

LA LECTURA O DE LA LIBERTAD DE LA LITERATURA. BORGES Y FOUCAULT SOBRE LA CUESTIÓN DEL AUTOR (UNA APROXIMACIÓN ONTOLÓGICA).

Jesús González Fisac

0. Nota preliminar.

Ciertamente la *lectura* es una de las cuestiones más tratadas en la literatura narratológica. W. Iser, H. R. Jauss, G. Genette, R. Barthes, M.M. Bakhtin, P. de Man, U. Eco, así como J. Baudrillard, M. Blanchot, J. Derrida, F. Lyotard, el propio M. Foucault, son algunos de los nombres básicos de una bibliografía sobre teoría de la lectura. Algunos de estos se han ocupado, además, expresamente de la lectura y Borges. El tema, por tanto, no es inopinado. Además, hay también alguna bibliografía sobre la relación entre Borges, Foucault (p.e. A. de Toro), y algunos de los filósofos franceses que han sido más citados por la literatura narratológica. En todo caso, queremos hacer una lectura de Foucault y de Borges que *parta de premisas básicamente ontológicas*, si como, nos parece, puede hacerse, y puede hacerse además a cuenta de poner en claro la cuestión de la agencia en la literatura, que bien podría ser el tema de este trabajo y en donde acaso podría fijarse también su aportación.

La parte dedicada a Foucault (A) es tosca y apresurada. Seguramente, también excesiva pues quiere, cuando no reunir, al menos sí hacer confluir innumerables textos en los que aparece el acontecimiento sin nombrarlo, para lo cual el texto de "*Qu'est-ce qu'un auteur?*" no es nada más que una excusa.

La parte borgesiana (B) será todo lo que decimos que es la de Foucault, aunque, toda vez que Borges ya es de por sí excesivo, en menor grado.

A.

1. Ontología del acontecimiento en Foucault. La escritura como *práctica* y como *éthos* (un apunte).

1. Foucault da una conferencia en 1969 titulada “*Qu’est-ce qu’un auteur?*”¹. En este texto Foucault quiere pensar el que llama “principio ético” de la escritura contemporánea que se expresa en la pregunta “¿Qué importa quién habla?” (2001a: 817). Foucault quiere pensar un principio que es la afirmación de una indiferencia o, más precisamente, donde *la in-diferencia es principio*. Principio cuyo sentido está en su naturaleza ética, lo que quiere decir, esencialmente y primero de todo, que no se trata de una *regla técnica* exigida a la escritura, en punto al resultado, *cuanto del modo de una “práctica”, esto es, allí donde lo que se juzga es una actividad*. Pero, ¿qué significa esto?, ¿significa acaso que las prácticas no se definen por los resultados?, ¿y qué significa que la escritura sea una actividad?

Pensemos que la condición ética de la escritura quiere ser ante todo el negativo de la otra posibilidad, la de una técnica, que también alberga. Pero para comprender esto hay que especificar primero cuál es el, vamos a expresarlo así, el rango ontológico de esto que Foucault llama actividad (estamos pensando en lo que en varios lugares Foucault a dilucidado bajo el término *áscesis*). Comencemos por tanto dilucidando la que podemos llamar la *ontología del acontecimiento*. Esta ontología, dicho en grueso, se opone básicamente a la ontología de la sustancia o, habría que decir mejor, a la metafísica *sensu stricto*. La ontología del acontecimiento piensa la ‘realidad’ (término metafísico donde los haya y que sólo usamos de modo impostado) en su *haber singular*² (donde el primero debe entenderse en su condición específica de infinitivo). Convengamos en caracterizar esta *singularidad* como la de *lo que se da en su dar-se*. Prevengámonos también de que esta exposición, ciertamente abstracta, quiere justamente poner en claro la ontología del acontecimiento en general, de modo que, sólo después de expuesta, podamos reconocerla en la interpretación que hace Borges de la escritura.

