

Borges, uno de los tantos autores de “Pierre Menard, autor del *Quijote*”

Frank Otero Luque
Florida International University
USA

“*Mis poemas tienen el sentido que se les dé*” (1)
Paul Valéry

Con su cuento-ensayo “Pierre Menard, autor del *Quijote*” (1941) (2), Jorge Luis Borges (1899-1986) nos hace reflexionar que, desde que *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* salió a la luz en 1605, se han producido—reescrito—tantos *Quijotes* como lecturas ha tenido. No fue necesario aguardar hasta el *Segundo tomo del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* (1614)—de autor desconocido, escrito bajo el seudónimo de Alonso Fernández de Avellaneda (3)— ni hasta la *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* (1615), del propio Cervantes, porque, según Miguel de Unamuno (1864-1936), “[d]esde que el *Quijote* apareció impreso y a la disposición de quien lo tomara en mano y lo leyese, el *Quijote* no es de Cervantes, sino de todos los que lo lean y lo sientan” (“Lectura e interpretación del *Quijote*”, *Ensayos* 659); “[C]ada generación que se ha sucedido ha ido añadiendo algo a este Don Quijote y él ha ido él transformándose y agrandándose” (660-1) (4). Es ese sentido, Borges—al igual que filósofo español—se adelanta a la teoría de la recepción, la cual destaca la relevancia del lector en la producción de significado.

En “Pierre Menard, autor del *Quijote*” un narrador-crítico comenta sobre la obra de Pierre Menard, un desconocido escritor francés—simbolista, para ser específico—que ha fallecido recientemente. Mientras que el narrador, que representa el papel de crítico literario, sería el *alter ego* del propio Jorge Luis Borges; según Fernando Iwasaki, el personaje de Pierre Menard sería una caricatura de Miguel de Unamuno (1) (5). El cuento empieza con la protesta del supuesto autor del ensayo que el lector tiene frente a sus ojos, debido a la imperdonable omisión de Menard en un “catálogo falaz” (Borges 85), que simbolizaría el tan subjetivo canon literario. Enseguida, el narrador-crítico enumera cronológicamente la “obra visible” del autor, conformada por

diecinueve piezas literarias, empezando por el *Quijote* (Borges 86-88) (6). “En la enumeración que el narrador hace de la obra de Menard [...], no podemos dejar de pensar en un episodio parecido que tiene lugar en la novela de Cervantes: el famoso escrutinio que el canónigo de la biblioteca de Don Quijote (capítulo VI de la primera parte) (Juan-Navarro 103). Luego, el narrador-crítico alude a la obra “no visible” de Menard: “[L]a subterránea, interminablemente heroica, la impar. También, ¡ay de las posibilidades del hombre!, la inconclusa. Esa obra, tal vez la más significativa de nuestro tiempo, consta de los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del *Don Quijote* y de un fragmento del capítulo veintidós” (Borges 89). Para el narrador-crítico, la reescritura parcial del *Quijote* hecha por Menard constituye una obra literaria *per se*, debido a que Menard “no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran—palabra por palabra y línea por línea—con las de Miguel de Cervantes” (Borges 94). Es decir, el propósito del escritor francés era “crear”, valga el oxímoron, un “calco original”. En opinión de Santiago Juan-Navarro, “[d]ebajo de un sencillo argumento se esconde una de las estructuras metanarrativas más complejas de la ficción postmodernista y un precedente claro de la teoría de la recepción y del posestructuralismo” (102).

Es sintomático que, entre los numerosos capítulos del *Quijote*, Borges haya elegido para su cuento-ensayo el IX del primer tomo, debido a que, en este capítulo, el narrador da cuenta, precisamente, de la autoría de la obra:

Estando yo un día en el Alcaná de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sendero [...] [T]omé un cartapacio de los que el muchacho vendía y vile con caracteres [sic] que conocí ser arábigos. Y puesto que aunque los conocía no los sabía leer, anduve mirando si [a]parecía por allí algún morisco aljamiado que los leyese, y no fue muy dificultoso hallar intérprete semejante, pues aunque le buscara de otro mejor y más antigua lengua le hallara. (Cervantes 85-86)

El contenido del cartapacios resulta ser nada menos que la “*Historia de Don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo*” (86). Se trata,

pues, de la consabida estrategia literaria del manuscrito encontrado (7). En este caso, el autor del manuscrito no es Cervantes sino Cide Hamete Benengeli y el texto que leemos es una traducción. Pero, ¿no supone, acaso, toda traducción una reescritura, como la que hizo Menard de algunos capítulos de la *magnum opus* cervantina? Según Hans Georg Gadamer (1989), “[l]a lectura y la traducción vienen a ser 'interpretación'. Ambas crean una nueva totalidad textual [...] Ambas logran hacer una transposición que raya con lo creador [...] [C]ualquier lector es un medio traductor ” (53-54).

