

Parodia y utopía. *La sinagoga degli iconoclasti* y sus precursores

Manuel J. Pérez Pérez¹

Recibido: 13 de mayo de 2020 / Aceptado: 18 de febrero de 2021

Resumen. Georges Bataille destacó la *inutilidad* como característica primordial de la poesía en oposición a la noción burguesa de productividad. La narrativa de Juan Rodolfo Wilcock vindica la improductividad como principio de soberanía de la literatura y concibe el lenguaje poético como delirio, fiesta y exceso. En su obra *La sinagoga degli iconoclasti* confluyen una visión paródica de la ciencia y una concepción escéptica del mundo fruto de la compleja relación entre las palabras y las cosas. Considerando la propensión al fracaso como rasgo esencial de toda utopía, este ensayo analiza las correspondencias entre los iconoclastas de Wilcock y sus célebres precursores a los que Borges dedicó algunos de sus textos más memorables.

Palabras clave: Juan Rodolfo Wilcock; Jorge Luis Borges; literatura argentina; literatura italiana; Adelphi.

[en] Parodia and utopia. *La sinagoga degli iconoclasti* and its precursors

Abstract. Georges Bataille highlighted *uselessness* as the main feature of poetry in opposition to the bourgeoisie's notion of productivity. Juan Rodolfo Wilcock's storytelling vindicates the lack of productivity as literature's principle of sovereignty and conceives poetic language as delirium, fun, and overindulgence. In his work *La sinagoga degli iconoclasti*, a parody of science and a skeptical conception of the world go together as a consequence of the complex relationship between words and things. Considering the propension to failure as an essential feature of every utopia, this paper analyses the connection between Wilcock's iconoclasts and his celebrated precursors to whom Borges dedicated some of his most memorable texts.

Keywords: Juan Rodolfo Wilcock; Jorge Luis Borges; Argentinian Literature; Italian Literature; Adelphi.

Sumario: 1. Los límites del conocimiento. Borges y los precursores de *La sinagoga degli iconoclasti* 2. Entre la parodia y el humor. Una vindicación de la inutilidad 3. Delirio y poesía. Entre el humor y la pesadilla.

Cómo citar: Pérez Pérez, Manuel J. (2021): «Parodia y utopía. *La sinagoga degli iconoclasti* y sus precursores», *Cuadernos de Filología Italiana*, 28, pp. 307-322.

¹ Universidad de Sevilla. Facultad de Filología. C/ Rodrigo Caro 7, 21670, Nerva (Huelva).
E-mail: perezperezmj@yahoo.es

In memoriam Antonio Lanceta.

1. Los límites del conocimiento. Borges y los precursores de *La sinagoga degli iconoclasti*

«De repente el pensamiento se salió de sus goznes» (Pauls 2004: 145).

El volumen *La sinagoga degli iconoclasti* apareció publicado por primera vez en italiano en 1972, en la editorial Adelphi, y diez años más tarde, en 1982, fue traducido al español por Joaquín Jordá para la editorial Anagrama. «Son treinta y cinco biografías que invitan a una lectura festiva, a carcajada limpia, el libro de uno de los mayores y más raros (en lo que tiene de revolucionario esta palabra) escritores de este siglo y que ningún buen lector debe pasar por alto» (Bolaño 2004: 283). Ya el término «iconoclasta» presente en el título anticipa tanto el carácter marginal y extravagante de los personajes como el del propio libro, sugiriendo que detrás de esas biografías se encuentra un demiurgo igualmente transgresor. Un libro que relata las vidas de personajes singulares, cada cual más descabellada, cada cual más surrealista, y que contiene la reseña de libros imaginarios que, mediante una estructura en abismo, muestran el desconcierto que provoca traspasar los límites del conocimiento. «Iconoclasta» alude tanto a la naturaleza rupturista de las biografías como al libro mismo que las contiene, al desprecio de las normas y a la irreverencia, a lo políticamente incorrecto. Los iconoclastas de *La sinagoga* quebrantan los códigos, desechan las imágenes convencionales en favor de su propia cosmovisión, heterogéneos y marginales, a menudo incongruentes desde el punto de vista de una preceptiva científica. Son el resultado de las crisis inherentes a los sistemas epistemológicos, de las fracturas que provoca la evolución del pensamiento. Si los sistemas no entrasen en crisis, las indagaciones acerca del funcionamiento del universo carecerían de sentido, estarían agotadas. No hay teorías definitivas, sino un continuo relevo que devela la obsolescencia natural de las ideas. Cada sistema deja siempre una brecha por donde se cuelan las paradojas que hacen temblar los pilares del conocimiento².

Según Cristian Crusat (2015), *La sinagoga* se sitúa dentro del paradigma biográfico imaginario proveniente de la lejana tradición iniciada con Diógenes Laercio. Wilcock se integra en esa cadena de biógrafos impulsada por Marcel Schwob con sus *Vies imaginaires* (1896) y consolidada por Borges en su *Historia universal de la infamia* (1935). Parodia del enciclopedismo, *La sinagoga* constituye la desviación humorística y surrealista de dicho subgénero, una desopilante vivisección de los desajustes que provoca el desmedido afán de conocimiento cuando excede sus fronteras y se acerca al disparate; pero también una desviación de la norma y

² «De un lado tenemos la tendencia del hombre a la creación de códigos reguladores que puedan encuadrar la complejidad huidiza del mundo, debida a la necesidad que tiene la mente humana de formular sistemas de leyes que ofrezcan un dibujo coherente del universo. Por el otro lado están las paradojas, símbolos de la rebelión del mismo universo: figuras de la resistencia que se esconden en todos los lenguajes, desde el geométrico/matemático hasta el verbal, y que representan la inextricabilidad del cosmos, pero también la necesidad de la perpetua búsqueda de parte del hombre» (Leonardi 2016: 221).

de los prejuicios de un consenso universal en favor de lo excepcional que vincula los relatos de Wilcock con la *patafísica* del Dr. Faustroll, el personaje de Alfred Jarry, contemporáneo y amigo de Schwob, y con una poética que privilegia lo particular sobre lo general —como argumentó Schwob en el prólogo a su libro antes citado—. La *patafísica* es la ciencia de lo particular y de las soluciones imaginarias. Se extiende más allá de la metafísica de igual modo que esta se sitúa más allá de la física. Así, como en la *patafísica* de Jarry, los personajes de Wilcock se decantan por las leyes que rigen las excepciones y conciben un universo alternativo y marginal, provocan una dislocación de las apariencias de lo real y, por tanto, un cuestionamiento de las verdades admitidas por la física. La definición de Jarry en el Libro segundo («Elementos de Patafísica») de las *Gestas y opiniones del Dr. Faustroll* puede servir como introducción a las excentricidades (en el sentido literal del término, «desplazamiento del centro») de los periféricos personajes que frecuentan *La sinagoga*, utopistas transgresores que subvierten las teorías imperantes para, mediante un radical cambio de perspectiva, darle la vuelta a los principios que rigen, o parecen regir, el universo:

