creador del género, Gilbert Keith Chesterton – su mejor continuador, para Borges, y Paul Valéry. El último es un referente escandaloso, lo sé, pero creo que no por eso fue menos cierto. Visto a la luz de Paul Valéry y del extraño amor que Borges tuvo por él, la presencia del género policial en su obra – la de Borges – cobra formas inusitadas.

Es lo que intentaré hacer a continuación.

Felizmente las ideas teóricas de Borges sobre el policial fueron resumidas por él mismo en 1978, en Belgrano, en una conferencia que dictara al respecto (recogida luego en *Textos cautivos*).

El tema de la conferencia es el cuento policial y su creador, Edgar Allan Poe. Además de la virtud ordenada del policial clásico, que termina elogiando al final de la conferencia, Borges propone aquí dos méritos de ese género subalterno y de su creador que cambian su significación literaria. En primer lugar nos habla del lector (de una manera que puede sernos familiar):

Los géneros literarios dependen menos del texto que del modo en que son leídos. El hecho estético requiere la conjunción del lector y del texto y solo entonces existe ... Hay un tipo de lector actual, el lector de ficciones policiales. Ese lector ha sido ... engendrado por Edgar Allan Poe ... Eso suele olvidarse cuando se juzga

la obra de Poe; porque si Poe creó el relato policial, creó después el tipo después el tipo de lector de ficciones policiales. (OC IV: 190)

El segundo mérito es más grave:

De Poe derivan dos hechos que parecen muy lejanos y que sin embargo no lo son; son hechos afines. Deriva la idea de la literatura como un hecho intelectual y el relato policial. El primero – considerar la literatura como una operación de la mente, no del espíritu – es muy importante. El otro es mínimo, a pesar de haber inspirado a grandes escritores.... (OC IV: 192)

Para Borges, aquí, la teoría de Poe no alcanza su realización en la poesía, ni mucho menos en *El cuervo* – de factura infeliz y origen dudoso. Para Borges, es el policial la mejor manifestación de esa teoría, “ese juguete riguroso que nos ha legado Edgar Allan Poe”.

Para enunciar las características del género policial parte de sus primeras piezas que proponen al detective sedentario, el puro razonador, cuyo arquetipo es Auguste Dupin.

Poe – nos dice – no quería que el género policial fuera un género realista, quería que fuera un género intelectual, un género fantástico si ustedes quieren, pero un género fantástico de la inteligencia, no de la imaginación solamente, de ambas cosas, desde luego, pero sobre todo de la inteligencia.

Además – explica más adelante -, al principio de cada cuento, para hacernos notar cómo Poe tomaba de un modo intelectual el cuento policial, hay disquisiciones sobre el análisis, hay una discusión sobre el ajedrez, se dice que el whist es superior, o que las damas son superiores. (OC IV: 193)

Si en algún rasgo insistió fue precisamente en el enigma y en el carácter marcadamente artificial del policial “En los primeros ejemplares del género – dice – (“El misterio de Marie Rogêt” (1842) de Edgar Allan Poe) la historia se limita a la discusión y a la resolución abstracta de un crimen, tal vez a muchas leguas del suceso, o a muchos años” (OC IV: 193).

De esta idea básica, la idea del policial como “ el hecho de un misterio descubierto por obra de una inteligencia” o como un “ juguete riguroso”, deriva su preceptiva.

Antes de pasar a proponer la gravedad de ambos, vamos a detenernos a observar al Edgar Allan Poe que Borges ofrece aquí. La imagen de un autor es siempre también una obra en colaboración. Aquí Borges está también proponiendo a un Edgar Allan Poe.