Aun cuando en la época en que le tocó vivir a Friedrich Schleiermacher (1768-1834) el papel del autor era considerado preponderante en la producción del significado de un texto, el teólogo y filósofo alemán sostenía que el intérprete debe “primero entender el discurso tan bien como el autor, y después mejor que él” (citado en Grondin 117) (8). Es en este orden de ideas que el narrador-crítico del cuento borgeano asevera lo siguiente: “El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza)” (93-94). ¿Cómo puede explicarse tal “sinsentido”? Pues bien, Ferdinand de Saussure (1857–1913) nos enseñó que la palabra está compuesta de un significante (la marca escrita o sonora) y de un significado (la imagen que el significante evoca en el receptor) (9). En consecuencia, un mismo texto puede prestarse a interpretaciones múltiples (polisemia), algo así como una moneda con un sello fijo por un lado, y con uno variable por el otro, cuya interpretación depende de quién posea dicha moneda (o de quien la aprehenda, como sería en el caso de una palabra) (10). En 1989, Mijaíl Bajtin (1895-1975) expresa esta misma idea en prosa casi poética:

La palabra del lenguaje es una palabra semiajena, Se convierte en ‘propia’ cuando el hablante la puebla de su intención, con su acento, cuando se apodera de ella y la inicia en su aspiración semántica expresiva. Hasta el momento de su apropiación la palabra no se halla en un lenguaje neutral e impersonal (¡el hablante no la toma de un diccionario!, sino en los labios ajenos, en los contextos ajenos, al servicio de unas intenciones ajenas: de ahí que necesite tomarla y apropiarse de ella. (110-11)

Es así que las palabras en *Don Quijote* pertenecerían tanto a Cervantes como a todos sus lectores.

El capítulo XXXVIII del *Quijote* corresponde al “Discurso de las armas y las letras”, en el que resultan victoriosas las armas (11). Considerando que Menard tenía el “hábito resignado o irónico de propagar ideas que eran el estricto reverso de las preferidas por él” (Borges 23), es dable suponer que, para él—como debía de serlo para Borges—la palabra escrita era más importante que el sable y la pólvora. Podría especularse que la elección de este capítulo por parte de Borges obedecería a su intención de parodiar la lógica particular de Unamuno, según la cual, de acuerdo con Borges,

[p]ara negar una cosa, hemos primero de afirmarla, siquiera sea como asunto de nuestra negación. Desmentir que hay un Dios es afirmar la certeza del concepto divino, pues de lo contrario ignoraríamos cuál es la idea derruida por la negación precitada y por carencia de palabras nuestra negación no podría ni formularse. Pasajes de un mecanismo intelectual idéntico al manipulado en la falacia anterior abundan en su obra y son escándalo asombroso de muchos lectores de allende y aquende el océano. (“Acercas de Unamuno, Poeta”, *Inquisiciones* 109-110) (12)

Debido a que no se especifica a qué parte del *Quijote* corresponde el fragmento del capítulo XXII reescrito por Menard, es necesario analizar tanto el que pertenece al primer tomo como el que pertenece al segundo. En el capítulo XXII de la primera parte del *Quijote*, además de reiterar la autoría del historiador arábigo, destacando así la naturaleza del texto como artificio (13), se relata la ocasión en que don Quijote se cruza con galeotes; Ginés de Pasamonte, el más avezado entre ellos, quien ha escrito su autobiografía: “[Y]o soy Ginés de Pasamonte, cuya vida está escrita por estos pulgares” (205) (14). Enseguida, refiriéndole a su libro titulado *La vida de Ginés de Pasamonte*, el personaje añade: “Es tan bueno que mal año para *Lazarillo de Tornes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren” (206) (15). La intertextualidad que se produce mediante la referencia de una obra de ficción—el *Lazarillo de Tornes*—en otra obra de ficción—*Don Quijote*—parodia la relación entre la ficción y la realidad y, al hacerlo, le recuerda al lector que el texto que lee no es sino un mero artificio. Por otra

parte, en el capítulo XXII de la segunda parte del *Quijote*, el protagonista desciende a la Cueva de Montesinos, en donde tiene una experiencia metafísica parecida a la contemplación del Aleph por el personaje de Borges en el cuento “El Aleph”, escrito por el Jorge Luis Borges de carne y hueso (16).

Tengo la impresión de que, en “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, Borges nos hace un guiño para decirnos que el *Quijote* de Cervantes es, para él, el Aleph—“el instante de plenitud epistemológica” (Alonso 440) (17)—de la literatura en idioma castellano: “una novela de novelas en la que el autor español emprendió la tarea no menos alucinante de reescribir, parodiándola, toda la tradición literaria preexistente” (Juan-Navarro 102). Cuando Menard comenta: “El *Quijote* [...] me interesa profundamente, pero no me parece ¿cómo lo diré? Inevitable [...] El *Quijote* es un libro contingente, el *Quijote* es innecesario. Puedo premeditar su escritura, puedo escribirlo, sin incurrir en una tautología” (Borges 92), según Juan-Navarro “[I]o que parece una comentario despectivo de la obra de Cervantes es, a la luz de la crítica de la lectura y el postestructuralismo, un elogio del *Quijote* como paradigma y pieza fundacional de la metaficción” (104). En su ensayo “La muerte del autor”, Roland Barthes plantea que el significado de un escrito surge en el preciso momento de su lectura—de su “enunciación”—y resulta de la relación que establece el lector con dicho texto, independientemente de las intenciones del autor: “[E]l escritor moderno nace a la vez que su texto; no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura, no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro; no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente *aquí y ahora*” (68). Para Peter Barry *et al*, “La muerte del autor” “is a rhetorical way of asserting the independence of the literary text and its immunity to the possibility of being unified or limited by any motion of what the author might have intended or ‘crafted’ into the work. Instead [...] the work is not determined by intentions or context [...] [T]he corollary of the death of the author is the birth of the reader” (63-64).