La ciencia actual se funda sobre el principio de la inducción: la mayoría de los hombres ha visto que tal o cual fenómeno precede o sucede a tal otro y concluye que siempre ocurrirá así. En primer lugar, esto es cierto solamente a menudo, depende de un punto de vista y está codificado por la comodidad o por algo peor. En lugar de enunciar la ley de la caída de los cuerpos hacia un centro, ¿por qué no ha de preferirse la ascensión del vacío hacia una periferia, tomándose el vacío como unidad de no-densidad, hipótesis mucho menos arbitraria que la elección del agua como unidad concreta de densidad positiva? [...] El consenso universal es de por sí un prejuicio bastante milagroso e incomprensible. (Jarry 2003: 30)

La sinagoga constituye un viraje de la ironía presente en las *vies* de Schwob hacia un humor más negro (Crusat 2016), así como una metáfora de la soledad del individuo en un entorno inhabitable. Deudores en buena medida de las pesadillas kafkianas, los singulares utopistas del libro de Wilcock —como sucederá más tarde en *La literatura nazi en América* (1996) de Roberto Bolaño— van más allá de lo razonable y emprenden un descenso sin retorno al corazón mismo del disparate. Es en este aspecto donde hallamos una conexión directa entre los iconoclastas de Wilcock y esos personajes que Borges inventa (el caso de Pierre Menard), extrae de la ficción (Bouvard y Pécuchet) o de la “sorprendente” realidad (Lulio³ y Wilkins).

Además del cuento «Pierre Menard, autor del *Quijote*» (*Ficciones*, 1944), los textos de Borges donde podemos rastrear las huellas de esos antecesores de los personajes de *La sinagoga* son: «Vindicación de Bouvard y Pécuchet» (*Discusión*, 1932), «La máquina de pensar de Raimundo Lulio» (*Revista El Hogar*, 1937; *Textos cautivos*, 1986), «John Wilkins, previsor» (*Revista El Hogar*, 1939; *Textos cautivos*, 1986), «Nota sobre (hacia) Bernard Shaw» y «El idioma analítico de John Wilkins» (los dos últimos en *Otras inquisiciones*, 1952). A estos textos y a las correspondencias que establecen con el libro de Wilcock me referiré a continuación.

³ Borges utiliza la forma castellana de Ramon Llull.

2. Entre la paradoja y el humor. Una vindicación de la inutilidad

«Lo que fundamentalmente une al arte con la sinrazón es que tanto el uno como la otra conducen al poder del instante» (Bataille 1993: 28).

En el interior de cada palabra se abre un vacío y «la repetición de cada palabra descubre la diferencia entre sus sentidos» (Deleuze 2012: 418). A través de un milimétrico calco sintáctico y morfológico, el *Quijote* de Menard ensaya un desplazamiento del sentido que implica una dislocación de la obra de Cervantes —o, por lo menos, un cambio de perspectiva en nuestra recepción—. Una serie de palabras formalmente idénticas que expresa dos cosas diferentes por su particular adecuación contextual provoca la perplejidad del lector —no olvidemos que en el relato de Borges Menard es contemporáneo de William James y de Bertrand Russell—. La identidad de las palabras indica que hay menos vocablos que cosas que referir, pero al mismo tiempo se revela en la palabra «el lugar de un encuentro imprevisto entre las figuras del mundo más alejadas» (Foucault 2012: 26). Las palabras abolen las distancias, pero liberadas del contexto inicial establecen correspondencias inesperadas y transforman su significado. El *Quijote* de Menard, aunque reproduce palabra por palabra el *Quijote* de Cervantes, se desmarca de su predecesor por su anclaje en el tiempo —el mismo anclaje que paradójicamente pretende abolir—, por la insalvable distancia que se impone entre un contexto y otro; por la asincronía semántica de la misma serie repetida. La parodia surge porque en el segundo contexto se tiene consciencia del primero, circunstancia que subvierte la mirada, trastorna el mensaje y posibilita la ironía. El lenguaje inicia un alejamiento del origen para luego desdoblarse y regresar al mismo, alterándolo. La línea recta de las palabras es mera apariencia de un trayecto circular. El *Quijote* de Menard constituye un intento radical de llevar al límite esta idea: desmarcarse del propio lenguaje, de las palabras ya creadas en un contexto anterior para significar eso mismo y a la vez su reverso, iniciando así un movimiento perpetuo de distanciamiento y vuelta al origen. Si Menard subvierte mediante la parodia y el homenaje las concepciones canónicas de la literatura, los utopistas de Wilcock hacen algo parecido con respecto a las de la física y el lenguaje. Si Menard aglutina en su figura una multiplicidad de voces que van desde Homero hasta nuestros días, un autor universal y anónimo que compendia todos los autores de un infinito palimpsesto literario, los iconoclastas de *La sinagoga* constituyen los diversos rostros que la transgresión y la disonancia han adquirido a lo largo de la historia.

Uno de los rasgos destacados de los iconoclastas del autor italo-argentino es su flirteo con teorías extravagantes e inútiles, pero como en el caso de Raimundo Lulio, «su pública y famosa inutilidad no disminuye su interés» (Borges 1998: 47). Comparten con sus excelsos predecesores la circunstancia de concebir un proyecto absurdo y en muchos casos irrealizable. Trivial y secundaria queda la ejecución, muy por debajo de la singularidad de una idea extraordinaria. Tanto la máquina de pensar de Lulio como la taxonomía analítica de John Wilkins llevan la razón al límite de la incoherencia, que es la característica principal de *La sinagoga*. El conocimiento inicia con ellos un deslizamiento hacia la periferia lindante con el desatino cuyo relevo recogerán los iconoclastas de Wilcock. Raimundo Lulio inventó a finales de siglo XIII una máquina de pensar que disponía o proyectaba, según las impredecibles manías de la casualidad, los atributos de Dios:

[...] comparada con su propósito, juzgada según el propósito ilustre del inventor, la máquina de pensar no funciona. El hecho es secundario para nosotros. Tampoco funcionan los aparatos de movimiento continuo cuyos dibujos dan misterio a las páginas de las más efusivas enciclopedias; tampoco funcionan las teorías metafísicas y teológicas que suelen declarar quiénes somos y qué cosa es el mundo. (Borges 1998: 46-47)