Es fácil – al menos hoy es fácil con la ayuda del tiempo y del olvido – sospechar por ejemplo de la lectura de Baudelaire sobre Poe –, es fácil descubrir los ardides de el poeta que quiso hacer de otro poeta su semejante, pintándolo como un genio atribulado, extranjero en su propia tierra, exaltando su muerte infeliz y grosera. Hoy podemos descubrir el truco en las páginas de Baudelaire, podemos leerlas con suspicacia, hasta con condescendencia. En cambio la lectura de Borges sobre Poe atenta contra su propia naturaleza y es difícil imaginarla como una opinión. Sin embargo esa lectura de Poe consiste, como la de Baudelaire, en una interpretación puesta en función de una poética, de la poética del que lee, y por tanto debe tener mucho de reescritura.

Para subrayar la artificialidad del relato policial Borges elige varias especies de su creador: Los crímenes en la calle Morgue, La carta robada, El misterio de Marie Rogêt. Este último en especial es analizado: Borges advierte que en este relato el investigador se limita a la lectura de los diarios y a la resolución abstracta del crimen, contrario a como ocurre en la realidad, donde un crimen se descubre gracias a delaciones o a la intervención del azar. Pero, curiosamente, “El misterio de Marie Rogêt” quizás sea, de los cuentos policiales de Poe, el que mayor relación establece con la realidad.

El relato está inspirado precisamente en el asesinato de Mary Rogêt, ocurrido en New York; Edgar Poe, cambiando ligeramente el nombre de la víctima y situando el crimen en París, emplea las crónicas que los diarios neoyorquinos publicaron sobre el suceso y propone una solución – solución que, dicho sea de paso, años más tarde corroboraron los investigadores de la policía. Borges entiende que el gesto del norteamericano tiene como

fin la toma de distancia con respecto a al suceso, y es la discusión abstracta del crimen, donde no intervienen las delaciones o los descuidos criminales, de donde interpreta la artificialidad y, sobre todo, su carácter lúdico.

No podemos afirmar que Poe hubiera interpretado de este modo su propio cuento. La distancia entre uno y otro autor – como el mundo – desgraciadamente es real, y él, desgraciadamente, es Borge. Existieron algunas circunstancias, es probable que olvidables, que destacaré:

El misterio de Marie Rogêt es el segundo cuento policial de Edgar Poe donde aparece el Chevalier Dupin, y aunque de estructura infeliz, probablemente el autor lo haya efectuado con mayor consciencia de sus directrices. Según John Walsh, Poe termina sus “Crímenes de la calle Morgue” en abril de 1841 y el relato de Mary en mayo de 1842, después de que el caso ocupara dos o tres meses en los periódicos de N.Y. , entre agosto y octubre de 1841 – hasta que fue detenido abruptamente -. Poe, como afirma Borges, cambia apenas los nombres de los personajes, los lugares, y reproduce con bastante fidelidad el debate - digamos hoy, policial – que tuvo lugar en los periódicos. En su reelaboración de los hechos incurre en dos modificaciones que serían caras a Borges. Elimina toda sugestión de violencia o moralista que sí contuvo el caso real, como muestra el siguiente reproche periodístico “Cuando se nos permita – dijo el *New York Herald* – romperemos el velo y mostraremos escenas de violencia y brutalidad que nos pondrán los pelos de punta” (Walsh 15). Hacían referencia a la hipótesis de que Mary había sido vejada y aniquilada por una banda de maleantes. Poe también elimina la connotación moral del caso, relacionada con el oficio de Mary: en la época, trabajar para negocios de caballeros era considerado un acto casi de libertinaje; varios periódicos manejaron la consabida moraleja

de Caperucita; Poe, simplemente, cambió el oficio de su Marie. Su interés, sin dudas, era analítico.

