



## Otro Cervantes en Borges: los capítulos invisibles de Pierre Menard

Bryce Maxey<sup>1</sup>

**Resumen.** En más de noventa obras suyas, Borges se refiere de forma explícita a Cervantes, y en otras tantas hace alusión de manera implícita al padre de la novela moderna. Centrándose en “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, este ensayo analiza por un lado los juegos de auto-representación ocultos en la obra visible de Pierre Menard, y, por el otro, la decisión de Menard (y por ende, de Borges) de intentar reproducir los capítulos IX, XXII y XXXVIII de la primera parte del *Quijote*. Según se argumenta, éstos poseen un significado especial, no sólo para la obra de Cervantes, sino también para el proyecto literario de Borges, así como para el de su autor ficcional. Por último, se comentan brevemente tres de los relatos más cervantinos de Borges: “La muerte y la brújula”, “El sur” y “El congreso”.

**Palabras clave:** Jorge Luis Borges; Miguel de Cervantes; “Pierre Menard; autor del *Quijote*”; “La muerte y la brújula”; “El sur”; “El congreso”; autoría; auto-representación; auto-eliminación.

### [en] Another Cervantes in Borges: the invisible chapters of Pierre Menard

**Abstract.** In more than ninety of his works, Borges refers to Cervantes directly, and, in numerous others, he implicitly alludes to the father of the modern novel. Focusing on “Pierre Menard, Author of the Quixote”, this essay analyzes, on the one hand, the games of self-representation hidden in Pierre Menard's visible works, and, on the other hand, Menard's (and therefore, Borges's) decision to attempt to reproduce chapters IX, XXII, and XXXVIII of the first part of *Don Quixote*. It is argued that these chapters possess particular significance, not only for Cervantes's novel but also for Borges's own literary project as well as for that of his fictional author. Lastly, three of Borges' most Cervantine short stories, “Death and the Compass”, “The South”, and “The Congress”, are briefly discussed.

**Keywords:** Jorge Luis Borges; Miguel de Cervantes; “Pierre Menard; Author of the Quixote”; “Death and the Compass”; “The South”; “The Congress”; authorship; self-representation; self-effacement.

**Sumario.** 1. La obra visible. 2. La obra invisible. 3. Tres cuentos cervantinos. 4. Conclusiones.

**Cómo citar:** Maxey, B. (2017) Otro Cervantes en Borges: los capítulos invisibles de Pierre Menard, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 46, 357-374.

En “La escritura del Dios”, un sacerdote azteca encerrado en una celda austera y oscura se convence de que en las manchas de un jaguar que no entrevé sino una vez por día existe una escritura secreta, un alfabeto misterioso y divino, letras que constituyen un conjunto de palabras sagradas. Si logra descifrarlas en su soledad

<sup>1</sup> Department of Spanish and Portuguese, Yale University, EE.UU.  
E-mail: bryce.maxey@yale.edu

absoluta, le será dado un conocimiento infinito, y conseguirá acceso a una experiencia de unión mística con el dios sin cara detrás de las máscaras de los demás dioses. Como el viejo bibliotecario de “La biblioteca de Babel”, quien ha perdido su juventud en busca de un libro, y cuyos ojos apenas descifran lo que escribe, Pierre Menard se halla en una situación análoga, una suerte de preso intelectual auto-condenado a escribir borrador tras borrador hasta lograr recrear un texto ya existente—letra por letra, palabra por palabra, oración por oración, párrafo por párrafo—llevando hasta las últimas consecuencias la premisa que “todo hombre debe ser capaz de todas las ideas” (538), y dándose a la tarea inaudita y desde ya imposible de intentar reproducir ciertos capítulos de la primera parte del *Quijote*, “sin copiar”.

Borges escribió casi un centenar de textos que hacen alusión de manera explícita a Cervantes, así como numerosos otros que apuntan de forma implícita al padre de la novela moderna.<sup>2</sup> Aunque se suele considerar a Borges ante todo como un anglófilo o como un germanófilo, fue también un hispanista importante y, más aún, un gran cervantista.<sup>3</sup> En este ensayo, me centro en “Pierre Menard, autor del *Quijote*” (*Sur*, mayo de 1939; *Ficciones*, 1944), una de sus cuentos más innovadores y radicales, donde Borges rinde homenaje a Cervantes, pero, al mismo tiempo, desafía y hasta incluso intenta superar la creatividad de su ilustre precursor. El enfoque específico será en primer lugar el análisis de “la obra visible” de Menard, del extenso catálogo que ocupa varias páginas del cuento. Luego, examino los pasajes que Menard se esfuerza por recrear en su versión fragmentaria. ¿Por qué Borges hace que Menard elija reproducir específicamente el capítulo IX, un fragmento del XXII y el XXXVIII? ¿Por qué son particularmente interesantes estos tres capítulos?<sup>4</sup> Según se verá, éstos tienen un significado especial, no sólo en el *Quijote* sino también en la obra de Borges y en el proyecto de Menard. Por último, comento brevemente algunos de los relatos más cervantinos de Borges, “La muerte y la brújula” (1942), “El sur” (1953) y “El congreso” (1975).

<sup>2</sup> Julio Rodríguez-Luis en “*El Quijote* según Borges” estudia el desarrollo de las ideas de Borges con respecto a la obra de Cervantes, comentando sistemáticamente los ensayos y poemas en los que Borges alude a Cervantes. Entre los más destacables se encuentran “Magias parciales del *Quijote*” y “Análisis del último capítulo del *Quijote*”.

<sup>3</sup> Sobre la tradición hispánica peninsular en Borges, Rafael Olea Franco escribe que “los contactos de Borges con los clásicos españoles, en especial durante la década de 1920, no dejan traslucir siempre ese sentimiento reverencial. De este modo, si bien Cervantes, Quevedo y Góngora son referencias obligadas de sus primeros escritos, rara vez alaba sus obras sin oponerles diversas objeciones” (97). Existe entonces una actitud ambigua en Borges con respecto a la literatura peninsular. Roberto González Echevarría en “El Cervantes de Borges: fascismo y literatura” observa que: “Los escritores en lengua española le fascinaron porque, en su conjunto, eran como una galería de espejos o cámara de ecos en que se reflejaba su propia figura o voz, con todas las deformaciones de rigor” (89). También señala que Borges no se apega a ninguna literatura nacional: “El cosmopolitismo, o, menos tendenciosamente, el universalismo de Borges, no le permitía suponer que había que preferir una literatura sobre otras por el mero hecho de ser la escrita en la lengua materna propia” (88).

<sup>4</sup> La crítica ha respondido de diversas maneras a la pregunta: ¿Por qué el *Quijote*? Roberto González Echevarría en *Love and the Law in Cervantes* contesta así: “But why the *Quijote*? Why not 'Pierre Menard, Author of *The Divine Comedy*? Or 'Pierre Menard, Author of *The Brothers Karamazov*?' For two reasons. The first is that...Spanish was Borges's language of choice for his work, and it is the language of his nation, Argentina, a new polity far in time and space from the origins of Spanish...Borges was moved to speculate about how he belonged to it or it belonged to him, and how he was or was not part of its legacy...The second reason...is precisely that Cervantes had made available to Borges and even exhausted most possible experiments about authorship, from the very notion of authority to the connection of language and nationality to creation” (238-239).