2. El acontecimiento es lo que *se da*, sin más, y *tal y como* se da, también sin más. Respecto a lo segundo, tenemos que el acontecimiento se agota en lo que se muestra y no puede entenderse como apariencia de otra cosa que podría no estar presente. El acontecimiento es *un fenómeno que se agota en sí mismo*. Por lo que hace a lo primero, su presencia como algo que *se-da* apunta a que el acontecimiento es obrado como práctica o, si se quiere, como *actividad irreducible*. Concretamente (en lo que sigue vamos a pensar eso que Foucault ha llamado en algún lugar *áscesis*) mienta una particular imbricación de acto-y-efecto (acaso lo que en alemán se expresa como *Tat-handlung* -nuestro), tal que no puedan separarse, en su sentido queremos decir, el uno del otro. Para empezar, porque no puede separarse la actividad de lo efectuado en ella, que es lo

¹ Nos vamos a referir al texto publicado en *Dits et Écrits* [Foucault 2001a] y que Foucault utilizó un año después para su conferencia “*What is an author?*”, que modifica ligeramente la primera versión.

² En la expresión “haber singular” habría una suerte de redundancia, toda vez que “haber” debe entenderse significando lo infinitivo, esto es, la indeterminación misma respecto a cualesquiera tiempo, mientras que “singular” significa la máxima concreción, por tanto, en cierto modo, también, la ausencia de toda determinación en cuanto al género, la ausencia misma de género si se quiere. En, la posición del acontecimiento sería la posición del *estar* o del *ex-sistir*. Ahora diremos algo más sobre esto.

que tendríamos si pensáramos en la noción de regla, donde la acción estaría sometida al pensamiento como eso independiente de la materialidad de lo que se da; es decir, donde lo dado sería, en cierto modo, sólo un fenómeno posible *de* la regla, en realidad una apariencia. El sentido del acontecimiento no está menos en la acción que en el efecto en que se muestra y no puede considerarse si no es como algo material. Digamos, el acontecimiento no es ideal sino que siempre es un acontecimiento *en el mundo*. Como decimos, si hay que pensarlo como actividad y como práctica es porque, justamente, no se deja someter a la oposición-distinción entre acción, por una parte, y resultado, por otra. Si consideramos ahora la imbricación por el lado del efecto, tenemos igualmente que en el acontecimiento (cuya caracterización, recordemos, tendrá que avenirse a la escritura o al del discurso en general) el efecto no puede pensarse de modo segregado. El efecto no es el resultado de la ejecución de una regla, porque no hay regla, lo que significa que su sentido se agota en su propia mostración, como fenómeno puro dirá Foucault en algún lugar, el de aquel que sólo muestra la actividad misma. El acontecimiento no puede ser ni interior ni anterior a nada pero tampoco exterior o posterior a nada (cf. *infra*).

Esta determinación es básicamente anti-metafísica. El acontecimiento no es unidad sino singularidad, por lo mismo que no es multiplicidad sino dispersión. La singularidad del acontecimiento significa que no es el uno de una multiplicidad determinable por la regla correspondiente, el acontecimiento no es una especie. Por consiguiente, la diferencia que le singulariza no es la de una nota o característica, sino una diferencia absoluta, aquella que hace a este o aquel acontecimiento nada más y nada menos que el que es, es decir, *algo absolutamente singular*. Lo contrario de esta singularidad, decimos, es el concepto o la regla que, como unidad que sub-sume, interpreta el acontecimiento como uno de muchos, es decir, lo interpreta como caso. El conjunto de casos comprendidos bajo un concepto es ciertamente indeterminado pero es un conjunto determinable, toda vez que cada caso es subsumible bajo el concepto. Este conjunto no es, ante todo, un conjunto infinito, que es lo que queremos mentar como dispersión. Los conceptos que anulan esa singularidad son, pues, aquellos que, en general, nos sitúan a un lado o a otro de las figuras metafísicas (que, como veremos, también son las de la crítica) que reducen la diferencia a especie y la dispersión a multiplicidad. El acontecimiento sucumbe, decimos, como caso al concepto, como accidente a la sustancia, como apariencia a la esencia, etc.