El suceso de la desaparición de la “Cigar Girl”, Mary Cecilia Rogêt cautivó sostenidamente a los lectores al punto de que la tienda donde trabajaba se convirtió en un lugar prácticamente de turismo para los habitantes de Broadway, así como las orillas del Hudson River donde – se suponía – fue asaltada, incluso se llegaron a hacer colectas entre los lectores para financiar la investigación. Es probable que, por una parte, Poe hubiera reconocido y aprovechado un público ávido de un tipo de texto que realiza su intensidad sobre la base del descubrimiento y la discusión de conjeturas. Pero esta razón no justifica del todo la monótona y precisa acumulación de comentarios periodísticos que muestra el relato. Como no lo justifica, sospecho, la hipótesis de Borges. Sobre la índole del cuento, el autor nos deja un testimonio epistolar:

Su tema – explica a un editor – es el ejercicio de la ingenuidad en la investigación de un crimen. Sin embargo, he manejado mi construcción de una manera totalmente nueva en literatura. He imaginado una serie de acontecimientos idénticos en París. Examiné una a una las opiniones y argumentos de la prensa sobre el caso, y muestro que el caso no ha sido hasta el momento bien tratado. De hecho, creo no sólo haber demostrado la falacia de la idea general – que la joven fue víctima de una banda de rufianes – sino que he indicado al asesino de una manera que dará nuevos ímpetus a la investigación. Mi principal objetivo, sin embargo, como comprenderá rápidamente, es un análisis de los verdaderos principios que deben dirigir la investigación en casos similares.³³

Lo primero fue comprobado. El minucioso ejercicio deductivo realizado por Poe dio con la solución. Lo segundo, su intención de que la policía newyorkina efectivamente acogiera el método deductivo, creo que se separa un poco de la lectura borgiana, que reza, como recordamos inmediatamente “Poe no quería que el género policial fuera un género

³³ Carta enviada por Poe al editor de *Boston Nation*, el cuatro de junio de 1842, en Evangelist John Walsh, “Poe the Detective”. *The Curious Circumstances behind the Mystery of Marie Rogêt*. New Jersey: Rutgers University Press, 1968: 120.

realista, quería que fuera un género intelectual, un género fantástico si ustedes quieren, pero un género fantástico de la inteligencia”

Puede alegarse que Poe movido por la vanidad dio en exagerar las ventajas de su cuento. Evidentemente, no presentamos la nota como modelo de humildad. Pero no creo que quepa todo en esa hipótesis. Cabe también pensar que Edgar Poe no tuvo la distancia escéptica que proponía Borges. Esta pequeña especie epistolar nos demuestra, al menos, que la perspectiva con que el norteamericano abordó su propia obra no se resumiría, en todo caso, como un juego fantástico. Significativamente, compartiendo la actitud de Poe, Charles Baudelaire comenta “*El Asesinato de la calle Morgue* podría dar una lección a los jueces instructores” (Baudelaire: 22). Ni el distanciamiento de Dupin, ni el cambio de nombres, constituyen pruebas demasiado evidentes para contradecir a Poe (y particularmente dudo que Borges lo desconociera) En todo caso, “el juguete riguroso” es un regalo en colaboración, en el que participan Edgar Allan Poe, pero también Jorge Luis Borges.

¿Por qué Borges construyó o subrayó este Edgar Allan Poe?

En su ensayo obituario “Valéry como símbolo”, recordemos que Borges relaciona a Edmond Teste como una derivación de Arsène Dupin. Ya desde entonces la conexión de Valéry con Poe a través del policial pudo haber estado hecha en su mente.

En el ensayo “Sobre la existencia del simbolismo” (y también en “Introduction à la poétique”), Valéry considera varios méritos de sus predecesores, los poetas simbolistas de 1886. La revolución de los valores literarios le interesaba; entendía que ella se deriva de la relación del artista con el público: los simbolistas “sustituyeron progresivamente la concepción de que las obras deben buscar el público (...) por la de las obras que crean su propio público” (CW 8: 172).

Es decir: tenemos entonces por una parte el mérito de las obras que crean un lector, y por la otra el mérito de la literatura como hecho intelectual. Valéry encontró la convergencia de ambos méritos en la derivación de la consciencia estética que patrocinó Baudelaire, que patrocinó su maestro (el de Valéry) Mallarmé, que glorificó él mismo. Ya se sabe que Borges tenía una lista de objeciones al respecto de esa premeditación poética. Entre la lista se encontraba la realización infeliz de las obras.