Existen un sinnúmero de vínculos tanto semánticos como formales entre “Pierre Menard, autor del *Quijote*” y esta obra de Cervantes, y en el cuento los procedimientos literarios que Borges elogia en sus numerosos ensayos sobre Cervantes se intensifican.<sup>5</sup> El título de este homenaje lúdico se asemeja a los títulos paradójicos de algunas de las *Novelas ejemplares*, títulos como “El amante liberal”, “La española inglesa” o “La ilustre fregona” que reúnen dos términos que no suelen verse yuxtapuestos, términos que expresan una imposibilidad, creando una tensión semántica que la novela, a medida que se desarrolla, va justificando y reconciliando. Como la posibilidad de la existencia de una española inglesa en una época de acérrimos conflictos entre España e Inglaterra, “Pierre Menard, autor del *Quijote*” también es un título provocador y hasta escandaloso. ¿Cómo es posible que el *Quijote* sea de Pierre Menard, y no de Cervantes?<sup>6</sup> El título establece una tensión que el cuento intentará justificar mediante las explicaciones del narrador, figura que se identifica como un crítico literario y amigo del poeta difunto. El título también presenta uno de sus temas centrales, la autoría, que Cervantes vuelve problemático en el entramado de su novela con las voces encontradas de Cervantes y Cide Hamete Benengeli, con el empleo de distintos narradores y diferentes prologuistas, y con la creación de numerosos autores internos.<sup>7</sup> La puesta en escena de tantos puntos de enunciación diversos crea un coro vertiginoso de voces divergentes, produciendo inestabilidad y relativismo, algo que Borges genera también, pero de otra manera: mediante la multiplicación de versiones y paratextos y haciendo que la realidad se vea sujeta a interpretaciones, como si ésta fuese literatura.<sup>8</sup>

Una rivalidad entre autores se produjo en la vida de Cervantes tras la publicación en 1614 de una segunda parte apócrifa del *Quijote*. Así, el título también hace alusión a la figura de Alonso Fernández de Avellaneda, figura histórica polémica, autor del *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. El título del cuento de Borges indica a su vez quiénes son las figuras centrales que serán contrastadas en el relato. Se trata de una disputa imaginaria por la novela en la que compiten Cervantes y Menard, pero también Borges, autor de este nuevo juego literario. Las cuestiones de autoría pasan a un primer plano en el

<sup>5</sup> “Borges ha dedicado a Cervantes un número mayor de páginas, cuando se la suma, que a ningún otro escritor, antiguo o moderno...Esto resulta aún más notable en vista de lo poco que los escritores españoles figuran en la obra crítica de Borges. Además de Cervantes, sólo nombra con frecuencia a Quevedo, mas...su admiración por éste...no es mayor que la que le inspira Cervantes” (Rodríguez-Luis 1988: 477).

<sup>6</sup> Rodríguez-Luis observa que uno de los aspectos más radicales del cuento es el hecho de que cualquier escritor sea capaz de componer la novela de Cervantes: “De ser probada, la tesis de Menard tendría un efecto demoledor sobre la posición de *Don Quijote* en el canon. Sólo de ‘matar’ de ese modo a su autor, a la literatura de que es abanderado, podrá quedar Borges, su devoto lector, libre para escribir...sus ficciones en lugar de novelas....La capacidad intelectual de Menard queda probada por el haber sido capaz de escribir, bien que después de fatigosos borradores, esos capítulos del *Quijote* cuya existencia demuestra su igualdad con Cervantes y que ninguna obra es original” (1992: 1044).

<sup>7</sup> “Llevando las evasivas de autoría del propio Cervantes a sus últimas conclusiones, Borges le sustrae su derecho de autor; pero al mismo tiempo celebra el de Menard y de pasada el suyo propio” (González Echevarría 2008: 95).

<sup>8</sup> Michael McGaha en su reseña de *Cervantes y Borges: la inversión de los signos* de Leila Madrid, escribe: “Borges uses many of the same techniques, as well as some new ones—glosses of real or imaginary writings by others, postdata, etc. It is significant, however, that in Borges the inversion of signs results not from contradictory statements made by different, identifiable narrators whose reliability varies considerably, but from a plurality of versions offered by a single narrator” (391).

título y también en frases donde el narrador afirma por ejemplo: “Me consta que es muy fácil recusar mi pobre autoridad” (530). El narrador anónimo es un crítico literario, quien primero enumera la obra visible de Menard, plasmada en forma de catálogo (cada obra acompañada por una breve descripción), y luego abarca la invisible. De manera simbólica, la relación entre el narrador y Menard refleja la de Menard y Cervantes, si bien el proyecto de aquél es de índole descriptiva, mientras que el de éste es de una creatividad infinita, de una dificultad sin límites: el narrador reproduce la obra de Menard en su reseña crítica, en su “artículo-memoria-cuento” (Rodríguez-Luis 1992: 1028), y, asimismo, Menard trata de recrear el *Quijote* mediante un complejo proceso de reescritura.

El cuento de Borges parodia el ensayo crítico, donde el narrador, quien se codea con aristocráticos europeos en los exclusivos círculos literarios de la alta sociedad en las primeras décadas del siglo XX, busca rectificar un error bibliográfico después de la muerte de Menard. El trabajo de imitación formal que realiza Borges es tan convincente que muchos lectores de esta ficción antes de la época de Internet (aun hoy día sigue sucediendo) creyeron que se trataba de un escritor verdadero, que Pierre Menard realmente había existido, ilusión que Borges crea de forma magistral. Al igual que don Quijote, el lector del relato fácilmente confunde la ficción con la realidad.

El nombre del escritor inventado es sugerente, nombre y apellido comunes en francés, y por lo tanto verosímiles.<sup>9</sup> Como Cervantes, Borges elige nombres significativos para sus personajes, y “Menard” no es una excepción. El apellido evoca varios sentidos que se vinculan con el contenido del cuento: “homenaje”, ya que esta parodia también es un homenaje a Cervantes, uno de los escritores más admirados por Borges; el verbo “mener” en francés (conducir): es a través de Menard que Borges nos conduce hacia Cervantes, y el relato nos lleva a conocer las numerosas afinidades que existen entre la obra de Borges y la de Cervantes. El verbo “mener” viene del latín *minare*, que significa minar, soterrar o transgredir, verbo que no podría ser más apropiado para un cuento que afirma que todo hombre debe ser capaz de todas las ideas, de este modo desprestigiando y desnacionalizando la obra de Cervantes.<sup>10</sup> Además las siglas P.M. recuerdan la expresión latina *post meridiem*, “después del mediodía”, lo cual sugiere la relación temporal que existe entre distintas obras y diferentes autores y la idea del desplazamiento en el tiempo que Borges desarrolla hacia el final del relato.<sup>11</sup> La temporalidad es clave en esta ficción, ya que uno de sus temas centrales es el

<sup>9</sup> Según [www.PagesJaunes.fr](http://www.PagesJaunes.fr), actualmente viven 305 hombres en Francia que se llaman Pierre Ménard.

<sup>10</sup> “Had Menard succeeded in rewriting *Don Quixote*...he would have robbed Cervantes of his status as the unique author of the great classic. Menard's success would thus have amounted to the destruction of original creation, rendering authorship an arbitrary concept—one author would be equivalent to any other—so that over a sufficiently long period of time, any work could, in principle, be written by any author” (Williamson 237).

<sup>11</sup> Borges escribe: “Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la *Odisea* como si fuera posterior a la *Eneida* y el libro *Le jardin du Centaure* de madame Henri Bachelier como si fuera de madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?” (538).

determinismo que ejerce la atribución de un autor y un contexto histórico en la recepción de una obra literaria.<sup>12</sup>

El cuento en sí se basa en lo quijotesco: como la condición de don Quijote, quien vacila entre lo concreto y lo ficticio, entre lo auténtico y lo falso y entre lo real y lo imaginario, se divide en dos partes, la descripción de la obra visible y la de la obra invisible de Pierre Menard. Mientras que la visible es de “fácil y breve enumeración” (530), y de hecho el narrador la representa mediante un catálogo, de este modo volviéndola “visible”, colocándola literalmente ante los ojos del lector, la obra invisible requiere mayor elaboración, mayor justificación, es, como señala el narrador, “la subterránea, la interminablemente heroica, la impar...la inconclusa” (532). De difícil y extensa explicación, la obra invisible es extraña y misteriosa, la que no se ve y pertenece al reino de lo infinito: “Esa obra, tal vez la más significativa de nuestro tiempo, consta de los capítulos IX y XXXVIII de la primera parte del *Don Quijote* y de un fragmento del capítulo XXII” (532-533). Cervantes y el *Quijote*, totalmente ausentes de sus escritos visibles, pasan a ser el enfoque principal de la obra invisible.