3. Para Foucault, el principio del *éthos* literario (ésta podría ser una traducción de la actividad, como disposición y modo de estancia de un sujeto que actúa; en lo que sigue veremos la importancia de esto), el principio de la indiferencia de ese quién habla (o escribe), constituye *una salvaguarda de la actividad literaria*, como en general la de todo discurso, respecto los intentos de reducir la actividad que es el lenguaje a cualesquiera de las figuras de la metafísica. Una de ellas, acaso la más reconocida, la de la sustancia, *se troca en el análisis del discurso en la figura del autor* (o, también, en la de su contraparte, la obra). En todo caso, importa entender que *la indiferencia a la que se refiere Foucault se revela como contra-juego de la identidad y de los mecanismos de identificación autoral, que son de suyo metafísicos, pues reducen la singularidad de la escritura y la convierten en caso de una regla*. Más concretamente, la indiferencia juega aquí contra los mecanismos que reducen el texto a cualesquiera forma de unidad, cuyo trasfondo es siempre, de un modo u otro, el sujeto. El autor, dice Foucault, es uno de “los privilegios del sujeto” (2001a: 838).

La particular actividad que tiene que ser la escritura, templada por ese principio de indiferencia, supone la desaparición del sujeto (ibid: ...). Esto debe entenderse cabalmente no como que el sujeto deje un hueco, que sería ciertamente otro modo de presencia y que, por tanto,

no nos habría puesto todavía fuera de la metafísica (concretamente, es la figura del *nihil privativum*). Se trata más bien (estamos intentando pensar formalmente la clase de acontecimiento que puede superar la metafísica de la presencia/ausencia) del acontecimiento de desaparecer, el acontecimiento de *no-dejar-de-desaparecer*, tal y como lo describe tenuemente Foucault (*idem*). El acontecimiento que es práctica o actividad. El acontecimiento es *evento*. El sujeto se pone en juego y desaparece (se pone en el juego desaparecer-se, si se nos permite la expresión) a un tiempo cuando *el texto tiene lugar*. ¿Y cuál es ese lugar? Nos parece que para caracterizar la particularidad del acontecimiento Foucault ha subvertido básicamente dos formas o estructuras propias de la metafísica, dos binarismos. El primero, el que separa la causa del efecto, o lo que es igual, el que separa lo inteligible, la regla necesaria, de lo material, el resultado contingente de aquélla. Frente a ésta, la especificación del acontecimiento como este particular desaparecer-se nos pone en la pista de una idealidad y una materialidad paradójicas. Idealidad paradójica toda vez que se afirma sólo en lo singular en vez de en lo universal, materialidad paradójica porque se afirma allí donde deja de estar, en su exhaución o en su retirada. El segundo binarismo, vinculado a este otro, separa lo interior de lo exterior. Este binarismo ha tenido pero cuyo rendimiento retórico particularmente rico en los textos sobre literatura. Allí donde, decimos, se trata de pensar algo así como el lugar o el espacio de la escritura. El discurso literario, dice Foucault en el texto que nos ocupa, está sostenido en *la pura exterioridad del significante*, lo que quiere decir, en una exterioridad que no tiene contraparte alguna, digamos en el significado, sino que se agota en sí misma (por eso, lo mismo que antes en relación al fenómeno, hablamos de un significante puro o de una exterioridad pura); una exterioridad, decimos, que ante todo no es extensión, que sería su versión metafísica y que requeriría de la figura de un autor (por ejemplo, la extensión del autor es la que nos permite reconocer algo así como su obra en el tiempo, amén de los textos mismos, los escritos y los libros, en el espacio, por ejemplo, de una estantería).