Lo sorprendente es que, en lugar de abandonar el camino, Borges encuentra una alternativa. Y esa alternativa está en el género policial. El cuento policial derivado de Poe es para él la conjunción feliz de la noción de la literatura como hecho intelectual y su realización. Desde luego, para él su realización mayor no estaba en Poe, sino en Gilbert Keith Chesterton, el creador de la saga del Padre Brown, entre otros innumerables méritos olvidados.

Desafortunadamente no hay espacio aquí para hacerle justicia. La mala posteridad de Chesterton, que no coincide con la fama que conoció en su momento, cuando era igualado con Bernard Shaw³⁴, sólo corrobora que fue muy poco pragmática su heterodoxia y que su actitud de alegre epígono no lo ayudó. Pero Borges encontró allí el agrado. En 1936, en el mismo año en que redactó “La génesis de El cuervo” Chesterton muere. A él Borges le dedica un artículo, “Modos de G.K. Chesterton” donde se lee: “Pienso que Chesterton es uno de los primeros escritores de nuestro tiempo y ello no sólo por su venturosa invención, por su imaginación visual y por la felicidad pueril o divina que traslucen todas sus páginas, sino por sus virtudes retóricas y por sus puros méritos de destreza” (BS: 76).

³⁴ Véase *Shaw v. Chesterton*. London: Third Way Publications, 2000.

Borges, entonces, elige dos variables que eran de Valéry y les cambia el valor: la creación de un lector, la creación de una literatura de la inteligencia, están en el relato de enigma.

A partir de que Borges regresa a la creación, con “Pierre Menard”, también comienza a escribir extraños cuentos policiales: “El jardín de senderos que se bifurcan” explora en el Infinito, explora en el Tiempo y también, sobre todo, en la ética. También “Historia del Traidor y del Héroe”, también “La otra muerte”. Todos tienen en la base el relato de enigma: la proposición de un misterio y su descubrimiento. También son realizaciones felices. Los rastros de Valéry ocultos en ellos no han sido sospechados aún.

Conclusiones

Los detractores de Borges suelen apuntar en la misma dirección. Algo preciso hay en el disgusto que es útil para una descripción; los afectos pueden ser vagos, imprecisos, en cambio los detractores saben lo que no quieren. Los de Borges, que fueron reunidos también en un libro, llamado *Antiborges*, deploran el “intelectualismo” de sus composiciones, y ya con mayor vaguedad deploran la “frialdad”, y en un grado aún mayor (esos no nos interesan por su tendencia antropológica, que no literaria) le han reprochado que es “inhumano”. Pero volvamos a los más precisos: Anderson Imbert, por ejemplo, en una encuesta de la revista *Megáfono* en 1933 describía los libros de Borges como “una síntesis impersonal, un puñado de reflexiones sin vigor, o una mera acumulación de datos escamoteados en otros libros, o de observaciones académicas... audacias metafísicas sin sincero impulso metafísico” (*Antiborges* 28).

Vamos a dejar los adjetivos, con los que no estamos de acuerdo, y tomemos los nombres: Borges es un pensador, un observador, es decir: un intelectual, pero también un autor discreto y un escéptico. Es una descripción que pudiera usarse para Valéry también. A Borges, comprensiblemente, le disgustaba. Él sabía que ahí había un límite hacia el que no quería tender y sin embargo tendía. Hacía él probablemente lo condujera su curiosidad, de él lo separaba su hedonismo.