Descendiente directo de Raimundo Lulio es Absalom Amet –personaje del relato homónimo de *La sinagoga*–, inventor de un Filósofo Universal que guarda evidentes paralelismos con el artilugio ideado por el filósofo, teólogo y escritor mallorquín. Supeditado a los designios del azar, el filósofo de Amet conduce primero a la perplejidad y luego a la risa. Ambos recogen sus pensamientos e invenciones en un libro, ya sea real o imaginario: *Ars magna generalis*, en el caso de Lulio; *Pensées et Mots Choisis du Philosophe Mécanique Universel*, en el de Amet. Ficción y realidad vuelven a imbricarse. La subordinación del conocimiento a la mera y fortuita casualidad es descrita mediante un tono marcadamente humorístico en el inicio del relato de Wilcock:

Absalom Amet, orologiaio alla Rochelle, può dirsi in un certo senso il precursore occulto di una parte non trascurabile di ciò che poi si sarebbe chiamato la filosofia moderna –forse di *tutta* la filosofia moderna– e più precisamente di quel vasto settore di indagine a scopo voluttuario o decorativo consistente nel casuale accostamento di vocaboli che nell’uso corrente raramente vanno accostati, con susseguente deduzione del senso o dei sensi che eventualmente si possano ricavare dall’insieme; per esempio: «La Storia è il moto del nulla verso il Tempo», oppure «del tempo verso il nulla»; «Il flauto è dialettico», e combinazioni simili. Uomo del Settecento, uomo di ingegno, Amet non pretese mai né la satira né la conoscenza; uomo di meccanismi, altro non volle mostrare che un meccanismo. Nel quale si celava minaccioso –ma lui non lo sapeva– un brulicante avvenire di turpi professori di semiotica, di brillanti poeti di avanguardia. (Wilcock 1972: 67)

Como sucede con Pierre Menard y su *Quijote*, la máquina de Lulio es un mero propósito, no una consecución, que excede sus propios límites. Tanto Pierre Menard como Raimundo Lulio encaran un proyecto, salvo que Menard renuncia a su realización. La ejecución del proyecto de Lulio, por otra parte, delata su ineficacia, tropieza consigo mismo, como los personajes de Wilcock que edifican sin pretenderlo un abismo entre sus ideas y el mundo, que finalmente se revelan incompatibles.

La máquina de pensar de Lulio, dice Borges, es absurda como herramienta de investigación filosófica, no lo es como instrumento poético (Borges 1998: 51). Lo que se produce en el texto de Borges es una recontextualización del objeto, un desplazamiento del enfoque y de su utilidad –o mejor, inutilidad–, de la filosofía a la poesía:

Si dentro de la filosofía la máquina sirve para explicar la existencia y el funcionamiento de los atributos de Dios desde donde se señala la imperfección del ser humano, dentro de la poesía opera cambiando de sitio los atributos asignados a un nombre, los cuales pueden dar cabida a un sinnúmero de operaciones semánticas que parece infinito y que puede utilizarse para representar el mundo en un esfuerzo constante por captarlo, por capturarlo. (Guízar 2004: 89)

Mezcla de ironía y reconocimiento, Borges ensaya una vindicación de los personajes que retrata, a pesar de la inoperancia de sus inventos y de su predisposición al fracaso o al ridículo. La obra de Lulio, como la de muchos precusores, sufrió los avatares de su singularidad. La máquina de pensar producía la perplejidad de la disonancia; desplazada de contexto adquiere una nueva dimensión.

La sombra de Lulio planea asimismo sobre la figura de Pierre Menard. Que Lulio es un precursor de Menard —y ambos, a su vez, de los iconoclastas— ya está mencionado explícitamente en «Pierre Menard, autor del *Quijote*», cuando se hace referencia a la obra visible del escritor de Nîmes:

Las referencias a Lulio aparecen en sitios en la escritura de Borges donde tienen cabida en la medida en que pueden provocar un orden inestable, el cual tiene sentido sólo en referencia al orden en que el personaje coloca las cosas de su mundo. De manera que cobren un sentido dado incierto, las clasificaciones adquieren significados inestables cuando el personaje se enfrenta a su manera particular de sentir la realidad vivida, tal como le sucede a Pierre Menard en la enumeración de su obra visible, en la cual aparece en la letra *f* «Una monografía sobre el *Ars magna generalis* de Raimundo Lulio (Nîmes, 1906)». Como signos premonitorios de la manera de clasificar la realidad, Pierre Menard reconstruye el mundo de las palabras de su época al escribir en un lenguaje arcaico, que tiene más méritos que el lenguaje de Cervantes, que sólo podía escribir con un lenguaje de su época. En esta traslación de las palabras que requiere del conocimiento profundo del lenguaje de la época de Cervantes por parte de Pierre Menard, el orden de las cosas ha sufrido un cambio, una traslación. (Guízar 2004: 93)

En el fondo, como muestran los ejemplos mencionados, tanto *La sinagoga degli iconoclasti* como «La máquina de pensar de Raimundo Lulio» constituyen un elogio de la inutilidad, una defensa de la condición poética y de la idea liberada de su realización. La inutilidad considerada como atributo de soberanía y liberación del pensamiento poético. La utilidad de la literatura es una reducción, una traba, una mutilación de su fundamento más esencial. El propio Borges respalda esa teoría a través de Pierre Menard en un fragmento emblemático del relato:

No hay doctrina intelectual que no sea fundamentalmente inútil. Una doctrina filosófica es al principio una descripción verisímil 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 final es aún más notoria. «El *Quijote* —me dijo Menard— fue ante todo un libro agradable; ahora es una ocasión de brindis patrióticos, de soberanía gramatical, de obscenas ediciones de lujo. La gloria es una incompreensión y quizá la peor». (Borges 1989: I, 449-450)

La expresión poética, como señala Georges Bataille (1993: 32), no es reductible a la utilidad ni al compromiso social: «[...] la literatura se opone claramente a la utilidad. No puede ser algo útil al tratarse de la expresión del hombre —de la parte esencial del hombre— y el hombre, por lo que tiene de esencial, no es reductible a la utilidad». Los iconoclastas de *La sinagoga*, como su antecesor Raimundo Lulio, rompen la cohesión con el orden simbólico colectivo, se desmarcan de la preceptiva impuesta por la «producción» o el «progreso» y se enmarcan en aquello que Philip

Sollers denominó «la experiencia de los límites» (1978). Su empresa se reviste de esa cadencia del poema cercana al delirio y al exceso y alejada de la óptica mezquina del compromiso burgués. Es su aparente cualidad de artilugio inservible la que vuelve imperecedera la máquina de Lulio.