## 1. La obra visible

Antes de examinar la obra invisible, viene al caso considerar la visible. El catálogo de las 19 obras que constituyen ésta, a cada una asignada una letra en vez de un número, es otro de los aspectos cervantinos del cuento, si bien no lo parece a primera vista. En varios capítulos del *Quijote*, Cervantes incluye catálogos de obras. El más extenso y memorable es la lista de libros descritos en el capítulo VI durante el escrutinio de la biblioteca por el cura y el barbero.<sup>13</sup> Se trata de los volúmenes que don Quijote conserva en su biblioteca, entre éstos, *La Galatea* de Cervantes: “Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes...Su libro tiene algo de buena invención: propone algo, y no concluye nada; es menester esperar la segunda parte” (68). La escena es una de las más conocidas de la primera parte, y aquí Cervantes hace que uno de sus personajes haga alusión a él. De esta manera se coloca a sí mismo dentro de la ficción, aspecto cervantino que Borges explotará en su propia obra. El escrutinio también constituye una larga interrupción respecto de las aventuras de don Quijote, escena que precede otra interrupción más radical dos capítulos más adelante, donde al primer narrador se le acaba el manuscrito, haciendo que la narración se detenga. De manera análoga, la enumeración en “Pierre Menard, autor del *Quijote*” configura un bloque denso que ocupa varias páginas e interrumpe el flujo del cuento. Interrupciones de este tipo son un aspecto central de lo cervantino. Constituyen momentos sumamente significativos, de donde emergen profundas cuestiones teóricas sobre la creación

<sup>12</sup> Según el cuento, el autor y su contexto condicionan las interpretaciones. Con respecto al capítulo sobre las armas y las letras de Menard: “Madame Bachelier ha visto en ellas una admirable y típica subordinación del autor a la psicología del héroe; otros (nada perspicazmente) una *transcripción* del *Quijote*; la baronesa de Bacourt, la influencia de Nietzsche. A esa tercera interpretación (que juzgo irrefutable) no sé si me atreveré a añadir una cuarta, que condice muy bien con la casi divina modestia de Pierre Menard: su hábito resignado o irónico de propagar ideas que eran el estricto reverso de las preferidas por él” (536).

<sup>13</sup> Durante el escrutinio de la biblioteca de don Quijote, Cervantes menciona que el cura y barbero encuentran “más de cien cuerpos de libros grandes” (60).

literaria. Según Roberto González Echevarría, la interrupción que Cervantes cuenta en el capítulo IX es la más famosa en la historia de la literatura. No es un dato insignificante, entonces, que este capítulo en particular figure entre los que Menard intenta reproducir en su experimento literario.

La obra visible se constituye de tres géneros: poesía, ensayo y traducción. Como el joven Borges, Menard es ante todo un poeta y un ensayista, pero a diferencia de Borges, se identifica con la poesía simbolista, detalle revelador, ya que el simbolismo podría considerarse la antítesis de la prosa realista. En su labor desde ya irrealizable de recrear ciertos capítulos de la famosa novela de Cervantes— además de los obstáculos insuperables mencionados por el narrador, como su lengua natal, su nacionalidad, su religión, su falta de experiencia como soldado y su crianza en una época distanciada por tres siglos de la de Cervantes— otro aspecto que vuelve su proyecto más quimérico aún es el tipo de escritura que acostumbra a cultivar, la poesía simbolista. En sí, la obra visible es poco cervantina, ya que Cervantes es conocido por su prosa (novela corta y larga) y también, aunque en menor medida, por su poesía y teatro. Si bien el *Quijote* contiene poemas y ejercicios retóricos, como el capítulo XXXVIII de la primera parte donde don Quijote se explaya en una comparación grandilocuente entre las armas y las letras, capítulo que figura entre los ensayados por Menard, Cervantes no escribió ensayos propiamente dichos (excepto sus famosos prólogos). Además Cervantes no tradujo obras de manera tediosa, palabra por palabra, sino géneros enteros de tradiciones literarias ajenas a la española, como hizo con la novela corta italiana de Mateo Bandello y Giovanni Boccaccio, adaptándola al ámbito de las letras castellanas. Sin embargo, debido al ideal de la variedad durante el Renacimiento, es cierto que en el *Quijote* hay un poco de todo: prosa narrativa, novela intercalada, diálogos, poemas de diversa índole (sonetos, canciones, etc.) y ejercicios retóricos algo “ensayísticos”. La novela de Cervantes también evoca la traducción, pero de manera lúdica dentro de la propia ficción, puesto que a partir del capítulo IX de la primera parte, la existencia del resto del texto se debe a una traducción hecha por el morisco aljamiado de un manuscrito hallado en Toledo.

Al organizarse de acuerdo al orden alfabético, y al sólo llegar hasta la letra s, la enumeración de la obra visible, como otros cuentos de Borges, presenta ciertos misterios que invitan a una examinación más cercana. Los escritos atribuidos a Menard contienen una cantidad de elementos que reflejan las preocupaciones intelectuales de Borges, y hay detalles que sugieren paralelismos entre el autor y su personaje, entre Borges y Menard. No es un dato insignificante que el inicio de la obra de Menard, “un soneto simbolista” (530) coincida con el nacimiento de Borges en 1899, detalle que recalca el hecho de que Borges sea el creador de este catálogo y del propio Menard y que la obra de Menard nazca con Borges.

En cuanto al contenido, existen un sinnúmero de afinidades entre el autor real y el ficticio: el interés por el lenguaje analítico de John Wilkins, la fascinación por instrumentos de conocimiento como la brújula, aporías como la de Aquiles y la tortuga y los juegos intelectuales que experimentan con los efectos de la omisión de una de las piezas de ajedrez. Este último juego podría servir como cifra del propio cuento, un juego literario o experimento cognitivo. El ajedrez fue otra de las obsesiones de Borges y es un juego que evoca un enfrentamiento intelectual entre dos rivales, una guerra simbólica, una vuelta imaginaria al mundo feudal, al mismo

mundo de los libros de caballería. Así, del mismo modo que Cervantes se incluye en el escrutinio de la biblioteca de don Quijote al hacer que el cura y el barbero juzguen *La Galatea*, Borges se incluye en la obra visible de Menard al hacer que empiece con su año de nacimiento, y al poner de manifiesto varias obras y preocupaciones suyas.

Es curioso pero quizás apropiado que con las letras A-S sea posible formar el nombre P-I-E-R-R-É - M-E-N-A-R-D, dado que los textos en el catálogo pertenecen a este autor y corresponden a sus propios intereses e indagaciones intelectuales. No deja de ser llamativo que no quepa el apellido C-E-R-V-A-N-T-E-S debido a la falta de la V, pero que sí entre tan perfectamente el apellido B-O-R-G-E-S, la última letra correspondiendo a la última de la enumeración, como si Borges hubiese diseñado la lista para que él también pudiese figurar en ella. También entra el apellido B-E-N-E-N-G-E-L-I, lo cual muestra tal vez un deseo de desprestigiar al autor verdadero y de enaltecer al imaginario.<sup>14</sup>

Un examen minucioso revela que las letras que forman B-O-R-G-E-S coinciden con obras que giran en torno a temas de particular interés para el escritor argentino y con los distintos géneros que practica Borges. También corresponden a los elementos constitutivos del lenguaje, como si la obra visible de Menard fuese en sí un lenguaje, otro tipo de código representativo como los que Borges propone en “El lenguaje analítico de John Wilkins” o el que aparece en “El congreso”. A medida que se deletrea el nombre de Borges, descubrimos un relato oculto que narra el crecimiento intelectual o la composición de una obra literaria al pasar de lo más básico (la palabra) a lo más complejo (la obra acabada). Por otra parte, las primeras tres letras corresponden a la esencia poética de Borges, mientras que las tres posteriores representan su lado prosaico. Como don Quijote, dividido entre dos planos, el de la imaginación y el de la realidad, Borges conjuga asimismo lo poético y lo prosaico.