El encuentro de Borges con Valéry fue un encuentro de dos ideas de la literatura, o dos actitudes que por un lado tienen algo en común y por otro se rechazan. Pero esto puede ser una especulación. Pasemos a los hechos: es muy probable que Borges haya identificado a Paul Valéry en su obra con los nombre de Edgar Allan Poe, de Francia, de la

autoconsciencia y la idea clásica de la literatura. No compartió algunas ideas fundamentales de Valéry y entonces las discutió a la sombra, nunca abiertamente. Buscó, quizás como contraparte, el encanto perdido de *Las mil y una noches*, del *Quijote* y de *Alice*. En el prólogo a las obras completas de Lewis Carroll, escribe: “Antes los escritores buscaban en primer término el interés o la emoción del lector; ahora, por influjos de las historias de la literatura, ensayan experimentos que fijen la perduración, o siquiera la inclusión fugaz, de sus nombres” (*O.C.* IV: 360). Entendió que ese agrado podía estar en los epígonos más que en los innovadores literarios; entendió también que ese agrado era ya subalterno, incluso subalterno en el *Quijote*, adonde quiso regresar en su primer cuento. Sin embargo, queda una pregunta por resolver ¿Por qué no lo discutió abiertamente? ¿Por qué Borges convirtió a Valéry en dos sinécdoques? ¿Por qué habla de Edgar Allan Poe sin citar con claridad a su defensor contemporáneo? ¿Por qué no nos remite a él cuando critica la literatura de Francia y la poética que Valéry patrocinaba?

Se me ocurre una respuesta, y ésta es literaria. En primer lugar: la reacción a la premeditación no puede ser premeditada, si es auténtica. Es una paradoja que Borges supo llevar. Aunque sonara ridículo desde la Argentina, si Borges hubiera insistido en señalar a Paul Valéry y rechazarlo abiertamente, habría corrido el riesgo de ser parcialmente Paul Valéry, de entrar en su juego. Después de todo, ese movimiento de interés y negación, de “reacción” y “superación”, era el que ejercitaban los escritores de esa línea genealógica de la consciencia histórica: distinguir a un precursor y darle muerte y, antes de eso: preparar muy bien las bases de una poética que incluyera al antecesor pero que lo superara... Es el prejuicio que siguió Borges mismo en su etapa vanguardista: lo practicó hacia Lugones y Darío, pero después lo censuró por falaz. Podemos suponer que, sinceramente, no le animó esa idea. Él, por el contrario, fue agradecido, no negador, no angustiado, con sus

posibles, probables y hasta improbables influencias – Chesterton y Stevenson entre las primeras -. Declararse, entonces, un detractor de Valéry por causa de su conciencia histórica, literaria, era equivalente a patrocinar esa conciencia histórica y literaria. Así es que discutió las propuestas de Valéry, dialogó con él, pero sin identificarlo.

Tiempo después, un poeta americano radicado en Inglaterra, que no sospechaba de la existencia de un poeta del sur llamado Jorge Luis Borges, pedía al mundo conocido una alternativa a la poética de Valéry, a la línea genética que había nacido con Edgar Allan Poe, que pasaba por Baudelaire, que terminaba con Paul Valéry y que había cultivado la autoconciencia hacia un límite extremo. A T.S. Eliot no se le ocurría cuál podría ser esta alternativa – entre otras, sospecho, porque compartía algunas de sus creencias -. Temía entonces, en 1949, que después de Valéry irrumpiera una reacción bárbara.

No será muy escandaloso suponer que Borges, veinte años antes, había encontrado esa alternativa. Tampoco especular que la idea de otra herencia de Poe, que ejerciera la literatura de una manera menos doctoral, más “ingenua”, le fue grata a Borges. Y ese era el camino de Gilbert Keith Chesterton y sus felices invenciones policiales. Chesterton, considerado hoy un escritor secundario por practicar con felicidad el difícil arte de estar contra todas las banderas, supo cultivar la paradoja y el misterio. En el segundo capítulo de ese extraño libro doctrinal llamado *Orthodoxy*, denunció la razón como causa de la locura – no la pérdida de la razón, sino su exceso -; comparó a los pensadores modernos con monomaniacos: “They are universal only in the sense that they take one thin explanation and carry it very far”. La locura de Pierre Menard, que identificamos con Paul Valéry, puede identificarse también con la descripción general de Chesterton.