En un breve texto titulado «Ars magna» (*Atlas*, 1984), Borges da un paso más en su vindicación del genio de Lulio: «La ciencia experimental que Francis Bacon profetizó nos ha dado ahora la cibernética, que ha permitido que los hombres pisen la luna y cuyas computadoras son, si la frase es lícita, tardías hermanas de los ambiciosos redondeles de Lulio» (Borges 1998: III, 440). La máquina de pensar prefigura los artefactos descritos en *La sinagoga*, con los que comparte un mismo afán: delimitar el universo para paliar el vértigo que provoca lo inextricable. Dentro de esa ordenación metódica y calculada, tanto Lulio como los iconoclastas abren la puerta a un elemento inesperado pero familiar, uno de los principios indeterminables que rigen el funcionamiento del cosmos: la casualidad. La característica primordial que vincula la máquina de Lulio con personajes de *La sinagoga* como André Lebran, Jules Flamart o Absalom Amet es «la aplicación metódica del azar a la resolución de un problema» (Borges 1998: 49). Y esa irrupción impredecible de la casualidad es la que contiene en sí misma la posibilidad del error, de ahí que los relatos siempre concluyan con el fracaso del personaje. Debido a la condición periférica de los personajes, siempre al borde del precipicio, la historia universal de la infamia urdida por Borges se transforma en Wilcock en una historia universal de la extravagancia y del despropósito: «colecciones de lunáticos que se aferran con uñas y dientes a una idea, una obsesión, un proyecto, y que sacrifican todo con tal de llevarlos a cabo» (Pauls 2004: 148).

Otro precursor de los iconoclastas es John Wilkins (1614-1672), personaje polifacético que «abundó en felices curiosidades». Borges siempre lo consideró un adelantado a su tiempo. En 1939, algo más de una década antes de la aparición de «El idioma analítico de John Wilkins» en *Otras inquisiciones*, publicó un breve texto que trataba sobre el Wilkins precursor de la aviación, «John Wilkins, previsor». Wilkins abarcó ámbitos dispares: la teología, la música, la criptografía, la fabricación de colmenas, la posibilidad de un viaje a la Luna. Su obra consta de muchos libros, «algunos de carácter doctrinal, casi todos utópicos. El primero data de 1638 y se llama *Descubrimiento de un mundo en la luna, o sea un Discurso que pretende demostrar que en ese planeta puede haber un mundo habitable*» (Borges 1998: 321-322). Pero su afán principal, el que tanto interesó a Borges, fue la elaboración de un idioma universal. Borges le dedica uno de sus textos más memorables, «El idioma analítico de John Wilkins», en el que explica la invención de un lenguaje universal donde cada palabra se define a sí misma. Paradójicamente, el intento de ordenar el caos termina afectado por ese caos. Según Foucault (2010), dos cosas provocan desconcierto: la igualdad y la diferencia. El orden solo puede existir en la línea fronteriza entre la diferencia y la similitud. No es posible imponer las categorías del conocimiento fuera de esa demarcación⁴.

⁴ «Para poseer el concepto de orden hay que poseer el concepto de diferencia y de similitud (entre cosa y cosa y entre palabra y palabra). La historia del mundo también es la *Historie du Même*, es decir, la historia de la mismidad [...]. Esta mismidad no es la mismidad estática del caos de lo igual, que gira eternamente en la propia indiferencia, sino la mismidad dinámica del mundo, donde lo semejante y lo diverso se enfrentan, se oponen, se golpean» (Almansi 1981: 10).

El método clasificatorio de Wilkins le sirve a Borges para exponer los igualmente arbitrarios avatares de una enciclopedia china titulada *Emporio celestial de conocimientos benévolos*:

En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas. (Borges 1989: II, 86)

Un ejercicio de enumeración caótica que tiende a la dispersión y al absurdo. Una clasificación, como vemos, que se contiene a sí misma, como el *Quijote* dentro del *Quijote*, la obra de Shakespeare incluida en el teatro de Shakespeare o el mapa de Inglaterra que contiene Inglaterra; el original incluido en la representación, el universo y la misma enciclopedia que contiene el universo dentro de la enciclopedia, que a su vez integra el universo... Contiene hasta el "etcétera", por lo tanto contiene su propia posibilidad de expansión, su capacidad recursiva, que es el mecanismo desde el que opera. Se produce una puesta en abismo cuyo fin es indeterminable.

Para Michel Foucault, el asombro ante la extravagante enumeración de la enciclopedia china reside en que se nos muestra, a través del exotismo de una cosmovisión diferente, el límite de nuestro propio pensamiento. Según el filósofo francés, su libro *Les mots et les choses* (1966) nació de ese texto de Borges, de la risa que provoca la sorprendente clasificación. La risa que sacude todo lo familiar al pensamiento, la que trastorna las superficies ordenadas, «provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro» (Foucault 2010: 9). La risa que proviene del sinsentido, de la imposibilidad de fijar y de la incapacidad de comprender, esto es, de la confusión que resulta de la ausencia de medida, del asombro que provocan las taxonomías heteróclitas. Un elemento extraño se cuele en la serie y provoca el estupor. El propio Borges (1998: 215) escribe: «Schopenhauer reduce todas las situaciones risibles a la paradójica e inesperada inclusión de un objeto a una categoría que le es ajena y a nuestra brusca percepción de esa incongruencia entre lo conceptual y lo real». Esa inquietud que provoca la risa nos hace dudar de la estabilidad del mundo y sospechar que todo orden no es más que mera apariencia, porque «no hay clasificación humana que no sea arbitraria y conjetural» (Borges 1989: II, 86). En *La sinagoga* se produce un reajuste de la perspectiva. La perplejidad emerge de la paradoja, del encuentro poético que posibilita relaciones imposibles. El humor surge al desactivarse los mecanismos de la lógica que operan en la comprensión del mundo, mediante la estrategia de llevar al límite los excesos de la erudición. La cohabitación de elementos discordantes provoca el disparate o la monstruosidad. La deformación que preside los relatos de *La sinagoga* se produce por la vecindad de las cosas aparentemente inconciliables; y es en el espacio común que comparten donde irrumpe la perturbación que provoca el cortocircuito. Foucault se sirve de la enciclopedia china para plantear la estupefacción que suscita el pensamiento cuando *se sale de sus goznes*. Para el filósofo francés no es el bestiario chino lo desconcertante y monstruoso, sino la serie alfabética (a, b, c, d...), «que liga con todas las demás cada una de estas categorías» (Foucault 2010: 10). Un álgebra lingüística que confunde lo ordinario con

lo extraordinario, lo preciso con lo ambiguo. Lo que desconcierta es la proximidad de los extremos, la enumeración que los acerca y «los hace entrecocar».