Por eso, desde el punto de vista de la subversión, es más efectivo pensar la presencia de la escritura como actividad, o habría que decir mejor como *una particular actividad in-transitiva*, de modo que no pueda quedar reducida a ninguna forma de binarismo. En este caso, decimos, Foucault piensa el texto o el discurso desde el lugar de su producción, desde *la apertura misma del texto*, *apertura* en la que el sujeto que enuncia es (la idea de “apertura”, *ouverture*, está en Foucault 2001a: 821). Pues bien, esto es lo que se piensa en el hecho de que el sujeto se retira o se sustrae a cada paso en el rastro de los enunciados que deja ahí, *digamos en el acto, en el fenómeno*, rastros que, por su parte, tampoco se sostienen más allá de su enunciación, *digamos en el instante*. De la misma manera que la idealidad no puede sostenerse firme al otro lado de lo material, lo material tampoco puede sostenerse sino como algo frágil y que se agota igualmente en el acto de la escritura. En este sentido, Foucault ha podido decir que los enunciados tienen una condición *cuasi-material*. En verdad, tienen *una condición básicamente retórica*, que es también otro de los *leit motiv* de la interpretación y subversión foucaultiana en relación al lenguaje y la filosofía. Por eso la otra figura de la desaparición del autor es la de la muerte, pero no entendida como condición de la gloria (la mayor de las incomprensiones, dice Borges), que fue el sentido que tuvo antiguamente, sino como el destino inalienable de escritor, que es desaparecer tras la escritura (*ibid*: 821-2).

Volviendo a la figura de lo abierto y de la exterioridad, Foucault ha encontrado una figura para eludir el binarismo, una figura topológica queremos decir, que es la del *límite* (y que iría de consuno con la de la perspectiva sagital, en la que sin embargo no podemos detenernos). La

exterioridad tiene que pensarse como límite, en realidad tiene que pensarse como transgresión. La posibilidad de un rebasamiento inútil toda vez que eso que se rebasa, el límite, es una línea sin extensión, acaso sólo algo en la medida en que es rebasado. El límite sería entonces lo siempre ya rebasado; o mejor, sería lo rebasable en cuanto tal, *la tarea del rebasamiento*. Esto, que Foucault llama también experiencia del límite, es el espacio de la literatura (el espacio de la escritura). “Tal vez define el espacio de una experiencia en la que el sujeto que habla, en lugar de expresarse, se expone, va al encuentro de su propia finitud y bajo cada palabra se ve remitido a su propia muerte” (Foucault 1999a: 180). La relación del sujeto con el discurso es la de una suerte de *exposición*, en la que ambos, sujeto y discurso, sólo tienen lugar en y como esa exposición, en el juego del puro ahí. Mostrándose y borrándose, apareciendo y desvaneciéndose sin cesar. Como *el fenómeno de la, literalmente, in-diferencia* con que Foucault venía a definir el nuevo principio, ético, de la literatura contemporánea (a la postre, como un deber). La indiferencia del texto no menos que la del autor. La indiferencia como tarea.

4. Vengamos ahora, finalmente, sobre la crítica que hace Foucault a la noción de autor. Foucault repasa algunas “nociones” con las que se quiere rehabilitar su figura. Son la noción de *obra* y la noción de *escritura*.

(a) El problema de la “obra” es que designa una unidad que, dice Foucault, es tan problemática como la de la individualidad del autor. Importa considerar que, en efecto, el presupuesto básico de esta problematicidad es la figura de la identidad sustancial, que hace de la obra la expresión *de* o el fenómeno *de* ese su autor. Esta noción, y su cuño metafísico, se ponen a prueba en hechos que vamos a encontrar también en Borges. Primero de todo, si el autor es la entidad que da unidad a cierto número de textos, ¿cómo salvar las diferencias entre ellos? Ciertamente, la figura del autor soporta perfectamente la diversidad sirviéndose de la cronología (digamos del del tiempo como dato y condición) y, más probablemente aún, de la psicología (que se ocuparía de las causas y de los estados psicológicos como condiciones). Pero lo que Foucault encuentra más bien en la figura de autor es que incurre en una petición de principio y busca en entre las diferencias eso que ya ha puesto de antemano como su representación superior, el concepto, al que somete el acontecimiento y su singularidad, que quedan reducidos a la realidad del caso. Por ejemplo, el nombre propio no puede considerarse como un designador en sentido estricto, que es lo que verdaderamente supondría la singularidad (luego diremos algo más sobre esto), sino que más bien es un descriptor³, la palabra convenida para designar un conjunto de obras atribuibles al autor, es decir, un sujeto *de atribución*, cuyo significado, el quién que sea referente (o que incluso haya un referente), es perfectamente irrelevante. El autor no es en realidad un referente, y por consiguiente poco importa que sirva como pivote para disponer obras en el tiempo o en la causalidad, importa más bien que sirva para “reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros” (2001a: 828). *El autor es una función*. Sin embargo, esto no supone una superación de la metafísica del autor; antes bien, es una reformulación, más eficaz si cabe, de la misma.