Paul Valéry fue un camino dentro de Borges: la literatura, la estética, las aventuras del pensamiento y el orden, fueron avatares que ambos siguieron. Ambos urgidos por la

curiosidad, seguramente. Paul Valéry con un sentido del deber heredado de los simbolistas, heredado de los clasicistas, deudor de la historia de París.

Borges tendió hacia ambos límites. Algo en él le impidió la explosión de Chesterton, o mejor: de Cervantes. No sabremos qué, después de todo. Quizás la curiosidad infinita. Aquella que podía conducir a un escritor a querer ser Edmond Teste. Tendió a Valéry como a un fantasma constante, sobre todo en la etapa de su vida en que no escribía obras claramente de la imaginación o de la emoción y a lo mejor por eso dio con la creación de “ficciones”, como las llamó él mismo y después Emir Rodríguez Monegal, que son después de todo una mezcla de ambos bordes.

A lo mejor la respuesta a su silencio aparente sobre Valéry es que de los fantasmas no se habla. Cuando más se les exorciza: como “Pierre Menard, autor de Quijote”

Formalmente hablando, se puede decir que ha sido probado que Borges tuvo conciencia desde finales de los años treinta de su parecido de familia con Paul Valéry. Dicha conciencia ocurre en el mismo momento (no podemos precisar si fue causa o sólo coincidencia) de su primer gran cambio poético. Se propone en esta tesis el ensayo “La fruición literaria” (1927) como origen y fundamento del Borges ya maduro, donde se manifiesta cabalmente su hedonismo, su desconfianza hacia la mediación de una hermenéutica abstracta que desvirtúa la literatura y el entendimiento de la literatura, su desconfianza hacia los valores de las Historias literarias, hacia la crítica productora de esclerosis y también el inicio de un conflicto que será constante en la obra de Borges: el conflicto entre el lector, el creador, y el crítico, o – dicho de otra manera –, entre la aceptación del misterio y la consciencia estética. La indagación sobre “el autor”, la indagación sobre la manera en que el conocimiento del autor afecta nuestra lectura, así como la “muerte de los inmortales” a través del gesto de una definición de manual,

también fueron convicciones a las que Borges arribó a los veintiocho años y se mantuvieron durante toda su vida.

Por otra parte, también se ha demostrado que Borges relacionó “Francia” con una idea de la literatura programada desde la crítica literaria de la que tomó distancia y en la que se encuentran huellas reconocibles del discurso crítico de Paul Valéry. En este sentido, el ensayo “La paradoja de Apollinaire”, de Borges, se ha propuesto como texto que dialoga con la conferencia de “Situation de Baudelaire” del autor francés. Se ha demostrado también que el problema de la conciencia estética fue atendido por Borges desde la propuesta teórica de “The Philosophy of Composition”, de Edgar Allan Poe, a quien Paul Valéry debe su método crítico y su poética. El ensayo que Borges dedica a este tema “La génesis del “El cuervo” de Edgar Allan Poe”, apareció poco después del ensayo de Paul Valéry “Au sujet de Cimetière marin” donde explica la génesis de “Le Cimetière ...”, lo cual refuerza la hipótesis de que el ensayo del argentino constituyó una respuesta al francés.

En esta tesis se ha propuesto una relectura de “Pierre Menard, autor del Quijote” como resumen de las convicciones de Jorge Luis Borges aparecidas desde “La fruición literaria”, y su vinculación con la figura de Paul Valéry a través de, entre otras, la reseña que Borges publicara en *El hogar* sobre la conferencia “Introduction a la Poetique”. Se ha concluido sobre la importancia de “Pierre Menard” como el ejercicio literario de Borges que lo devolvió a la creación artística, convencionalmente entendida, y su relación con *El Quijote* en oposición a la idea de la literatura representada por una tradición de la literatura francesa de la que Valéry era parte protagónica.