La cohabitación de elementos heterogéneos provoca la irrupción de mundos alternativos que se enredan en lo cotidiano hasta confundirse. Pero lo más perturbador de todo sucede cuando esos encuentros imposibles se producen en el espacio impensable que abre el *no* lugar del lenguaje. Añade Foucault (2010: 10) con respecto a ese lugar donde se producen las insólitas yuxtaposiciones: «La monstruosidad que Borges hace circular por su enumeración consiste, por el contrario, en que el espacio común del encuentro se halla él mismo en ruinas. Lo imposible no es la vecindad de las cosas, es el sitio mismo en que podrían ser vecinas». Y, ¿en qué lugar podrían darse esas insólitas aproximaciones sino entre las líneas del texto que las transcribe? Es ese espacio en ruinas el que hace delirar el mensaje. Borges sustrae ese emplazamiento, que es escamoteado por el orden alfabético.

La irrupción repentina de un elemento desestabilizador, característica de las biografías imaginarias, tiene un referente en la catalogación de Wilkins y de la enciclopedia china. En algún momento se cuele un componente inesperado que distorsiona por su incómoda cercanía y que provoca la fragmentación del discurso. De las cuarenta categorías para clasificar el mundo que Wilkins contempla, la octava, la de las piedras, parece alertar sobre algún inminente y brusco cortocircuito:

Ya definido el procedimiento de Wilkins, falta examinar un problema de imposible o difícil postergación: el valor de la tabla cuadregesimal que es base del idioma. Consideremos la octava categoría, la de las piedras. Wilkins las divide en comunes (pedernal, cascajo, pizarra), módicas (mármol, ámbar, coral), preciosas (perla, ópalo), transparentes (amatista, zafiro) e insolubles (hulla, greda y arsénico). Casi tan alarmante como la octava es la novena categoría [...]. (Borges 1989: II, 85)

Aquí es donde enlaza Borges con la enciclopedia china. El texto, hasta entonces descriptivo, parece inquietarse. Inesperadamente se produce un cambio en el tono. Borges acompaña a Wilkins más allá del saber que acaba de insinuarse. Como en los relatos de *La sinagoga*, repentinamente asistimos a una hecatombe, a una acumulación de despropósitos en cadena. Hay un momento de colapso, seguido por una convulsión y la irrupción súbita de la risa cuando se advierte el alcance de la incongruencia. La clasificación de la enciclopedia china supone la caída sin retorno del sentido en el vacío. La erudición se transforma en vértigo (Pauls 2004: 146). Wilkins y sus epígonos iconoclastas conciben una idea y la llevan al extremo donde todo se distorsiona y el marco de la lógica y del sentido común se tambalea.

No hay una totalidad del sentido, tan solo una interminable disgregación circunscrita a los vaivenes de la ambigüedad y a las inevitables contradicciones que esconden las palabras. La escritura de Borges «teje un ir y venir que señala siempre el hiato, la ausencia, la distancia entre el fluyente universo y el lenguaje» (Calabrese 2003: 124). Tanto el lenguaje de Wilkins como la enciclopedia china son un reflejo de la desorientación humana provocada por esa continua diseminación del presente, de la imposibilidad de fijar los objetos –delimitar sus semejanzas, sus simpatías, las analogías que sugieren– y de la intromisión inevitable del azar. Tan efímero como ambicioso es el propósito de Jules Flamart, epígono de Wilkins que ideó un diccionario acompañado de breves pasajes narrativos con la intención, además de enseñar, de divertir. Wilkins, Lulio y los iconoclastas acometieron la empresa de catalogar

todas las cosas del orbe, tanto las visibles como las invisibles, incluyendo los inefables entresijos del alma humana. Planearon esquemas humanos para definir lo que escapa a la comprensión, aunque esos esquemas fueran provisionales, imprecisos y contradictorios. «El idioma analítico de John Wilkins no es el menos admirable de esos esquemas. Los géneros y las especies que lo componen son contradictorios y vagos; el artificio es, sin duda, ingenioso» (Borges 1989: II, 86-87).

La sinagoga es también deudora en buena medida de los grotescos Bouvard y Pécuchet⁵. El ensayo de Borges «Vindicación de Bouvard y Pécuchet» es una disección de los mecanismos compositivos que rigen el texto de Flaubert y un análisis preciso del papel primordial de estos personajes en el conjunto de la obra del autor. La inutilidad de estos extravagantes investigadores les viene dada por un exceso de perspectiva y por una patológica obsesión por abarcar todos los saberes. El objeto de estudio no queda nunca fijado, tiende sin remedio a la dispersión, una etapa conduce a otra, un modelo a otro modelo, una excepción a otra excepción, de manera que la recursiva disgregación acaba produciendo un colapso. Lo desconocido es inagotable y por tanto inabarcable:

Flaubert era devoto de Spencer; en los *First Principles* del maestro se lee que el universo es inconcebible, por la suficiente y clara razón de que explicar un hecho es referirlo a otro más general y de que ese proceso no tiene fin o nos conduce a una verdad ya tan general que no podemos referirla a otra alguna; es decir, explicarla. La ciencia es una esfera finita que crece en el espacio infinito; cada nueva expansión le hace comprender una zona mayor de lo desconocido, pero lo desconocido es inagotable. Escribe Flaubert: «Aún no sabemos casi nada y querríamos adivinar esa última palabra que no nos será revelada nunca. El frenesí de llegar a una conclusión es la más funesta y estéril de las manías». El arte opera necesariamente con símbolos; la mayor esfera es un punto en el infinito; dos absurdos copistas pueden representar a Flaubert y también a Schopenhauer o a Newton. (Borges 1989: I, 261)

Sin embargo, según Borges, los dos personajes que comienzan soportando las chanzas del autor se revisten, en el transcurso del libro, de un halo de melancolía; consiguen desarrollar a través de su familiaridad cierta empatía con el autor. «Aquellos, al principio, son dos idiotas, menospreciados y vejados por el autor» (Borges 1989: I, 259-260). La conciliación de Flaubert con sus personajes se produce en el capítulo octavo: «Entonces una facultad lamentable surgió en su espíritu, la de ver la estupidez y no poder, ya, tolerarla» (Borges 1989: I, 260). Es en ese momento cuando Flaubert «nota que está soñándose y que las formas de su sueño son él» (Borges 1989: I, 260). Digamos que ese es el instante en que el autor se reconoce en su creación y el punto en que se invierte el proceso. El sarcasmo deja paso a la comprensión. Bouvard y Pécuchet constituyen un ejemplo más de llevar al límite de lo racional la idea de comprender, acaparar y describir todos los procesos y todas las disciplinas del mundo.