Pensemos, por ejemplo, en la distinción, común en la narratología, entre autor explícito y autor implícito. Esta distinción es, de hecho, un paso más en esta metafísica de la atribución. Poco importa que se reconozca en el narrador a alguien distinto del autor siempre que, ciertamente, esta función esté asegurada por reglas que permitan reconocer cierta unidad (o

³ Foucault se refiere a los análisis de Searle sobre el nombre propio.

unidades) dentro del discurso, incluso aunque descubramos en tales unidades algo distinto a un sujeto personal (algo como, por ejemplo, la unidad de un tema musical). De hecho, las categorías con las que se intenta analizar el texto literario corresponden al trabajo de sometimiento de la singularidad de los textos que podríamos llamar *crítica literaria* (porque habría que reservar el término “crítica” para un trabajo genuinamente filosófico vinculado con la rehabilitación de la eventualidad y de la actividad). Es claro, Foucault piensa básicamente en en cierta crítica, digamos en aquella que busca la vinculación entre la vida (o la psicología o la sociedad) del autor y la obra, que cumpliría con el destino metafísico de la autoría del modo más craso, buscando una correspondencia entre el texto y la persona. “se pide al autor que rinda cuenta de la unidad del texto que antepone a su nombre; se le pide que revele, o al menos que manifieste ante él, el sentido oculto que lo recorre; se le pide que lo articule, con su vida personal y con sus experiencias vividas, con la historia real que lo vio nacer” (Foucault 1999b: 31). Sin embargo, el paso atrás que busca en el texto una lógica que sancione ciertos rasgos, a la postre una característica de la obra, todo lo desvinculada que se considere del autor-productor (o de las formas que pueda revestir, autor legal, autor-genio), no deja de constituir una forma de cierre sobre la obra, que presupone la *identidad como principio de toda autoría*.⁴

(b) La “escritura”, dice Foucault, es otra noción sospechosa que más bien impide la desaparición cabal del autor. Porque, aunque se quiera ver en la escritura la retirada definitiva y la ausencia del autor, todo escrito está igualmente sometido a cierta unidad de sentido. El espacio en el que dispersa, dice Foucault, y el tiempo en el que se despliega, están sometidos a criterios de organización y distribución. Más aún, acaso la idea de que el autor está ausente funcione precisamente a favor de tales criterios, pues ¿no se revela la ausencia del autor como la añagaza para dejar a un lado las condiciones empíricas de todo texto en las que podría estar precisamente esa dispersión y ese despliegue inaprehensibles?, ¿no es este “anonimato trascendental” (2001a: 821) una trampa? Ahora bien, si ésta es la denuncia de Foucault, ¿qué es lo que se pierde?, o bien, ¿cuál es entonces la interpretación que hace Foucault de la escritura?. Porque —y así anticipamos algunas de las tesis que iremos viendo en lo que sigue—, ¿no está haciendo Foucault una propuesta gramatológica, la propuesta de que la anterioridad de la escritura respecto a cualquier *lógos* trascendental?, ¿no es éste a la postre el estatuto de la actividad que quiere pensar en la literatura, el de una particular imbricación de *gramma* y *bíos*? Quedémonos con las direcciones de las preguntas y dejemos para después la interpretación positiva que, a nuestro juicio, hace Foucault de la escritura como práctica.