La letra B corresponde a un ensayo sobre “un vocabulario poético de conceptos” (531), acerca del léxico, siendo las palabras una de las unidades más básicas necesarias para la producción lingüística de sentido. La O se refiere a una traducción que vuelve problemática la métrica, “una transposición en alejandrinos” (532). La métrica es central para la elaboración poética del lenguaje. Una vez que haya palabras y métrica, es posible que haya poesía, y la R coincide con la creación poética: “un ciclo de admirables sonetos” (532).

Luego viene la segunda mitad del apellido, la que representa su costado ensayístico. La G, que se refiere a una traducción de un libro sobre el arte del juego y el ajedrez. El ejercicio de la traducción es una práctica que involucra procesos cognitivos complejos, sobre todo en el caso de Borges, quien mientras traducía una obra también la reescribía, modificándola, recortándola y mejorándola. La E coincide con un ensayo sobre la experimentación artística e intelectual, “la posibilidad de enriquecer el ajedrez eliminando uno de los peones de torre” (531), ejercicio intelectual sumamente complejo, ya que incumbe a lo hipotético. Finalmente, la S corresponde a la puntuación, “una lista manuscrita de versos que

<sup>14</sup> Estos juegos de anagramas y letras mezcladas no son ajenos a la obra de Cervantes. La cadena partida en “La ilustre fregona” es un buen ejemplo: “Sacó don Diego el otro, y juntando las dos partes se hicieron una, y a las letras del que tenía el huésped, que...eran E T E L S N V D D R, respondían en el otro pergamino éstas: S A S A E A L E R A E A, que todas juntas decían: ESTA ES LA SEÑAL VERDADERA” (434).

deben su eficacia a la puntuación” (532), siendo la puntuación lo que permite que un texto sea claro y legible, lo que le otorga consistencia, parte de la gramática que pasa a un primer plano sobre todo durante la edición, en las etapas finales de la creación literaria. La puntuación también responde al tiempo.

En las letras B-O-R y G-E-S entonces, se hallan los dos grandes géneros que Borges cultivó durante su juventud.<sup>15</sup> Las seis obras y las operaciones o prácticas que cada una evoca crean una imagen de Borges, una máscara, una suerte de auto-representación escondida en el texto, representación en la que además figuran varios de los elementos constitutivos del sistema del lenguaje escrito en general. Así, Borges se auto-proyecta, reflexionando sobre sí mismo como escritor y sobre las reglas y unidades constitutivas del lenguaje escrito y poético. Este ejercicio nos ha obligado a intentar reconstruir el semblante oculto de Borges en la obra de Menard, ejercicio análogo al que realiza el narrador con respecto a la obra invisible de Menard y, en otro nivel, al que Menard y Borges llevan a cabo frente a la obra de Cervantes.

Como señalé antes, la presentación de la obra visible como un catálogo también establece afinidades formales y semánticas con la primera parte del *Quijote*, ya que corresponde al escrutinio de la biblioteca por el cura y el barbero, episodio que en sí configura un desvío respecto de las aventuras que el primer narrador viene relatando, y que pocos capítulos después cederá a una interrupción realmente radical. El final del cuento asimismo postula la existencia de un segundo Pierre Menard, quien intentaría recrear no el *Quijote* de Cervantes sino el de Menard, creando así un juego de espejos que anticipa la segunda parte metaficcional de Cervantes.<sup>16</sup> Borges no sólo parodia la forma de un ensayo crítico—ensayo que propone corregir un error y explicar las estrategias quijotescas empleadas por Menard así como las teorías detrás de su metodología—sino que también, de manera más abstracta y simbólica, Borges recrea la primera parte del *Quijote* en un trabajo de inmensa miniaturización,<sup>17</sup> en un homenaje pero también en un esfuerzo de superación. Borges se convierte en el Cervantes de la época posmoderna, y Menard en el don Quijote del siglo XX.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> “Pierre Menard, autor del *Quijote*” es un cuento más bien temprano, publicado cuando Borges aún no era un cuentista consagrado. Sus grandes relatos son de los años cuarenta y cincuenta, si bien “El hombre de la esquina rosada”, publicado por primera vez en 1927, le consiguió cierto renombre.

<sup>16</sup> Borges escribe: “He reflexionado que es lícito ver en el *Quijote* 'final' una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros...de la 'previa' escritura de nuestro amigo. Desgraciadamente, sólo un segundo Pierre Menard, invirtiendo el trabajo del anterior, podría exhumar y resucitar esas Troyas” (538).

<sup>17</sup> Otro rasgo que aúna a Cervantes y Borges es el hecho de que sean ambos miniaturistas: Cervantes sobre todo en las *Novelas ejemplares*, obras que se basan en géneros ya consagrados como la novela bizantina o la picaresca, pero que Cervantes abrevia; Borges, quien nunca escribió una novela, hace una operación semejante en sus cuentos.

<sup>18</sup> “Borges va aquí más lejos que Cervantes, porque Cide Hamete Benengeli, autor del ficticio original de la novela, la había escrito en su idioma materno, el árabe...Borges toma de Cervantes que Benengeli le resta gloria y autoridad al castellano del *Quijote*, pero le añade la socarronería de que la versión de Menard va a superar a la española precisamente porque el francés escribe en una lengua aprendida” (González Echevarría 2008: 92).

## 2. La obra invisible

El primero de los tres capítulos intentados por Menard es el noveno, el que da inicio a la segunda parte de la edición de 1605 y que lleva el subtítulo “Donde se concluye y da fin a la estupenda batalla que el gallardo vizcaíno y el valiente manchego tuvieron” (84). Mediante el uso del apóstrofe, procedimiento retórico donde el narrador se dirige directamente al lector, una nueva voz, un “narrador narrado” (Rabell: 207), se escucha aquí por primera vez: “Dejamos en la primera parte desta historia al valeroso vizcaíno y al famoso don Quijote con las espadas altas y desnudas...en aquel punto tan dudoso paró y quedó destroncada tan sabrosa historia, sin que nos diese noticia su autor dónde se podría hallar lo que della faltaba” (84). En una escena sumamente autoconsciente, esta voz narrativa se distingue de la de los primeros ocho capítulos, presentándose no tanto como autor sino más bien como lector y representando el deseo, nuestro deseo, de saber cómo sigue el relato, la continuación del manuscrito perdido, el resto de la historia “destroncada”, incompleta y fragmentada.<sup>19</sup>

El nuevo narrador comparte varios rasgos en común con Cervantes, y también con don Quijote: los tres son lectores devotos de libros de caballerías; tal es así que este narrador es capaz de citar un pasaje de uno de ellos. Aquí Cervantes forja además una relación física entre el libro y su autor, algo que Georgina Dopico Black estudia al examinar la comparación constante en el *Quijote* entre libros y cuerpos. En este capítulo el libro se describe como un árbol y como un cuerpo: “Y así, no podía inclinarme a creer que tan gallarda historia hubiese quedado manca y estropeada; y echaba la culpa a la malignidad del tiempo, devorador y consumidor de todas las cosas, el cual, o la tenía oculta o consumida” (85). El tiempo, responsable por el envejecimiento, la decrepitud y la muerte del hombre, también tiene la culpa de la falta del manuscrito. Devastador y consumidor del cuerpo así como de las páginas de los libros, el resto de la historia ha sido devorado por las alimañas que se nutren del papel, por la humedad, y por los años, quedando así desintegrado y carcomido. El hecho de que el manuscrito se halle trunco y desmembrado refleja una realidad física de Cervantes, su condición como manco tras su participación en la batalla de Lepanto. Frente a la materialidad de los libros y los cuerpos en Cervantes, en Borges éstos mismos se ven llevados a un plano más abstracto. Si bien libros y enciclopedias pueblan sus obras, la estrategia es diferente: Borges menciona un sinfín de títulos, pero sin detenerse en la descripción del soporte, sin describir a sus personajes mientras los hojean y sopesan, como hace Cervantes con el cura y el barbero. Libros y cuerpos se