La diferencia entre los iconoclastas y sus precursores Bouvard y Pécuchet estriba en que en los relatos que integran *La sinagoga* siempre irrumpe, de un modo u otro,

⁵ *Bouvard et Pécuchet* fue publicado en 1881, un año después de la muerte de Gustave Flaubert.

la fatalidad, el discurrir del tiempo que acaba haciendo de los personajes seres fútiles y pasajeros sometidos a las contingencias; mientras que en *Bouvard y Pécuchet* el tiempo permanece detenido. Borges ve ahí una prefiguración de las pesadillas circulares de Kafka. «En un libro tan poblado de circunstancias, el tiempo, sin embargo, permanece inmóvil; fuera de los ensayos y fracasos de los dos Faustos (o del Fausto bicéfalo) nada ocurre; faltan las vicisitudes comunes y la fatalidad y el azar» (Borges 1989: I, 262).

En el polo opuesto se encuentra Armando Aprile –protagonista del relato homónimo de Wilcock–, quien aturdido por la variedad del mundo se propone simplificarlo en unos cuantos preceptos y unas pocas actitudes, borrando así las diferencias y creando un orden donde los individuos sean representaciones idénticas de un modelo consensuado. En esa búsqueda patológica de un orden inamovible que constriña el comportamiento, unifique las apariencias y relegue al individuo al automatismo social, radica su extravagante utopía. A primera vista, una declaración de principios en torno a la reivindicación de igualdad de los individuos; en un segundo plano, una sátira de cualquier modo de totalitarismo o imposición. En última instancia, un ejemplo más de la soledad del individuo y de la compleja relación entre el lenguaje y el mundo. El relato destaca una vez más por el uso de un humor disparatado. Transcribimos el comienzo y el final, donde se aprecia ostensiblemente esa oscilación entre la multitud y el individuo, entre la semejanza y la diferencia:

Esbe la consistenza di un fantasma, Armando Aprile. Nulla è rimasto di lui, fuorché un nome che sembrava falso e un indirizzo che non era il suo, su un manifesto che un giorno comparve per le vie di Roma. Effimero utopista, propose al mondo un ordine, ma il mondo a quanto pare non lo volle. Così diceva il manifesto: [...] Giuro che farò rispettare le seguenti leggi, qualora il Popolo mondiale si unirà a me portando per riconoscimento: l'orologio nel polso destro; oppure una doppia AA stampata in una parte visibile della persona o sui vestiti. Il fazzoletto per il naso: verde. Divise, unico colore: bianco oppure blu, scarpe nere in caso di lutto; la bandiera bianca e/o blu [...]. Miei segni di riconoscimento sono: altezza M. 1'54, senza scarpe nè cappello, magro, bruno, rosastro nella pelle, cicatrice nel torace a destra, un porrettino accanto all'orecchio destro, la faccia divisa a metà da un segno naturale quasi invisibile, cognome e nome: Aprile Armando nato il 29-12-1940. (Wilcock 1972: 87)

Como sucede con sus predecesores, en *La sinagoga* abundan teorías que contemplan un universo alternativo paralelo al universo conocido; sospechamos, sin embargo, que ambos universos son el mismo, a un tiempo reflejo y deformación uno del otro. Todos exageran una propensión común: «hacer de la metafísica, y de las artes, un juego combinatorio» (Borges 1989: II, 125), como las infinitas variaciones que contempla el invento de Lulio. Sin embargo, en última instancia advertimos que un libro es más que una estructura verbal, que no puede reducirse, como la máquina de pensar de Lulio, a una mera y aleatoria disposición sintáctica, sino que encierra en su interior otros textos y otros mundos con los que dialoga, de los que se nutre y a los que modifica. El libro de Wilcock encierra una burla de ese obsesivo afán de reducirlo todo a un álgebra verbal.

Borges llevó al límite de lo posible y de lo pensable la idea de que un significado conduce siempre a otro significado, y así sucesivamente, a partir de la máquina de

pensar de Lulio, rústica precursora de las computadoras, y del idioma analítico de Wilkins. Los significados solo se pueden descomponer en otro significado, no como los significantes, que son divisibles (en raíces, sílabas, fonemas) y combinables (Eco 2002: 123). Wilkins no quería asignar un nombre a cada individuo a partir de la combinación de signos desprovistos de significado, sino atribuir una idea a cada signo, de modo que, «combinando esos signos para nombrar las cosas, a través del nombre se debía manifestar, describir la cosa misma» (Eco 2002: 123). El proyecto de Wilkins no podía funcionar porque «presuponía un inventario de todos los objetos del mundo y de las ideas a los que remitían y un criterio unitario de ordenación de nuestras ideas atómicas. Y es ahí donde caen todos los utopistas que aspiran a la lengua universal» (Eco 2002: 125). Dada la imposibilidad de clasificación unitaria del universo por la tendencia del lenguaje a concatenar una idea con otra, Borges ensaya el procedimiento contrario: desbaratar y multiplicar las clasificaciones, que es el sistema empleado en la prodigiosa enciclopedia china. Lo que Borges finalmente quiere dar a entender es que el fracaso de las clasificaciones procede del hecho de que no sabemos ni podemos saber qué es el universo. Por eso, «cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra. Si lo hay, falta conjeturar su propósito; falta conjeturar las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias del secreto diccionario de Dios» (Borges 1989: II, 86). Pero, a pesar de todo, ese enigma al que estamos abocados no debe disuadirnos de planificar esquemas humanos para calibrar en cierta medida el imprevisible desorden que provocan las contingencias. Queremos ser nosotros quienes demos cuerda al reloj. Borges, que sabía que el esquema de Wilkins era provisorio y limitado y que su falla estaba en su misma concepción, ensayó el camino opuesto:

si muchos son los átomos del conocimiento, el juego del poeta consistirá en hacerlos girar y recomponerse al infinito, en la infinita combinatoria, no sólo de los étimos lingüísticos, sino precisamente de las ideas. Millones de nuevas enciclopedias chinas⁶ de «Emporios benévolos», cuya suma jamás cumplida es precisamente la Biblioteca de Babel. Biblioteca que Borges encontró como depósito de la cultura de los varios milenios y de los diarios de cada arcángel, pero que no se limitó a explorar: Borges jugó a poner en contacto diferentes hexágonos entre sí, a introducir las páginas de un libro en las de otro (o por lo menos a descubrir los libros posibles en los que este desorden ya se había realizado). (Eco 2002: 126)