En una línea de pensamiento similar, en “¿Qué es un autor?” (1969) Michel Foucault (1926-1984) afirma que “[e]l autor no es una fuente indefinida de significaciones que se colmarían en la obra; el autor no precede a las obras” (350-1). En

otras palabras, “[e]s el lector quien asigna el código en el cual el mensaje está escrito y, así, *realiza* lo que de otro modo sólo tendría sentido en potencia” (Selden *et al* 66). Unas páginas más adelante, Selden *et al* agregan: “Desde la óptica de la teoría de la recepción [...] el lector debe actuar sobre el material textual para producir el sentido” (68). En síntesis, el significado de un texto se materializa en el diálogo que se da entre el texto y el lector. Más aún, de acuerdo con la teoría de la recepción, un mismo texto leído por un mismo lector en un momento distinto generará probablemente otra interpretación, debido a la variación ocurrida en los procesos de negociación y de oposición frente al texto por parte de ese lector, cuyo horizonte cultural, “horizonte de expectativas” y “horizonte de experiencias” va cambiando con el tiempo (Hans-Robert Jauss) (18). Asimismo, en ese nuevo momento, el lector podría hallarse en una “fusión de horizontes” (Gadamer) diferente; es decir, en otra coyuntura histórica y, en consecuencia, su aproximación al texto que leyó en el pasado esta vez será distinta. En una carta que Menard le envía al crítico-narrador, el remitente da muestras de estar consciente del proceso que acabo de referir: “Componer el *Quijote* a principios del siglo diecisiete era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal: a principios del veinte, es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejísimo hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo *Quijote*” (Borges 92-93). Este es un ejemplo de la “fusión de horizontes” de la que habla Gadamer, la cual “se produce cuando el lector—condicionado por su posición sociocultural y por su momento histórico—se aproxima a un texto con determinadas expectativas que se han de “fundir”—que han de dialogar—con éste para la producción de significado.

En la estela de ideas de Hayden White (1928...)—para quien pasado no es sinónimo de Historia y ésta tampoco es garantía de veracidad, principalmente debido a que no hay distinción entre un relato histórico y uno ficticio (19)—, el narrador borgeano compara dos fragmentos idénticos correspondientes al capítulo IX de *Don Quijote*—el original escrito por Cervantes (88) y el otro reescrito por Menard—, probablemente con el propósito de ilustrar que la noción de realidad es una mera ilusión: “...*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” [las cursivas son del texto “original” de Borges] (Borges 94). Enseguida, el narrador-crítico aclara que, a diferencia de Cervantes, Menard “no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió” (Borges 94). En consecuencia, la verdad es lo que nosotros percibimos como cierto. Juan Carlos Martín comenta lo siguiente sobre el planteamiento de White en *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect* (1999): “White argumenta que el discurso histórico [...] no es un discurso transparente, disociado [...] de contexto lingüístico y literario, por lo que el discurso histórico debe contemplarse como ‘metaphoric speech, symbolic language, and allegorical representation’; lo que supone que dicho discurso ‘always means more than it literally says’. Cuando se trata de distinguir entre discurso histórico y discurso literario, sólo queda el referente primario real, es decir, lo realmente sucedido, y no lo imaginado, como único elemento para distinguir entre ambos discursos” (46). Todas estas ideas son cónsonas con el pensamiento de Northrop Frye, para quien “all structures in words are partly rhetorical, and hence literary [...] [T]he notion of a scientific or a philosophical verbal structure free of rhetorical elements is an illusion” (350). Evidentemente, pasado e Historia no son sinónimos, debido a que todo texto es el resultado de un proceso de mediación a través de lenguaje y, además, a través del autor, quien, inevitablemente, ha de interpretar la información o la realidad según su propia cosmovisión (contexto), y ha de priorizar los hechos (pretexto) de acuerdo con su criterio e interés (subtexto) (20).

En “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, el narrador-crítico relata lo siguiente: “Noches pasadas, al hojear el capítulo XXVI —no ensayado nunca por él [por Pierre Menard]— reconocí el estilo de nuestro amigo y como su voz en esta frase excepcional: [...]” (91). Paradójicamente—desafiando las leyes del tiempo y del espacio, como en *El Aleph*—, es posible hallar resonancias de un autor actual en una obra del pasado, debido a su influencia en escritores posteriores. Si bien expresado en un tono serio, hay mucho sentido del humor cuando el narrador-crítico observa que, en la comparación de los fragmentos idénticos, “[t]ambién es vívido el contraste de los estilos. El estilo arcaizante de Menard —extranjero al fin— adolece de alguna afectación. No así el del

precursor, que maneja con desenfado el español corriente de su época” (Borges 94) (21). “El tono de esta pieza clave de Borges [“Pierre Menard, autor del *Quijote*”], rezuma la frialdad del ensayo crítico aunque [...] la ironía es también uno de sus rasgos distintivos” (Juan-Navarro 102).