<sup>19</sup> Rodríguez Fernández señala que: “Se completa el sistema narrativo cervantino: un autor devenido lector, que para seguir leyendo necesita de un traductor. Se confunden, o pertenecen a la misma esfera, autor, lector, traductor” (105). De manera análoga, Ana María Barrenechea escribe: “Es oportuno recordar que Borges juzgaba que leer y escribir eran intercambiables, y hasta más civilizado y superior lo primero” (289). Edwin Williamson también saca conclusiones semejantes: “If time changed the meaning of texts so that every reader derived a different meaning from the same set of words, then a reader, in a sense, could be said to invent the meaning of any given text. Accordingly, we learn that Pierre Menard had 'enriched' the art of reading by opening up the possibility of attributing a given text to any author the reader might fancy...A bitter, self-mocking irony pervades 'Pierre Menard,' for in this story Borges had drained the act of writing of any vital purpose whatever. Menard's enterprise, in effect, converted the reader into an author and the author, in turn, into a glorified reader for whom writing had no connection with individual experience or feeling, and indeed was no more original than the work of a scribe 'repeating' a preexisting text” (237).

convierten más bien en metáforas o símbolos multifacéticos, desprendiéndose a menudo de los contornos de su soporte para ser leídos o escritos en lugares inesperados, en zonas virtuales e imaginarias.<sup>20</sup>

Es hacia el final de este capítulo que don Quijote recibe su primera herida, perdiendo la mitad de la oreja. De acuerdo con la analogía entre cuerpos y libros, esta escena es reveladora, puesto que la fragmentación del cuerpo de don Quijote coincide de forma metafórica con la desmembración narrativa: “le dijo que se rindiese; si no, que le cortaría la cabeza. Estaba el vizcaíno tan turbado que no podía responder palabra, y él lo pasara mal, según estaba ciego don Quijote” (89). Como Cervantes, quien recibió heridas durante su experiencia soldadesca, don Quijote aquí pierde una oreja, quedando simbólicamente sordo, así como metafóricamente ciego, debido a su ira.

El nuevo narrador se refiere a su relato como si fuese una biografía, como si don Quijote realmente hubiese existido: “Esta imaginación me traía confuso y deseoso de saber, real y verdaderamente, toda la vida y milagros de nuestro famoso español don Quijote de la Mancha” (85). Al no poder distinguir entre vida y ficción, el narrador se presenta como alguien que lee mal, como don Quijote, y su curiosidad lo coloca en un mismo plano junto al lector. El capítulo constituye además una puesta en escena de la lectura: “como yo soy aficionado a leer, aunque sean los papeles rotos de las calles, llevado desta mi natural inclinación, tomé un cartapacio de los que el muchacho vendía, y vile con caracteres que conocí ser arábigos” (85-86). El narrador encarna los deseos del lector de seguir leyendo, y en este pasaje, Cervantes narra cómo este lector voraz, no tan diferente de don Quijote, intenta conseguir el resto de la historia. Cervantes posterga una y otra vez el desenlace del combate con el vizcaíno, al hacer que el narrador tenga que emprender una búsqueda por las calles de Toledo y además esperar a que el manuscrito sea traducido.

La distinción entre la obra visible y la invisible cobra nuevas dimensiones aquí, ya que los primeros ocho capítulos podrían considerarse la visible, mientras que la continuación, la traducción hecha por el morisco, constituiría la invisible. Cervantes escenifica uno de los posibles efectos de la lectura, la risa, al enseñarnos cómo hemos de reaccionar frente al libro: “En fin, la suerte me deparó uno, que diciéndolo mi deseo y poniéndole el libro en las manos, le abrió por medio, y, leyendo un poco en él, se comenzó a reír” (86). El cuento de Borges también está hecho para provocar la risa del lector, si bien se trata de un humor más culto y menos accesible que el de Cervantes.

En seguida aparece la primera mención del autor ficticio de la novela: “Con esta imaginación, le di prisa que leyese el principio, y, haciéndolo así, volviendo de improviso el arábigo en castellano, dijo que decía: *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo*” (86). La traducción del título enfrenta dos figuras de autor—Cervantes y Cide Hamete Benengeli, novelista e historiador, español y árabe—en un juego de acercamiento y alejamiento, de autorización y desautorización. La atribución de un mismo libro a dos autores diferentes es un juego que Borges reproduce también al afirmar que

<sup>20</sup> Pienso por ejemplo en el dramaturgo Jaromir Hladík a punto de ser fusilado en “El milagro secreto”, quien, gracias a una métrica fija, es capaz de componer su obra teatral *Los enemigos* en su mente, valiéndose de su memoria prodigiosa.

Pierre Menard es el autor del *Quijote*. Después de constatar que se trata de la historia de don Quijote, el narrador compra los papeles y los cartapacios, y el mismo morisco aljamiado “en poco más de mes y medio la tradujo toda” (87). Así, tanto Cervantes como Borges narran los procesos de recreación y recuperación de un texto mediante la traducción, si bien la traducción de Menard es otro tipo de proyecto, una traducción monolingüe según Dopico Black.<sup>21</sup>

El enfrentamiento con el vizcaíno, combate que se cristaliza en su momento culminante, vuelve a representarse mediante una imagen que figura en el manuscrito hallado: “Estaba en el primero cartapacio pintada muy al natural la batalla de don Quijote con el vizcaíno, puestos en la misma postura que la historia cuenta, levantadas las espadas, el uno cubierto de su rodela, el otro de la almohada, y la mula del vizcaíno tan al vivo, que estaba mostrando ser de alquiler a tiro de ballesta” (87). A través de la éfrasis, recurso que acerca la literatura a las artes plásticas, este narrador describe una imagen que evoca las diferencias entre la representación literaria y la pictórica. Aquí la éfrasis sirve para volver a contextualizar la escena cuyo hilo ha sido dejado varias páginas atrás, pero también para resaltar la intervención de nuevos mecanismos de representación. La creación de una escena detenida, de una imagen hecha de palabras, le suma dramatismo al episodio, poniendo la batalla ante los ojos del lector mediante una nueva estrategia narrativa, modificación que simboliza además el gran cambio inminente que la novela sufre aquí: desde este punto en adelante, el lector se hallará más distanciado del texto debido a un nuevo acto de mediación, ya que la voz de la continuación reunirá una combinación de voces, la del morisco aljamiado y la de otro autor, no Cervantes, sino Cide Hamete Benengeli.

Los dibujos que figuran en el manuscrito hallado aparecen acompañados por rótulos, y aquí se da uno de los muchos ejemplos de la inestabilidad nominal estudiada por Leo Spitzer, donde el Sancho Panza de los primeros ocho capítulos pasa a ser Sancho Zancas, diferencias debido a la traducción pero que según el narrador son “de poca importancia” (87). En detalles como éste, Cervantes se reafirma como el creador principal de la obra, su gran prestidigitador, el dios detrás de las máscaras de todos los demás dioses. A pesar de estos juegos de autoría, las diferencias son mínimas, ya que Cervantes es el compositor de todas las voces, creador de las palabras de todos los personajes, de los diversos narradores y prologuistas, y hasta de las voces líricas de los distintos poemas contenidos en el *Quijote*. El capítulo representa además una realidad: que cuando Cervantes empezó a escribir la primera parte, nunca creyó que iba a convertirse en una novela tan larga, y menos aún, que iba a haber una segunda parte. El narrador del cuento de Borges reconoce esto al afirmar que Cervantes escribe “un poco *à la diable*” (535), lo cual vuelve el proyecto de Menard más desafiante todavía, ya que la espontaneidad de Cervantes no es siempre fácil de anticipar.

<sup>21</sup> Georgina Dopico Black da inicio a su ensayo “Pierre Menard, traductor del *Quijote*; or Echo's Echoes” con una serie de preguntas sugerentes: “How does our understanding of Cervantes or of Borges, of authorship or translation, change if we engage in the critical fiction that Pierre Menard is translator of *Don Quixote* and not its author? What are the dangers and possibilities of imagining a translation into the same language, into seemingly identical words? Is not the work of Cervantes’s morisco aljamiado ultimately this? What is lost and what is gained, not just in translation, but in a translation that unsettles the original, that disrupts the very notion of translation?” (27).