Al leer *La sinagoga* se experimenta una sensación ambivalente entre la risa y el desasosiego que provoca incomodidad, sobre todo cuando se enfrenta por segunda vez, despojado ya el texto de la comicidad inocente de la primera lectura. Se percibe algo ominoso tras la risa. Como si detrás de ese humor explícito se encontrara camuflado el infierno e irrumpiera súbitamente ante el lector con toda su abyección. Ingenio y tragedia conviven en estas páginas y se vuelven tan familiares que acaban por reflejarse en lo cotidiano. Mediante un distanciamiento lingüístico que no deja traslucir emociones ni posicionamientos, Wilcock acepta lo trágico con frialdad

⁶ En una de esas incontables enciclopedias chinas ha de incluirse el *Quijote* de Pierre Menard, con los mismos étimos que el de Cervantes pero con distintos significados, debido a la recontextualización de esos étimos y a la carga adquirida a través del tiempo, tantos que hacen de Menard un personaje múltiple, como las lecturas del *Quijote*.

objetiva, negándose a formar parte de él. No aporta soluciones ni maneras de redención, su perspectiva carece de ilusiones, por eso lo trágico no puede expresarse sino mediante la comicidad. Esa perturbación del espíritu la describió con precisión Pier Paolo Pasolini:

Volviendo a coger *La sinagoga de los iconoclastas* para escribir acerca de él –tras haberlo leído hace unos diez días– experimento algo así como una ligera sensación de terror. ¿Cómo es eso? Cuando lo leía me había divertido mucho, incluso a veces reía en voz alta, a solas, como un locuelo. Ahora mi mirada recorre estas páginas, reconoce estos nombres y estos apellidos, estos títulos de libros, estas fechas de ediciones; y una sutil desazón me da como una sensación de náusea, un deseo de olvidar [...]. Wilcock sabe, antes que nada, desde siempre y para siempre, que no existe otra cosa que el infierno. No se plantea ni siquiera de la manera más vaga y genérica (como Calvino) la hipótesis de que haya algo fuera de este. Ni siquiera sueña remotamente que pueda haber alguna manera, incluso ilusoria, de no sufrirlo o, por lo menos, de ignorarlo. Entonces, ¿qué es lo que distingue a Wilcock de la mayoría silenciosa? Está claro, aunque sea terrible: él *acepta* el infierno, como la mayoría silenciosa, pero, contrariamente a la mayoría silenciosa, *no* forma parte de él y por tanto no lo *reconoce*. He aquí delineada una condición de «extrañamiento». (Pasolini 1997: 27-28)

Wilcock describe una pesadilla coral de la evolución del pensamiento y desarrolla casos particulares que se convierten, a través de un estilo conciso e impersonal, en metáforas universales del (dis)funcionamiento del mundo:

Wilcock describe a teóricos y utopistas más espantosos aún, provistos de nombres centroeuropeos, anglosajones, latinoamericanos, absolutamente absurdos, casi de teatro de variedades, e inventores de artilugios, maquinarias, sistemas filosóficos todavía más absurdos: y, sin embargo, ninguna de aquellas figuras y ninguna de aquellas invenciones es más ridícula y gilipollas de lo que hubieran sido en caso de ser reales. Una vez cerrado el libro, hemos leído una *verdadera* antología de hombres de pensamiento [...]. El *suspense* que mantiene tan morbosamente la atención es, precisamente, de naturaleza metalingüística, y consiste en la pregunta: «¿Qué inventará el autor en la próxima “voz”?». Y el autor, en nuestro caso, no traiciona jamás, ni siquiera las expectativas más ingenuas (cada una de estas biografías suyas podría ser una magnífica película cómica). (Pasolini 1997: 30)

Como los *quijotescos* Bouvard y Pécuchet, *La sinagoga* culmina el hilarante e inútil recorrido iniciado por sus predecesores en una serie de irónicos y a la vez enternecedores naufragios. Cada libro abre un mundo, pero los mundos que se imbrican en *La sinagoga*, cargados de contradicciones, se excluyen e incluso se anulan mutuamente, «destruyen toda posibilidad de certeza» (Calvino 1989: 129).

Los iconoclastas suponen un nuevo giro *ad absurdum* de la rudimentaria y ambiciosa máquina de Lulio, así como de las heteróclitas combinaciones de Wilkins. Constituyen un vano intento de acotar y describir todas las cosas que integran el universo, como pretendieron Bouvard y Pécuchet. En *La sinagoga degli iconoclasti* el mundo se transforma en una serie delirante de encuentros y, sobre todo, desen-
cuentros.

Como afirma Wittgenstein en el *Tractatus* (2008: 106), para cada individuo los límites del lenguaje establecen los límites de su mundo. La deficiencia de las palabras, al ser menos numerosas que las cosas que designan, provoca un vacío de sentido, una ausencia. Pero «si el lenguaje fuera tan rico como el ser, no sería más que el doble inútil y mudo de las cosas: no existiría y, sin embargo, sin nombres para nombrarlas, las cosas quedarían en la noche» (Foucault 2012: 186-187). Laguna iluminadora del lenguaje que se enriquece con su pobreza. Las biografías imaginarias de *La sinagoga* revelan que tanto el exceso como la carencia de signos producen una angustia epistemológica. «Lo que falla no es el sentido, sino los *signos*, que solo significan por esa carencia» (Foucault 2012: 188). La deficiencia del signo conduce al descubrimiento.

3. Delirio y poesía. Entre el humor y la pesadilla

Foucault distingue dos personajes imprescindibles en la búsqueda de la similitud perdida producto de la gran crisis que tiene lugar en el post-Renacimiento a propósito de la fractura entre el mundo como escritura divina y la escritura como transcripción del mundo, cuando «las palabras y las cosas interrumpen su arcana correspondencia» (Almansi 1981: 10): el loco y el poeta. El loco tiene una función cultural indispensable en la experiencia occidental como «el hombre de las semejanzas salvajes» (Foucault 2010: 65). El poeta, en cambio, recupera los fugaces parentescos de las cosas, las sutiles correspondencias, sus similitudes dispersas: en él «la Soberanía de lo Mismo, tan difícil de enunciar, borra en su lenguaje la distinción de los signos» (Foucault 2012: 66). Como en el *Quijote*, las ideas y los ingenios que protagonizan *La sinagoga*, así como los demiurgos que pergeñan esos disparatados artilugios, están a medio camino entre esos dos polos marginales de la experiencia occidental: el delirio y la poesía.