En “La tradición y el talento individual” (1919, T.S. Eliot (1888-1965) postula que todo autor está inmerso en una tradición literaria y que, aunque tengamos la tendencia de “alabar a un poeta en aquellos aspectos de su obra en que menos se asemeja a los demás”, por más original que pudiera parecernos, no escapa de la influencia de sus predecesores” (22). Luego, Eliot agrega que, “[s]i nos aproximamos a un poeta sin este prejuicio, con frecuencia encontraremos que no sólo las mejores partes de su obra, sino las más individuales, acaso resulten aquellas en las cuales los poetas muertos, sus ancestros, confirman su inmortalidad más vigorosamente” (18). Lo “original” de una obra nueva no sería sino el resultado de remozar la producción literaria ya existente, y su modesta contribución equivaldrá a insertar una pequeñísima pieza en un gigantesco mosaico dinámico (i.e. la producción literaria de todos los tiempos) que dicha pieza modificará:

[L]o que ocurre cuando se crea una nueva obra de arte, le ocurre simultáneamente a todas las obras de arte que la precedieron [...] El orden existente está completo antes de la llegada de la obra nueva; para que el orden persista después de que la novedad sobreviene, el *todo* del orden existente debe alterarse, aunque sea levemente. De esta manera se van reajustando las relaciones, las proporciones, los valores de cada obra de arte respecto del todo: he aquí la conformidad entre lo viejo y lo nuevo. Quienquiera que haya aprobado esta idea de orden [...] no encontrará descabellado que el pasado deba verse alterado por el presente, tanto como el presente deba dejarse guiar por el pasado. (Eliot 19-20)

En todo caso, la originalidad de la nueva obra será ínfima en proporción a la cantidad de material precedente, debido a la influencia que el autor—sea o no consciente de ello—recibe del universo heredado, el cual determina su incapacidad de poseer un talento completamente original. (“Nada es más nocivo para la creatividad que el furor de la inspiración”, dice Umberto Eco, en clave humorística). Menard va más allá de los planteamientos de T.S. Eliot, si tomamos en cuenta que ni siquiera remozar

tautológicamente la obra original sino que la reproduce palabra por palabra (Borges 90). Menard se había autoimpuesto pasar por todo el proceso intelectual de la creación literaria “virginal” para alcanzar finalmente un producto ya hecho. “The paradox of Pierre Menard illustrates the process of writing, by taking it to the limits of the absurd and of impossibility, yet making it, at the same time, visible” (Sarlo). Por otro lado, lo que sostiene Eliot acerca de la deuda de los escritores con la tradición literaria, nos ayuda a comprender que, debido al cambio de paradigma, el narrador-crítico de “Pierre Menard, autor del *Quijote*” afirme: “Ser en el siglo veinte un novelista popular del siglo diecisiete le pareció una disminución” (Borges 90).

En el capítulo XXVI de la primera parte del *Quijote*, don Quijote emula al Amadís de Gaula en la faceta de Beltenebros; es decir, en su etapa depresiva a causa del desdén de Oriana (23). Me pregunto si la alusión a este capítulo “no ensayado” por Menard significará que el escritor francés—y, por ende, Borges—entendían, a la manera de Eliot, que ser es, inevitablemente, imitar sin dejar de ser uno mismo, tal como lo hizo el protagonista del *Quijote* en relación con el Amadís. El narrador-crítico del cuento borgeano comenta, precisamente, lo siguiente: “Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al *Quijote* le pareció [a Menard] menos arduo—por consiguiente, menos interesante—que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard” (Borges 90-91). Para Juan-Navarro, “[l]o que parece un enigma adquiere un nuevo significado si interpretamos el proyecto del autor imaginario como una alegoría de la lectura, entendida ésta como proceso de reescritura permanente” (103). Por eso es que el narrador-crítico asegura que Pierre Menard “[n]o quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino *el Quijote*.” (Borges 90), ya que “[l]eer y escribir, aparentemente opuestos, se confunden con la renovada experiencia del texto, sometido al ojo cambiante del lector. Toda lectura implica para Borges una recreación” (Barnatán 91, nota al calce N°10).

Fernando Iwasaki ofrece otra interpretación: el personaje de Pierre Menard habría sido inspirado en Miguel de Unamuno, para quien *Don Quijote de la Mancha* fue superior a Cervantes, su creador (24): “[M]e propongo insinuar—dice Iwasaki—que Borges se basó en Unamuno para escribir el cuento ‘Pierre Menard, autor del *Quijote*’, y