También se ha propuesto el ensayo “Valéry como símbolo”, como resumen del comportamiento de Borges descrito en “El truco”, como muestra de “obra visible” –

dedica abiertamente a Valéry e “invisible” - donde a la par del discurso evidente transcurre otro, oculto, que hay que descifrar -.

Finalmente, se ha propuesto que los intentos teóricos de Borges sobre el género policial son también parte del diálogo con Paul Valéry, sólo que esta vez con signo inverso: no refuta a Valéry, sino que lo enmienda. La manera en que consiguió enmendarlo fue regresando al Edgar Allan Poe teórico pero también al Edgar Allan Poe escritor y uniendo a ambos. De esta manera Borges propone que, en lugar de la “Poesía pura”, en lugar de la consciencia en la práctica poética, es en el género policial donde mejor se pone en práctica la teoría de Poe. Más de una vez Borges dijo que lo importante no eran las teorías literarias sino qué se hacía con ellas: el policial es la respuesta que Borges encuentra a una teoría que parcialmente siempre le atrajo, que nunca rechazó del todo. Es su policial, entonces, la evidencia de su simpatía parcial por Paul Valéry.

En esta tesis ha quedado demostrado que Jorge Luis Borges entabló un diálogo poco transparente con la obra de Paul Valéry, y que este diálogo está contenido en buena parte de la obra de Jorge Luis Borges.

Abreviaturas:

BO : Valéry, Paul. *Bibliographie des Œuvres de Paul Valéry (de 1889 à 1965)*, éd. par Georges Karaïskakis et François Chapon. Paris: Librairie Auguste Blaizot, 1976 .

BS : Borges, Jorge Luis. *Borges en Sur* (1931-1980). Buenos Aires: Emecé. 1999.

CW: The Collected Works of Paul Valéry. Ed: Jackson Mathews. Princeton: Princeton University Press, 1956- 1975.

Contenido de cada volumen:

- v.1. Poems, translated by D. Paul. On poets and poetry, selected and translated from the Notebooks, by J.R. Lawler
- v.2. Poems in the rough, translated by H. Corke.
- v.3. Plays, translated by D. Paul and R. Fitzgerald.
- v.4. Dialogues, translated by W.M. Stewart.
- v.5. *Idée fixe*, translated by D. Paul.
- v.6. *Monsieur Teste*, translated by J. Mathews.
- v.7. The art of poetry, translated by D. Folliot.
- v.8. Leonardo. Poe. Mallarmé. Translated by M. Cowley and J.R. Lawler.
- v.9. Masters and friends, translated by M. Turnell.
- v.10. History and politics, translated by D. Folliot and J. Mathews.
- v.11. Occasions, translated by R. Shattuck and F. Brown.
- v.12. Degas. Manet. Morisot. Translated by D. Paul.
- v.13. Aesthetics, translated by R. Manheim.-- v.14. *Analects*, translated by S. Gilbert.
- v.15. *Moi*, translated by M. and J. Mathews.

OC: Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. Barcelona: Emecé, 1996 (cuatro tomos).

Oe: *Œuvres*. Ed. por Jean Hytler. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1957-1960 (dos tomos).

TR: Borges, Jorge Luis. *Textos recobrados*. Buenos Aires: Emecé, 1997 (tres tomos).

Obras citadas

Balderston, Daniel. *¿Fuera de contexto?*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 1996.

Baudelaire, Charles. *Edgar Allan Poe*. traducido por Emilio Olcina Aya. México: Fontamara, 1998.

Bioy Casares, Adolfo. *Borges*, ed. por Daniel Martino. Buenos Aires: Ediciones Destino, 2006.

Bloom, Harold, ed. *Paul Valéry*. New York: Chelsea House Publishers, 1989.