La risa que provoca la lectura de los textos que integran *La sinagoga*, así como los que Borges dedica a Raimundo Lulio, John Wilkins, Bouvard y Pécuchet o Pierre Menard, proviene de la incertidumbre que generan, de su marginalidad y de las inesperadas asociaciones que dejan vislumbrar. Los iconoclastas de *La sinagoga* creen en los cortocircuitos de la intuición. Asistimos con ellos a una permanente vacilación entre el humor y la pesadilla donde la paradoja se erige en elemento familiar por su insólita frecuencia –valga el oxímoron–.

La inoperancia de las teorías de los personajes que protagonizan el libro de Wilcock está vinculada a su fugacidad. Aunque la alucinación –amplificada o mitigada por el humor, según el caso y la perspectiva– sea circular por su recurrencia de un relato a otro, al final de cada uno de esos relatos el personaje desaparece engullido por su propia pesadilla y de sus proyectos solo queda el desconcierto y un vestigio de ruinas. Algunos de los mejores relatos de Borges comparten esa característica que hace de los personajes entelequias evanescentes por su anclaje en el tiempo: el vértigo que provoca la ausencia de límite, la interminable puesta en abismo que conduce al desequilibrio, a la degradación paulatina del individuo, a la locura o a la muerte. La repetición de un mismo motivo provoca el desajuste. Ejemplo de esto son «Funes el memorioso», «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», «Las ruinas circulares» o «La biblioteca de Babel», por citar solo algunos de los más renombrados, donde la sutil ironía y la penetración metafísica se hallan precisamente en la recursividad de

los acontecimientos, en la vislumbre de un final ominoso por ilimitado. Cuando el círculo se cierra, cuando concluye el relato, aunque la pesadilla permanezca suspendida en el aire más allá de los acontecimientos que la provocaron, imagen congelada de una serie interminable, es entonces cuando poco a poco se desvanece el contorno de una cara y de los recuerdos solo queda un vago rumor en «el fondo ilusorio de los espejos». «Somos el minucioso presente», escribió Borges en «Nueva refutación del tiempo» (*Otras inquisiciones*, 1952); y minucioso quiere decir detallado y preciso. La búsqueda del lenguaje poético consiste en tratar de condensar en una imagen la fugacidad del instante. Pero, «¿no basta un solo término repetido para desbaratar y confundir la serie del tiempo?» (Borges 1989: II, 141). ¿No es eso lo que persigue Pierre Menard al reescribir el *Quijote*, ignorar el «yo», abolir el discurrir temporal mediante la repetición?

Como todo bestiario, sobre todo cuando funciona como metáfora de las vicisitudes humanas, *La sinagoga* es un compendio paródico –en ocasiones melancólico, no pocas veces grotesco– de las pesadillas de la razón, un escrutinio del disparate que ha provocado, a lo largo de la historia, el desmedido afán de conocimiento, y una vindicación de la legítima inutilidad del pensamiento poético.

Referencias bibliográficas

- Almansi, Guido (1981): «Prefacio», a Michel Foucault, *Esto no es una pipa*, traducción de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, pp. 9-20.
- Almeida, Iván (1976): «Borges y Wittgenstein», *Hispanorama* 74, pp. 99-101.
- Bataille, Georges (1993): *La literatura como lujo*, traducción de Ana Torrent, Madrid, Versal.
- Bolaño, Roberto (2004): *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama.
- Borges, Jorge Luis (1989): *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 3 vols.
- Borges, Jorge Luis (1998): *Textos cautivos*, Madrid, Alianza.
- Calabrese, Elisa (2003): «Un jardín hecho de tiempo», *Variaciones Borges* 16, pp. 121-129.
- Calvino, Italo (1989): *Seis propuestas para el próximo milenio*, traducción de Aurora Bernárdez, Madrid, Siruela.
- Crusat, Cristian (2015): *Vidas de vidas. Una historia no académica de la biografía. Entre Marcel Schwob y la tradición hispanoamericana del siglo XX*, Madrid, Páginas de espuma.
- Crusat, Cristian (2016): «Humorístico oprobio: el destino irónico de las “vidas imaginarias” de Jorge Luis Borges, Juan Rodolfo Wilcock y Roberto Bolaño», *Hispanic Research Journal* 16: 6, pp. 504-521. <<http://dx.doi.org/10.1080/14682737.2016.1238195>> (29 noviembre 2016).
- Deidier, Roberto (2002): *Segnali sul nulla. Studie e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*, Roma, Edizioni Treccani.
- Deleuze, Gilles (2012): «Raymond Roussel o el horror al vacío», traducción de José Luis Pardo, en Raymond Roussel, *Locus Solus*, traducción de Marcelo Cohen, Madrid, Capitán Swing, pp. 417-421.
- Eco, Umberto (2002). *Sobre literatura*, traducción de Helena Lozano Miralles, Barcelona, RqueR.
- Foucault, Michel (1981): *Esto no es una pipa*, traducción de Francisco Monge, Barcelona, Anagrama.

- Foucault, Michel (2010): *Las palabras y las cosas*, traducción de Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI.
- Foucault, Michel (2012): *Raymond Roussel*, traducción de Patricio Canto, México, Siglo XXI.
- Gialloreti, Andrea (2013): *I cantieri dello sprimentalismo: Wilcock, Manganelli, Gramigna e altro Novecento*, Milano, Jaca Book.
- Guízar, Eduardo (2004): «Borges y el delirante orden de las cosas en Ramón Lull», *Variaciones Borges* 17, pp. 87-102.
- Jarry, Alfred (2003): *Gestas y opiniones del Doctor Faustroll*, traducción de Teresa Fernández, Zaragoza, Libros del Innombrable.
- Leonardi, Emanuele (2016): «Borges y Escher: el laberinto Barroco y las paradojas de la percepción del neo-Barroco», *Hipogrifo* 4: 2, pp. 219-235.
- Pauls, Alan (2004): *El factor Borges*, Barcelona, Anagrama.
- Pasolini, Pier Paolo (1997): *Descripciones de descripciones*, traducción de Atilio Pentimalli. Barcelona, Península.
- Schwob, Marcel (1997): *Mimos, Espicilegio, Vidas imaginarias*, traducción de Ricardo Baeza y Elena del Amo, Barcelona, Siruela.
- Schwob, Marcel (1998): *Vies imaginaires*, Paris, Gallimard.
- Sollers, Phillip (1978): *La escritura y la experiencia de los límites*, traducción de Manuel Arranz, Valencia, Pre-textos.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1972): *La sinagoga degli iconoclasti*, Milano, Adelphi Edizioni.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1999): *La sinagoga de los iconoclastas*, traducción de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama.
- Wittgenstein, Ludwig (2009): *Tractatus logico-philosophicus*, traducción de Jacinto Muñoz Veiga e Isidoro Reguera Pérez, Madrid, Gredos.