que de paso le birló un par de exabruptos que convirtió en quintaesencia de la ironía borgeana” (1). Iwasaki fundamenta su especulación principalmente en que, en el prólogo a la segunda edición de *Vida de don Quijote y Sancho* (1913) Unamuno advierte lo siguiente: “Pretendo liberar al *Quijote* del mismo Cervantes, permitiéndome alguna vez hasta discrepar de la manera como Cervantes entendió y trató a sus dos héroes, sobre todo a Sancho [...] [E]l *Quijote* que en mi obra comento no es sino un Quijote de mi invención, lo cual es perfectamente cierto”. De esta aseveración Iwasaki colige que “Unamuno jamás dudó de la autenticidad de su *Quijote*, tan original y verdadero como el de Cervantes” (3) (25). El escritor y crítico literario peruano también destaca el hecho que Borges discrepaba de Unamuno, tal como lo manifestó en la revista *Realidad*, en 1947: “Del culto de la letra se ha pasado al culto del espíritu; del culto de Miguel de Cervantes al de Alonso Quijano. Éste ha sido exaltado a semidios; su inventor [...] ha sido rebajado por Unamuno a irreverente historiador o a evangelista incomprensivo y erróneo”. Además de todo esto, Iwasaki halla cierta correspondencia ente la obra de Unamuno y seis piezas de las “obra visible” de Pierre Menard; específicamente las identificadas bajo las letras b), e), k), n), r) y s) (3-4).

Finalmente, el narrador-crítico de “Pierre Menard, autor del *Quijote*” concluye: “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” (Borges 95). ¿No es, acaso, la secuencia lineal y (cron)ológica de la escritura una de la principales limitaciones en los “textos escribibles” de Roland Barthes en *S/Z* (1970) y de las “obras abiertas” de Umberto Eco? En otro nivel conceptual, el narrador borgeano añade lo siguiente: “He reflexionado que es lícito ver en el *Quijote* ‘final’ una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros—tenues pero no indescifrables—de la ‘previa’ escritura de nuestro amigo. Desgraciadamente, sólo un segundo Pierre Menard, invirtiendo el trabajo del anterior, podría exhumar y resucitar esas Troyas...” (95). Al proponer un análisis retrospectivo y palimpséstico de las sucesivas recepciones e interpretaciones de la obra de Menard, Borges estaría describiendo el método deconstructivo que, un cuarto de siglo después, pondrá en boga Jacques Derrida (1930-2004) con *De la Gramatología* (1967).

Acertadamente, Santiago Juan-Navarro sostiene que "Pierre Menard, autor del *Quijote*" (1939) contiene todos los fundamentos de la teoría de la creación poética de J .L. Borges. En el cuento del escritor argentino asistimos a un ejercicio de crítica literaria en estado puro" (102). Mediante este cuento-ensayo, Borges cuestionó la potestad exclusiva y excluyente de un autor sobre su obra; mostró la naturaleza artificiosa, tendenciosa y polisémica y del texto; e ilustró, *avant la lettre*, las teorías orientadas hacia el lector. Quizás sin proponérselo, al reflexionar sobre la ficción sirviéndose de ella, Borges—al igual que Unamuno—no solo hizo metaficción sino, específicamente, metacrítica y a futuro (Otero Luque 66), adelantándose de esa manera a los teóricos posestructuralistas y posmodernos que, décadas más tarde, revolucionarían la teoría literaria contemporánea. "[C]ada escritor crea a sus precursores [y] su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro" (*Otras inquisiciones* 134), aseguró Borges, probablemente sin imaginar la influencia que tendría su propia obra en las generaciones posteriores, tanto de escritores como de teóricos y críticos literarios.

© Frank Otero Luque

Notas

1 En *Lector in fabula*, Umberto Eco (1932-2016) cita la siguiente frase de Valéry que tiene el mismo sentido de la del epígrafe: "il n'y a pas de vrai sens d'un texte" (no hay/no existe el sentido verdadero de un texto).

2 "Pierre Menard, autor del *Quijote*" fue incluido originalmente en *El Jardín de senderos que se bifurcan* (1941) y, luego, en *Ficciones* (1944).

3 Jerónimo de Pasamonte "ha sido propuesto como autor de la Segunda parte apócrifa del Quijote publicada bajo el seudónimo de Avellaneda" (Rico 205, nota al calce 39). "Sobre la lectura e interpretación del 'Quijote'" fue publicado originalmente *La España Moderna* 17.196 (abril 1905): 5-22.

4 Aunque roce solo tangencialmente el planteamiento de Unamuno con respecto a la legitimidad de la autoría de una obra, cabe traer a colación el siguiente comentario de Fayad Sandoval en relación con el pensamiento de Friedrich Schleiermacher (1768-1834) acerca de la producción de significado en un texto: "[E]l texto no es un fin, sino un medio del nuevo acontecimiento comprensivo, que vuelve a ser por su cuenta objeto de comprensión, una y otra vez, en la medida en que nuevos intérpretes entren en contacto directo con el texto, por medio del diálogo interno, manifestándose así la naturaleza dialéctica de la hermenéutica" (135).

Unamuno fue igualmente audaz con *Niebla*, la novela que escribió en 1907 y que publicó en 1914, en la cual el personaje Augusto Pérez se rebela a su creador, borrando la línea entre la ficción y la realidad.

5 Para Marcos Ricardo Barnatán, Pierre Menard sería el "alter ego irónico" de Borges (88, nota al calce 8).

6 Por razones de enfoque y de extensión, en el presente trabajo no me ocupé de la abrumadora intertextualidad resultante. No obstante, es importante mencionar que Fernando Iwasaki halla cierta correspondencia entre algunas de las piezas literarias de la "obra visible" de Pierre Menard (3-4).