El enfrentamiento de dos personajes de lenguas maternas diferentes, el vasco y el castellano, refleja también el duelo invisible entre Cervantes y Cide Hamete Benengeli, así como el combate intelectual entre Menard y Cervantes. El relato de Borges forja una curiosa constelación de relaciones al establecer paralelismos no sólo entre Menard y Cervantes, sino también entre Borges y Cervantes, y también entre Borges y Menard. Las afinidades entre éstos últimos se manifiestan sobre todo en la enumeración de la obra visible, mientras que los vínculos que reúnen a Menard y Cervantes se esconden detrás de las palabras, en el terreno imaginario de la obra invisible. Pero las relaciones más escondidas, las que están dos veces ocultas, son las que reúnen a Borges y Cervantes.<sup>22</sup>

Justo después de describir la imagen y antes de retomar el hilo de la narración detenida y de ceder la voz al traductor morisco de la obra de Benengeli, el narrador hace un comentario sobre la verdad y la mentira y sobre la historia y la ficción:

Y así me parece a mí, pues, cuando pudiera y debiera estender 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 hagan 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 por venir* [bastardilla mía]. (88)

El fragmento en cursiva aparece reproducido dos veces en el cuento de Borges, primero atribuido a Cervantes y luego a Menard. La frase es de un registro elevado, elegante y metafórico, y también contiene ideas anticuadas, una oración posible en Cervantes pero extraordinaria en Menard por su anacronismo, según el narrador. El juego de analizar este pasaje primero como procedente de Cervantes y luego como si fuese de Menard produce un efecto humorístico, pero también la frase en sí ya es irónica, ya que gira en torno a la subjetividad del historiador. Cervantes afirma que éste siempre debe de escribir la verdad y refugiarse en la objetividad. Sin embargo, se convierte en una lista de caracterizaciones metafóricas, donde se considera la verdad y la historia como madre e hija, caracterizaciones más adecuadas para la poesía o la ficción que para el discurso histórico “verdadero”. Habiéndole otorgado la autoría de la narración al historiador árabe, aquí Cervantes lo rechaza de forma sutil, burlándose de él y de todos los historiadores.<sup>23</sup>

Menard también ensaya y logra reproducir algunos fragmentos del capítulo XXII, subtítulo: “De la libertad que dio don Quijote a muchos desdichados que, mal de su grado, los llevaban donde no quisieran ir” (199). Menos experimental que el noveno, no deja de ser un capítulo importante, porque aquí aparece por primera vez Ginés de Pasamonte, otra figura de autor fundamental en la novela. En

<sup>22</sup> “Borges ha hecho suya la escurrizada esencia del autor cervantino. ¿Es Menard como Cide Hamete, como el traductor, o como el narrador? Si Benengeli era propenso a la mentira, a Menard le gustaba escribir lo opuesto de lo que pensaba...La identificación implícita de Borges con Menard...desdice también del rechazo del concepto romántico del autor que el texto parece sugerir, socavando su ironía y todas las negaciones implícitas en éste” (González Echevarría 2008: 94).

<sup>23</sup> “The narrator...gives 1602 as the date for the *Quijote* (it is 1605, as we know) and clearly misreads the fragment about history that he quotes by not taking into account that it is parodic” (González Echevarría 2005: 240).

lugar de iniciar el capítulo mediante la comunicación directa de las nuevas aventuras de don Quijote y Sancho, Cervantes hace que la voz del narrador creado por Benengeli y traducido por el morisco—el que se encarga de relatar a partir del capítulo noveno—se detenga en recordarle al lector la fuente del texto: “Cuenta Cide Hamete Benengeli, autor arábigo y manchego, en esta gravísima, altisonante, mínima, dulce e imaginada historia...” (199). En este collage de voces y máscaras narrativas, Cervantes escenifica tensiones con respecto a quién narra, y a quién atribuir la novela. Al insistir en los mecanismos de la creación literaria, uno de los temas centrales del cuento de Borges, una y otra vez desestabiliza su texto.

Aquí aparecen doce criminales, galeotes destinados a las galeras, y cada prisionero se convierte en una historia ambulante, en la encarnación física de un relato, en un autor interno. Como la obra de Menard, el capítulo vacila entre lo visible y lo invisible, entre lo dicho y lo silenciado: por un lado, seis testimonios visibles, seis historias de crímenes; por el otro lado, seis relatos que permanecen invisibles, seis ausencias. La figura más desarrollada, la que volverá en la segunda parte, es Ginés de Pasamonte, ladrón, embustero y escritor de una autobiografía:

- Dice verdad—dijo el comisario—, que él mismo ha escrito su historia...  
 —¿Tan bueno es?—dijo don Quijote.  
 —Es tan bueno—respondió Ginés—, que mal año para el *Lazarillo de Tormes* y para cuantos de aquel género se han escrito o escribieren...  
 —¿Y cómo se intitula el libro?—preguntó don Quijote.  
 —*La vida de Ginés de Pasamonte*—respondió el mismo.  
 —¿Y está acabado?—preguntó don Quijote.  
 —¿Cómo puede estar acabado...si aún no está acabada mi vida?...  
 —Hábil parecen—dijo don Quijote.  
 —Y desdichado...porque las desdichas persiguen al buen ingenio. (206)

En su autobiografía, Ginés de Pasamonte intenta superar *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Así, el episodio se convierte en otro ejemplo de un combate invisible entre dos autores, el primero real como Cervantes (si bien el *Lazarillo* es una obra anónima); el segundo ficcional, como Menard.

La liberación de Ginés de Pasamonte gracias a don Quijote simboliza uno de los rasgos más distintivos del *Quijote*: el hecho de que Cervantes otorgue una importancia inaudita a la figura del autor. Ginés de Pasamonte primero aparece totalmente sujeto e inmovilizado por cadenas y argollas.<sup>24</sup> Sin embargo, después de la intervención de don Quijote se hallará libre. De un modo análogo, la presencia de Cervantes se ve liberada en el *Quijote*, visible como el amigo del cura, autor de *La Galatea*, y oculto, adjudicándose una y otra vez nuevas identidades, disfrazándose a lo largo de la obra detrás de un sinfín de máscaras. Ginés de

<sup>24</sup> “Venía diferentemente atado que los demás, porque traía una cadena al pie, tan grande que se la liaba por todo el cuerpo, y dos argollas a la garganta, la una en la cadena, y la otra de las que llaman guardaamigo o pie de amigo, de la cual descendían dos hierros que llegaban a la cintura, en los cuales se asían dos esposas, donde llevaba las manos, cerradas con un grueso candado, de manera que ni con las manos podía llegar a la boca, ni podía bajar la cabeza a llegar a las manos. Preguntó don Quijote que cómo iba aquel hombre con tantas prisiones más que los otros. Respondióle la guarda porque tenía aquel solo más delitos que todos los otros juntos, y que era tan atrevido y tan grande bellaco que, aunque le llevaban de aquella manera, no iban seguros de él, sino que temían que se les había de huir” (204-205).