Borges, Jorge Luis. "A fondo". Entrevista con Joaquín Soler Serrano. Radio TV española. Madrid, España, 1976.

---. *Borges el memorioso*. Entrevistas con Antonio Carrizo. México: Fondo de cultura económica, 1982.

---. *El idioma de los argentinos*. Barcelona: Seix Barral, 1994.

---. *El escritor y su obra*. Entrevistas con George Chabonnier. México: Siglo XXI, 1970.

---. *Borges en Sur (1931-1980)*. Buenos Aires: Emecé, 1999 .

---. *El tamaño de mi esperanza*. Barcelona: Seix Barral, 1994.

---. *Inquisiciones*. Barcelona: Seix Barral, 1994.

---. "Mi prosa". *Cuadernos Hispanoamericanos* n° 505-507, (julio–septiembre 1992):
51-62 .

---. *Obras Completas*. Barcelona: Emecé, 1996 (cuatro tomos).

---. *Textos recobrados*. Buenos Aires: Emecé, 1997 (tres tomos).

Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*, ed. por Francisco Rico. Barcelona:
Crítica; Madrid: Instituto Cervantes, 1998 (dos tomos).

Close, Anthony. "Las interpretaciones del Quijote". *Don Quijote de la Mancha*, ed. por
Francisco Rico. Barcelona: Crítica; Madrid: Instituto Cervantes, 1998 (dos
tomos).

De Man, Paul. "A Modern Master". *Jorge Luis Borges*, ed. por Harold Bloom. New
York: Chelsea, 1986: 22.

Durante, Erika. "Paul Valéry como símbolo para las letras hispánicas". *La cultura del
otro, español en Francia, francés en España; Primer encuentro hispano-francés
de investigadores, Actas*. 1 diciembre 2005
<<http://www.culturadelotro.us.es/actasehfi/pdf/3durante.pdf>>.

Eliot, Thomas Stearns. "From Poe to Valéry". *Edgar Allan Poe, Critical Assessment*,
ed. by Graham Clarke. England: Helm Information, 1991. Vol. I.

Frow, John. *Marxism and Literary History*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

Gérard Genette. "La Littérature selon Borges". *Jorge Luis Borges, Cahiers de l'Herne*
no. 4. París: L'Herne, 1964: 324-27.

Ibarra, Nestor. *La nueva poesía argentina: ensayo crítico sobre el ultraísmo (1921-1929)*. Buenos Aires: Edición del autor, 1930.

Isava, Luis Manuel. "Round Trip: de Valéry a Borges ... y de vuelta". *Variaciones Borges*, No.22 (2006): 35-60.

Reyes, Alfonso. "Sobre la jitanjáfora". *La experiencia literaria*. Buenos Aires: Losada, 1942.

Rodríguez Monegal, Emir. "Borges and La Nouvelle Critique". *Diacritics*, Vol. 2, No. 2 (Summer, 1972): 27-34.

----. *Borges: una biografía literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

Shaw, George Bernard & G. K. Chesterton. *Shaw V. Chesterton*. Londres: Third Way Publications, 2000.

Valéry, Paul. *Bibliographie des Œuvres de Paul Valéry (de 1889 à 1965)*, ed. por Georges Karaïskakis y François Chapon. Paris: Librairie Auguste Blaisot, 1976.

----. *Œuvres*, ed. por Jean Hytler. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1957-1960 (dos tomos).

----. *The Collected Works of Paul Valéry*. Ed. por Jackson Mathews. London: Routledge, 1957 (quinze tomos).

Vaccaro, Alejandro. *Georgie, 1899-1930, una vida de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires : Proa, 1996.

Vines, Lois David: *Valéry and Poe, a Literary Legacy*. New York University Press,
1992.

Walsh, Evangelist John. "Poe the Detective". *The Curious Circumstances behind the
Mystery of Marie Rogêt*. New Jersey: Rutgers University Press, 1968.