7 "A partir de ahora, el Quijote se ofrece regularmente como la traducción, por un morisco bilingüe, de la *Historia*, escrita en árabe [...], de acuerdo con el tradicional expediente de presentar un relato más o menos ficticio como copia o versión del manuscrito hasta entonces inédito y a menudo (sobre todo en los libros de caballerías) compuesto en una lengua exótica" (Rico, 87, nota al pie N°14).

8 De acuerdo con la interpretación de Fayad-Sandoval del pensamiento de Schleiermacher, "para comprender el mensaje, no sólo debemos analizar el contenido del discurso escrito desde la perspectiva de la gramática, sino también desde la

perspectiva del fuero interno del escritor, en aras de entender sus motivaciones y anhelos" (134).

Aunque el "Lector Modelo" de Umberto Eco (*Lector in fabula*, 1978) es más una estrategia textual que convoca a un participante cooperativo que el participante mismo, éste personificado aspiraría, cuando menos, a decodificar el mensaje exactamente como lo concibió su autor. "El Lector Modelo es un conjunto de *condiciones de felicidad* [énfasis mío], establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado" (89).

Cabe mencionar que, por "condiciones de felicidad", Eco probablemente se refiere a los elementos que circundan al acto del habla, tales como el contexto, el papel que desempeñan el emisor y el receptor, sus expectativas, etc. Para más información al respecto, pueden consultarse las siguientes obras: Austin, J. L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós, 1962; y Searle, John. *Actos de habla*. 1969. Madrid: Cátedra, 1980.

9 Las ideas y los postulados de Ferdinand de Saussure fueron reunidos en *Curso de lingüística general* (1915), un libro publicado póstumamente.

10 Charles Sanders Peirce (1839-1914) propone incluso una concepción triádica del signo—el signo o *representamen*, el objeto y el interpretante—, en la cual un signo (la palabra) es aquello que "al conocerlo nos hace conocer algo más (CP, 8.332, 1904)" (Del Moral *et al*).

Para Jacques-Marie Lacan (1901-1981), el significado podría guardar una relación tan amplia respecto del significante que, en definitiva, no tendría necesariamente que guardar alguna: "Debajo del significante, hay.. nada" (citado en Landriscini 5).

11 "[D]icen las letras que sin ellas no se podrían sustentar las armas, porque la guerra también tiene sus leyes y está sujeta a ellas, y que las leyes caen debajo de lo que son letras y letrados. A esto responden las armas que las leyes no se podrían sustentar sin ellas, porque con las armas se defienden las repúblicas, se conservan los reinos, se guardan las ciudades, se aseguran los caminos, se despejan los mares de corsarios [piratas], y, finalmente, si por ellas no fuese, las repúblicas, los reinos, las monarquías, las ciudades, los caminos de mar y tierra estarían sujetos al rigor y la confusión que trae consigo la guerra [...] Alcanzar alguno a ser eminente en letras le cuesta tiempo, vigiliias, hambre, desnudez, váguidos de cabeza, indigestiones de estómago y otras cosas adherentes, que en parte ya las tengo referidas; mas llegar a uno por sus términos a ser buen soldado le cuesta todo lo que a el estudiante, en tanto mayor grado, que no tiene comparación porque a cada paso está a pique de perder la vida" (Cervantes 396).

12 "Acerca de Unamuno, Poeta" fue publicado por primera vez en *Nosotros* 45, 1923.

13 Cuenta Cide Hamete Benengeli, autor arábigo y manchego, en esta gravísima, altisonante, mínima, dulce e *imaginada historia* que [...]" (énfasis mío) (Cervantes 199).

14 “En este galeote ha querido verse un trasunto de Jerónimo de Pasamonte”, un personaje histórico que escribió una autobiografía, y a quien Cervantes conoció (Rico 205, nota al calce N°39).

15 “[El] género de la novela pseudoautobiográfica de la tradición picaresca [...] se inicia hacia 1544 con el Lazarillo de Tornes y cuyo más difundido representante fue el Guzmán de Alfarache (1599-1604), de Mateo Alemán”. Guzmán, al igual que Ginés de Pasamonte, es un personaje que ha sido condenado a las galeras (Rico 206, nota al calce N°47).

16 “En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó [...] [V]i el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo” (Borges, *Narraciones* 188-90).

El cuento “El Aleph” fue publicado originalmente en 1945 en la revista *Sur* y, luego, incluido en *El Aleph* (Buenos Aires: Emecé, 1949).

“[D]e repente y sin procurarlo, me saltó un sueño profundísimo, y cuando menos lo pensaba, sin saber cómo ni cómo no, desperté de él y me hallé en la mitad del más bello, ameno y deleitoso prado que pueda criar la naturaleza, ni imaginar la más discreta imaginación humana [...] Ofrecióseme luego la vista de un real y suntuoso palacio o alcázar, cuyos muros y paredes parecían del transparente y claro cristal fabricados; de cual abriéndose dos grandes puertas, vi que por ellas salía y hacia mí se venía un venerable anciano [...]” (Cervantes 723-24).

Después de haberle enseñado Montesinos cosas maravillosas a don Quijote, y de haber éste salido de la cueva, se produce el siguiente diálogo entre él y Sancho:

—¿Cuánto ha que bajé? —preguntó don Quijote.