Pasamonte volverá en la segunda parte como maese Pedro en una de las escenas más interesantes desde una perspectiva teórica, episodio que nos invita a reflexionar sobre los mecanismos de la representación. Escritor perverso y titiritero transgresivo, inventor mentiroso y experto creador de ilusiones—a través de esta figura fascinante, Cervantes se representa a sí mismo pero, a su vez, se borra del texto, en un juego de afinidades y diferencias entre el autor y su proyección, juego que Borges adopta para sus propias ficciones, pobladas de escritores de diversa índole: dramaturgos, poetas, teólogos, críticos literarios—escritores que por momentos se asemejan a Borges, pero por otros huyen de cualquier parecido con el autor verdadero.<sup>25</sup>

El otro capítulo que Menard logra reproducir es el XXXVIII, “Que trata del curioso discurso que hizo don Quijote de las armas y las letras” (394). Aquí Cervantes diseña un discurso retórico clásico que compara y contrasta la vida del estudiante con la del soldado, y lo pone en boca de don Quijote. Las palabras del protagonista son tan elocuentes y su argumentación tan bien razonada que sus oyentes se preguntan cómo es posible que esa misma mente confunda prostitutas con princesas. El registro del discurso, que pondera las ventajas y desventajas de ambos lados del argumento y que termina favoreciendo las armas, es grandilocuente y anacrónico, una suerte de parodia de la retórica eclesiástica. El final del capítulo es particularmente importante para cualquier aproximación a la representación del autor en la obra, porque aquí Cervantes prepara el inicio de la historia del cautivo, uno de los personajes más claramente basados en la experiencia personal de Cervantes.

Así, el capítulo evoca dos tipos de discurso, por un lado el retórico o ensayístico, y por el otro lado, el novelesco, en este caso bizantino: la historia de Ruy Pérez de Viedma y Zoraida: “don Fernando rogó al cautivo les contase el discurso de su vida... —Y, así, estén vuestras mercedes atentos, y oirán un discurso verdadero” (398). Como *La vida de Ginés de Pasamonte* y numerosos cuentos y ensayos de Borges—por ejemplo “Borges y yo” o “El Aleph”, relatos donde Borges se auto-ficcionaliza al crear una máscara de sí mismo—estas escenas hacen que reflexionemos acerca de los límites entre autobiografía y ficción. Asimismo, “Pierre Menard, autor del *Quijote*” borra los límites entre biografía y ficción, presentando a Menard de forma tan convincente que es como si realmente hubiese existido.

Leído desde el siglo XX, el capítulo es uno de los más anacrónicos; por un lado debido a sus floreos retóricos, y, por el otro, debido a su contenido, ya que para principios del siglo XX es un debate que ha dejado de tener vigencia. En la Antigüedad clásica y todavía en los siglos XVI y XVII, el debate de armas y letras seguía siendo un tema popular, ya que muchos tuvieron que elegir uno de estos dos caminos. Garcilaso de la Vega, Alonso de Ercilla y Cervantes son casos excepcionales, porque conjugaron ambos oficios. Dedicándose a las armas y a las letras, fusionaron estos dos términos considerados antitéticos. También don Quijote articula una pasión por las letras y, a la vez, un apego a la vida caballeresca. Pero a

<sup>25</sup> “Creation appears as an act of theft accompanied by prevarication and even perjury, no less. Borges's story is also the biography of a delinquent told by someone of highly dubious moral and political leanings: the law and its violation stand, again, at the source of storytelling” (González Echevarría 2005: 241).

diferencia de Cervantes y don Quijote, Borges y Menard no son más que hombres de letras, si bien en sus escritos inventan protagonistas heroicos y valientes.

### 3. Tres cuentos cervantinos

“La muerte y la brújula” y “El sur”, recopilados luego junto a “Pierre Menard, autor del *Quijote*” en *Ficciones*, son dos relatos que, si bien no hacen referencias explícitas a Cervantes, se inspiran en el *Quijote*.<sup>26</sup> De la misma manera que don Quijote lee los libros de caballería y confunde vida y literatura, creyéndose un nuevo Amadís de Gaula, de esta manera lee Lönnrot los cuentos policiales, considerándose la reencarnación de Auguste Dupin<sup>27</sup> y deseando que la vida se rija por la magia de las narraciones detectivescas.<sup>28</sup>

Como en el *Quijote*, Borges en el “El sur” escenifica la vacilación constante entre dos planos de realidad. En un primer plano, Dahlmann se encuentra en una clínica, recuperándose después de un accidente, percance que además refleja un contratiempo que dejó internado a Borges, durante cuya estadía en la clínica ideó y empezó a componer “Pierre Menard, autor del *Quijote*”. Mas en otro plano simultáneo, se siente recuperado, y decide viajar hacia el sur—el mismo sentido cardinal donde Lönnrot halla su muerte—, donde el bibliotecario (hombre de letras) cumple su destino heroico como un valiente (hombre de armas). El cuento termina anticipando el fatídico duelo entre Dahlmann y el cuchillero. De esta manera, yuxtapone la muerte heroica con la patética. Como don Quijote, Lönnrot y Dahlmann son lectores y hombres de letras quienes sueñan con realizar aventuras heroicas al igual que los personajes de sus ficciones preferidas.<sup>29</sup>

“El congreso” es otra de las numerosas obras de Borges que homenajea a Cervantes, cuento que alude de forma directa a los 3.400 ejemplares del *Quijote* guardados en la biblioteca cada vez más inmensa de una sociedad secreta. Más allá de las alusiones directas a Cervantes, Borges plasma una relación amorosa imposible y juega con nociones de locura, representación y autobiografía. El narrador se presenta como Alejandro Ferri, y luego menciona una serie de detalles que lo vinculan con Borges (por ejemplo, su pasión por el ajedrez, su llegada a la ciudad en 1899, el hecho de que haya compuesto un ensayo sobre el lenguaje analítico de John Wilkins). Sin embargo, la auto-representación de Borges se bifurca cuando el narrador comienza a describir a otro personaje, al nuevo director de la Biblioteca Nacional, figura que también se asemeja a Borges. Estas múltiples

<sup>26</sup> A pesar de que Rodríguez-Luis en “Los borradores de Pierre Menard” señale que: “La única utilización del *Quijote* en los cuentos publicados de Borges tiene lugar en ‘Pierre Menard, autor del *Quijote*’ (1026), hay otros relatos de Borges que se inspiran en el *Quijote*.

<sup>27</sup> “Lönnrot se creía un puro razonador, un Auguste Dupin, pero algo de aventurero había en él y hasta de tahr” (601).

<sup>28</sup> “Usted replicará que la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante. Yo le replicaré que la realidad puede prescindir de esa obligación, pero no las hipótesis. En la que usted ha improvisado interviene copiosamente el azar. He aquí un rabino muerto; yo preferiría una explicación puramente rabinica, no los imaginarios percances de un imaginario ladrón” (602).

<sup>29</sup> “En su predilección por Cervantes y sus personajes, Alonso Quijano, don Quijote y el propio Cervantes, Borges revela su añoranza por el pasado heroico que no tuvo, pero que sentía era parte de su herencia y estirpe. Es la disputa entre las armas y las letras que tanto preocupó a don Quijote” (González Echevarría 2008: 90).

proyecciones lúdicas de auto-representación y auto-eliminación (*self-effacement*) recuerdan el *Quijote*, donde Cervantes inventa personajes constituidos por múltiples máscaras de él mismo, como el cautivo, maese Pedro, el propio don Quijote, el autor del prólogo o su amigo imaginario, o, de forma explícita, el amigo del sacerdote, el autor de *La Galatea*, el propio Cervantes.<sup>30</sup>

Cuando don Alejandro manda destruir su biblioteca, el narrador sugiere de forma sutil que el presidente del congreso haya enloquecido. En la escena de la hoguera en el corral de don Quijote luego del escrutinio, una gran parte de los libros son salvados de las llamas. Aquí, sin embargo, todos los volúmenes son quemados por igual, condenados a las brasas resplandecientes de una fogata nefasta. En esta versión moderna del sexto capítulo de la primera parte del *Quijote*, el narrador describe los resultados de la conflagración con dramática precisión poética, evocando de forma directa el incendio trágico de la biblioteca de Alejandría. De este modo, crea una comparación entre los dos Alejandro y Alejandría, todos destinados a la ruina.<sup>31</sup>

Con la muerte que se aproxima, el narrador debe acelerar su autobiografía ficcional, detalle que establece un vínculo entre la muerte y la escritura, conexión que no está ausente del comentario de Ginés de Pasamonte en el capítulo XXII sobre la muerte y la autobiografía. ¿No era Borges un hombre débil, canoso y ciego cuando publicó “El congreso”, un escritor que reflexionaba sobre el abismo que lo esperaba luego de su último respiro? ¿No son él y Cervantes, como también don Quijote y Alejandro Ferri, encarnaciones vivas y ficticias de bibliotecas en ruinas, seres reales e imaginarios enfrentados con su propia mortalidad, con una muerte que significaría la simbólica recreación del desmoronamiento de una biblioteca?