—Poco más de una hora —respondió Sancho.

—Eso no puede ser —replicó don Quijote—, porque allá me anocheció y amaneció y tornó a anochecer y amanecer tres veces, de modo que a mi cuenta tres días he estado en aquellas partes remotas y escondidas de la vista nuestra. (Cervantes 729)

17 “Borges escribió [...] principalmente variaciones de dos narrativas fundamentales. La primera describe con todas sus ramificaciones el logro de un momento de inteligibilidad y de conocimiento perfecto [una especie de epifanía]. La segunda [...] se articula en torno al trueque de categorías, seres, conceptos o discursos radicalmente opuestos” (Alonso 437).

18 En *La estructura de las revoluciones científicas* (1962), Thomas Kuhn habla del “paradigma”, o marco conceptual y de creencias que orientan el camino de la ciencia en un determinado período. Los paradigmas cambian con el paso del tiempo. De manera similar, en el campo literario nuevos criterios estéticos—llamados “horizontes de expectativas” por Hans Robert Jauss—desplazan a criterios anteriores (Selden 72).

Cabe mencionar que, “[a] diferencia de Jauss, Iser descontextualiza y deshistoriza el texto y lector. Una obra clave es *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (1978), en la cual presenta el texto como una estructura potencial que es ‘concretada’ por el lector en relación a sus normas, valores y experiencias extraliterarios. Se establece una especie de oscilación entre el poder del texto para controlar la forma en que es leído y la ‘concreción’ que hacer el lector en términos de su propia experiencia —una experiencia que se modificará a su vez durante el acto de lectura—. En esta teoría, el ‘significado’ reside en los ajustes y revisiones a las expectativas que se crean en la mente del lector en el proceso de que su relación dialéctica con el texto cobre sentido” (Selden *et al* 74-75).

19 En una entrevista con Juan Pablo Bertazza, realizada en Buenos Aires en abril de 2011, Hayden White manifestó que, “no podemos ver ni percibir lo que ya se terminó. Para ser objeto de estudio, el pasado debe necesariamente construirse, lo cual puede hacerse de diversas formas: el discurso poético es una de ellas, al igual que la reconstrucción literaria; estas maneras requieren de la imaginación, pero la imaginación no es sólo ficcional sino también cognitiva [...] [L]a vía de ingreso a la historia se da por medio de métodos literarios como las distintas figuras retóricas”.

20 En el capítulo XXII de la primera parte del *Quijote*, el personaje Ginés de Pasamonte hace un comentario que da cuenta de la manera en que la ficción y la realidad se confunden en su obra biográfica: “[T]rata de verdades y que son verdades tan lindas y tan donosas que no pueden haber mentiras que las iguales” (Cervantes 206).

21 “[E]l ‘estilo’ es más que una decoración de la que se puede prescindir” (Gadamer 51).

22 El ensayo “Tradition and the Individual Talent” fue publicado originalmente en *The Egoist* en 1919 y, posteriormente, en el libro de ensayos *The Sacred Wood* (1920) del propio Eliot.

23 En el pasaje en que don Quijote emula al Amadís de Gaula en la faceta de Beltenebros, don Quijote “se subió sobre una punta de una alta peña y allí tornó a pensar lo que otras muchas veces había pensado [...]: imitar a Roldán en las locuras desaforadas que hizo, o Amadís en las melancólicas” (Cervantes 249).

Amadís de Gaula “no fue más de que por verse desdeñado de su señora Oriana, que le había mandado de que no pareciese ante su presencia hasta que fuese su voluntad, de que se retiró a la Peña Pobre [...] y allí se hartó de llorar y de encomendarse a Dios [...]” (Cervantes 249).

“Viva la memoria de Amadís, y sea imitado de don Quijote de la Mancha en todo lo que pudiere [...] [V]enid a mi memoria, cosas de Amadís, y enseñadme por dónde tengo que comenzar a imitaros” (Cervantes 250).

24 “Y no me cabe duda de que Cervantes es un caso típico de un escritor enormemente inferior a su obra, a su *Quijote*. Si Cervantes no hubiera escrito el *Quijote*, cuya luz resplandeciente baña sus demás obras, apenas figuraría en nuestra historia literaria sino como un ingenio de quinta, sexta o décimatercia fila. Nadie leería sus insípidas *Novelas Ejemplares*, así como nadie lee su insoportable *Viaje del Parnaso*, o su Teatro. Las novelas y digresiones mismas que figuran en el *Quijote*, como aquella impertinentísima novela de *El Curioso Impertinente*, no merecerían la atención de las gentes. Aunque Don Quijote saliese del ingenio de Cervantes, Don Quijote es inmensamente superior a Cervantes. Y es que, en rigor, no puede decirse que Don Quijote sea hijo de Cervantes; pues si éste fue su padre, fue su madre el pueblo en que vivió y de que vivió Cervantes, y Don Quijote tiene mucho más de su madre que no de su padre” (Unamuno, “Sobre la lectura e interpretación del ‘Quijote’”, *Ensayos* 664-65).

25 La manera de pensar de Unamuno acerca de la legitimidad de la autoría de un texto es similar a la de Paul Valéry (1871-1945), quien afirmaba que “pas d'autorité de l'auteur. Une fois publié, un texte est comme un appareil dont chacun peut se servir à sa guise” ([N]o hay autoridad autoral. Una vez publicado, un texto es como un aparato del que cada quien puede servirse a su gusto”).