#### 4. Conclusión

Fascinado por las técnicas narrativas y problemas teóricos inherentes en las obras de Cervantes—problemas que atañen cuestiones de autoría, auto-eliminación (*self-effacement*), traducción y autoconsciencia así como la escritura de prólogos, la duplicación de personajes, las elipses narrativas y el recurso del manuscrito hallado—Borges se nutre de la obra de Cervantes y, al mismo tiempo, intenta superarla. Los dos capítulos y el fragmento de otro que constituyen el *Quijote* de Pierre Menard son especialmente sugerentes por diversos motivos: el IX, porque es allí donde Cervantes, luego de haber interrumpido el combate entre don Quijote y el vizcaíno, juega con cuestiones teóricas de autoría, traducción y representación,

<sup>30</sup> Cervantes empezó a escribir novelas a una edad avanzada, y esta narración personal de Alejandro Ferri, también entrado en años, es su primer ensayo narrativo. Como Alonso Quijano al final de la segunda parte, Ferri se halla en su lecho de muerte, recordando un proyecto quijotesco creado por otro hombre, también llamado Alejandro. Su proyecto es quijotesco porque cada miembro representa a sus constituyentes debido a ciertos rasgos arbitrarios que comparten; también es quijotesco porque un grupo reducido e inadecuado busca lograr la total representación de los habitantes del mundo. Como maese Pedro, quien juega con nociones de representación, Borges transforma al individuo en palabra, en una categoría, en una masa de nociones dispares, creando así un congreso que refleja la invención de un lenguaje. A punto de morir, Ferri narra su propia versión de la consolidación, apogeo y decadencia del congreso, proyecto con miras totalitarias que termina en la ruina y extinción de los miembros que soñaron este sistema absurdo de representación.

<sup>31</sup> Pierre Menard también quema sus borradores: “En los atardeceres le gustaba salir a caminar por los arrabales de Nîmes; solía llevar consigo un cuaderno y hacer una alegre fogata” (538).

los mismos temas que Borges vuelve problemáticos en el cuento; el XXII, donde aparecen una docena de criminales con sus relatos potenciales y seis autores internos, entre éstos, Ginés de Pasamonte, uno de los personajes más fascinantes de toda la obra; y por último, el XXXVIII, el discurso de las armas y las letras, ejercicio retórico que recalca una tensión central en la creación del personaje de don Quijote así como en la invención de los protagonistas borgeanos más quijotescos, figuras como Pierre Menard, pero también Lönnrot, Dahlmann y Alejandro Ferri.

Tanto Borges como Cervantes fueron pioneros literarios: Cervantes, el primero en escribir novelas italianas en lengua castellana, y Borges el primero en combinar el cuento ficcional y el ensayo. “Pierre Menard, autor del *Quijote*” es acaso la obra más radical de Borges, relato que narra la elaboración de un proyecto que no puede culminar sino en fracaso y muerte. El *Quijote* termina con la muerte de Alonso Quijano, y de esta misma manera también concluyen las otras ficciones más quijotescas de Borges, “La muerte y la brújula”, “El sur” y “El congreso”. Así, Borges parece afirmar que no es posible volver a escribir el *Quijote* en el siglo XX, y ofrece, en cambio, sus propios cuentos quijotescos, relatos únicos que lo han convertido en la reencarnación de Cervantes tres siglos más tarde.

## Referencias bibliográficas

- Bailey, George, “Pierre Menard's 'Don Quixote'”, *The Jerusalem Philosophical Quarterly*, vol. 39 (julio de 1990), pp. 339-357.
- Barrenechea, Ana María, “Cervantes y Borges”, en *Para leer a Cervantes: estudios de literatura española Siglo de Oro*. Buenos Aires: Eudeba, Instituto de Filología y Literatura Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, 1999, pp. 281-290.
- Borges, Jorge Luis, “Análisis del último capítulo del *Quijote*”, *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 1956.
- “El congreso”. Buenos Aires: El Archibrazo Editor, 1971.
- “Miguel de Cervantes: Novelas ejemplares”, “Alberto Gerchunoff: retorno a don Quijote”, en *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1975, pp. 43-46, 66-67.
- “El acto del libro”, en *La cifra*. Buenos Aires: Emecé, 1981.
- “La postulación de la realidad” (*Azul* 1931), “Pierre Menard, autor del *Quijote*” (*Sur* 1939), “La muerte y la brújula” (*Sur* 1942), “El sur” (*La Nación* 1953), “La escrituradel Dios” (*El Aleph* 1949), en *Obras completas*, vol. I. Buenos Aires: Emecé, 2009, pp. 253-258, 530-538, 601-612, 632-638, 717-721.
- “Magias parciales del 'Quijote'” (*La Nación* 1949), “El idioma analítico de John Wilkins” (*La Nación* 1942), “Sobre los clásicos” (*Sur* 1941), “Un problema” (*La Biblioteca* 1957), “Parábola de Cervantes y de Quijote” (*Sur* 1955), “Borges y yo” (*El Hacedor* 1960), “Un soldado de Urbina” (*Sur* 1958), “Sueña Alonso Quijano” (*El oro de los tigres* 1972), en *Obras completas*, vol. II. Buenos Aires: Emecé 2009, pp. 54-57, 102-106, 182-184, 206-207, 212, 221, 298, 541.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. 1605/1615. Ed. Francisco Rico. Bogotá: Real Academia Española/Asociación de Academias de La Lengua Española/Alfaguara, 2004.
- Novelas ejemplares*. 1613. Ed. Jorge García López. Madrid: Real Academia Española, 2013.

- Dopico Black, Georgina, "Pierre Menard, traductor del *Quijote*; or Echo's Echoes", *Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 31, n.º. 1 (primavera de 2011), pp. 27-49.
- González Echevarría, Roberto. *Cervantes' Don Quixote: A Casebook*. New York: Oxford University Press, 2005.
- "The Novel after Cervantes: Borges and Carpentier", en *Love and the Law in Cervantes*. New Haven: Yale University Press, 2005, pp. 231-49.
- "El Cervantes de Borges: fascismo y literatura", en *In Memoriam: Jorge Luis Borges*. Ed. Rafael Olea Franco. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2008, pp. 79-100.
- Lefere, Robin, "Don Quijote en Borges, o Alonso Quijano y yo", en *La literatura en la literatura*. Actas del XIV simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Centro de estudios cervantinos, 2004.
- McGaha, Michael. Book Review, en *Hispanic Review*, vol. 58, n.º. 3 (verano de 1990), pp. 390-392.
- Nálim, Carlos Orlando, "Borges y Cervantes. Don Quijote y Alonso Quijano", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 40, n.º. 2 (1992), pp. 1047-1056.
- Olea Franco, Rafael, "La lección de Cervantes en Borges", *INTI*, vol. 45 (primavera de 1997), págs. 97-103.
- Rabell, Carmen R., "Cervantes y Borges. Relaciones intertextuales en 'Pierre Menard, autor del Quijote'", *Revista Chilena de Literatura*, vol. 42 (agosto de 1993), págs. 201-207.
- Rodríguez Fernández, Mario, "'Pierre Menard, autor del Quijote': Biografía de un lector", *Revista Chilena de Literatura*, vol. 67 (noviembre de 2005), pp. 103-112.
- Rodríguez-Luis, Julio, "El *Quijote* según Borges", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 36, n.º. 1 (1988), pp. 477-500.
- "Los borradores de Pierre Menard", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 40, n.º. 2 (1992), pp. 1025-1045.
- Williamson, Edwin. *Borges: A Life*. New York: Penguin Group Inc., 2004.