Cabe destacar que Paul Valéry es mencionado en dos piezas de la “obra visible” de Menard, bajo las letras o) y p).

“También Valéry aparece como tema importante en *Otras Inquisiciones* [1952], a quien [Borges] dedica el ensayo ‘Valéry como símbolo’” (Barnatán 88, nota al calce 8).

Obras Citadas

Alonso, Carlos J. “Borges y la teoría”. *MLN* 120 (2005): 437-456. Red.

Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena S. Kriukova, y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989. Red.

<<https://www.scribd.com/doc/111357149/Teoria-y-Estetica-de-La-Novela-Mijail-Bajtin-Libro-Completo>>

Barnatán Marcos Ricardo (ed.), y Jorge Luis Borges. *Narraciones*. Madrid: Cátedra, 2010. Impreso.

Barthes, Roland. “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1999. Impreso.

Barry, Peter. *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester: Manchester UP, 2009. Impreso.

Borges, Jorge Luis, y Marcos Ricardo Barnatán (ed.). *Narraciones*. Madrid: Cátedra, 2010. Impreso.

_____. *Inquisiciones*. 1925 Barcelona: Seix Barral, 1994.

_____. *Otras inquisiciones*. 1952. Buenos Aires, Emecé, 2005. Impreso.

Cervantes Saavedra, Miguel de, y Francisco Rico (ed.). *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española, 2004.

Del Moral Gutiérrez, Fernando, Ricardo Olín García y Jorge Armando Sánchez Prieto. "Charles Sanders Peirce". *Teoría y medios de comunicación I & II*. Red. <<http://teocomi.weebly.com/charles-sanders-peirce.html>>.

Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. 1978. Impreso.

Foucault, Michel y Miguel Morey. *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós, 1999. Impreso.

Gadamer, Hans Georg. "Leer es como traducir" 1989. Arte y verdad de la palabra. Barcelona, Paidós, 1998. Red. <<https://www.scribd.com/doc/36173579/Gadamer-Hans-Georg-Arte-Y-Verdad-de-La-Palabra>>

Grondin, Jean, y Ángela Ackermann Pilári, *Introducción a la hermenéutica filosófica*. Barcelona: Herder, 1999. Impreso.

Eliot, Thomas Stearns, y Pura López Colomé. *Ensayos Escogidos*. México: UNAM, Coordinación de Humanidades, Programa Editorial, 2000. Impreso. 246

Fayad-Samdoval, Freddy Fernando. "Hermenéutica: el aporte alemán a la interpretación de la ley". *Dixi* 15.18 (2013): 133-136. Red. <<http://revistas.ucc.edu.co/index.php/di/article/view/652>>

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Nueva Jersey: Princeton UP, 1957. Impreso.

Iwasaki Cauti, Fernando. "Borges, Unamuno y el 'Quijote'". Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Red. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/borges-unamuno-y-el-quiote/html/bad43be2-4722-4e88-86ee-ea3b48061d5a_5.html>

Juan-Navarro, Santiago. "Atrapados en la galería de los espejos: hacia una poética de la lectura en 'Pierre Menard' de Jorge Luis Borges". Torres, Sixto E, y S C. King. *Selected Proceedings of the Thirty-Ninth Annual Mountain Interstate Foreign Language Conference*. Clemson, Carolina del Sur, Clemson University, 1991. Impreso.

- Landriscini, Juan Carlos. “Apunte para entender a Lacan”. *Scribd*. Red.
< <https://www.scribd.com/doc/43024461/Apunte-Para-Entender-a-Lacan>>
- Martín, Juan Carlos. “Historia y ficción en Soldados de Salamina”. *Ojáncano* (octubre de 2005): 41-64. Red.
- Otero Luque, Frank. “Algunas características de la nueva narrativa hispanoamericana”. *Palabra en Libertad* 17.94 (2015): 60-67. Impreso.
- Rico, Francisco (ed.), y Miguel de Cervantes Saavedra. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española, 2004.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, a Writer on the Edge*. Cap. 2. [Sarlo, Beatriz, y John King. *Jorge Luis Borges: A Writer on the Edge*. Londres: Verso, 1993]. *Borges Studies Online*. 14 abr. 2001. J. L. Borges Center for Studies & Documentation. Red.
<<http://www.borges.pitt.edu/bsol/bsi2.php>>
- Selden, Raman, Peter Widdowson, y Peter Brooker. *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel, 2010. Impreso.
- Unamuno, Miguel de. *Vida de don Quijote y Sancho según Miguel de Cervantes Saavedra*. 1905. Madrid: Renacimiento, 1913. Impreso.
- _____, “Sobre la lectura e interpretación del Quijote”. *Ensayos*. Bernardo G. de Candamo.(prol.). Madrid: Aguilar Ediciones, 1951. 653-672. Impreso.
- White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1973. Impreso.
- _____, Entrevista con Juan Pablo Bertazza. “La historia es un sueño eterno.” *Página 12*, 17 abr. 2011. Red.
<<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4241-2011-04-17.html>>