* * * * *

5. Derrida propuso una comprensión inédita de la escritura (al menos en Occidente), *la gramatológica*, para la cual la escritura es lo primero. Esta tesis contravenía la interpretación dominante según la cual la escritura sería sólo el suplemento de la lengua vocal. Pues bien, esta tesis, digamos subversiva (literalmente subversiva, pues no pretendió sólo de invertir el orden de

⁴ En este sentido, los criterios que refiere Foucault según los cuales se puede reconocer al autor de una obra, atribuidos a San Jerónimo, son meridianamente claros: la obra no albergará diferencia alguna, ni en punto a la calidad ni en punto al estilo, ni tampoco contradicciones, ni lógicas (contra-dicciones propiamente dichas), ni mundanas (anacronismos).

prelación de voz y escritura sino también de pervertir la voz, atribuyéndola un origen equívoco, dándole así la vuelta no sólo a la secuencia sino aún a la perspectiva), esta interpretación, decimos, se levanta sobre las negación del supuesto, básicamente metafísico, de que la voz es primera (lo que Derrida llama “fonocentrismo”), prelación cuyo fundamento es la vinculación inmediata de la voz con el alma, es decir, con la que compartiría ese su carácter inmaterial o cuasi-inmaterial (Derrida refiere en varios lugares el texto de Aristóteles del *Perí Hermenéias* que establece la correspondencia unívoca enter estados del alma-sonidos vocales-signos escritos). La meta-física determina, pues, esta interpretación de la escritura. Ahora bien, ¿cuál es la alternativa a esta interpretación?, es decir, ¿cuál puede ser la alternativa a la metafísica?

En el mismo sentido, Benjamin, pensando la cuestión de la traducción, no ha podido sino considerar este ejercicio, no como el de una acción que sobreviene al original, que es el que guardaría como un tesoro un sentido primigenio y absolutamente intrasponible, cuanto como una acción que re-obra sobre la lengua propia. No habría por tanto un texto más original que la traducción, pues, tal es la tesis fuerte de Benjamin, *lo que no habría serían lenguas originales sino que tan sólo habría versiones de una lengua pura* en sí misma ideal e inalcanzable, que resonaría, siempre como un eco lejano y vago, en cada ejercicio de escritura. La lengua de la creación, aquella en la que no habría distancia alguna entre palabras y cosas, que es justamente la herida que, inútilmente, cualquier texto quiere de alguna manera suturar.

Derrida, con la propuesta de una escritura anterior a la voz, y Benjamin, con la de una lengua anterior a cualquier lengua, nos ponen en la pista de la clase de trabajo que, a nuestro juicio, hay que buscar en Borges y que no es otro que el de la recuperación del lenguaje como actividad irreducible del sujeto, lo que quiere decir, como *ser* del sujeto. El trabajo de hacer del autor el principio de una ética.

B.

2. Borges y el silencioso acontecimiento de la escritura (el quiasmo escritura-lectura). A propósito de la *Biblia* (o el *Quijote*)

6. Borges reconoce como esencial la diferencia entre “la época de la palabra oral” y “la época de la palabra escrita”. No se trata tanto de un cierto devenir del lenguaje, que habría pasado simplemente por el descubrimiento de la escritura, es decir, donde la escritura habría sido una suerte de técnica sobrevenida pero esencial. Se trata más bien de dos modos distintos de relacionarse el sujeto con la verdad. Pensemos que mientras que el lenguaje ha estado cifrado en la voz, *quién habla* ha sido ciertamente la pregunta relevante. La prelación del autor desaparece desde el momento en que la escritura esconde la acción en la que tiene lugar el texto. Por eso en las culturas antiguas había un recelo fundamental contra la escritura. Borges se refiere en varios textos (ahora tenemos delante el de “Del culto de los libros”, de *Otras inquisiciones* -en OC, II: 91-94), el mito narrado en el *Fedro* platónico contra la escritura. La desconfianza hacia la escritura nace al mismo tiempo que la posibilidad de que la palabra sea detentada por todos. La desaparición del espacio público en el que cual la proferencia es debidamente administrada y está regulada (quién, cuándo y cómo habla), convierte en sospechosa cualquier escena solitaria. Con mucho acierto señala Borges que realmente la escritura cumple su verdadero destino en el

momento en que aparece la lectura en silencio, cuando se alcanza la intimidad entre el texto y el lector. Porque no es sólo una cuestión técnica que pueda haber más libros (no es la imprenta lo que realmente importa) y, con ello, que la lectura no tenga por qué ser un acto ante los demás, como lo había sido anteriormente (Borges recuerda las lecturas en los reflectorios). Es una nueva relación con la verdad la que está en juego. La relación en la que la verdad no está más en manos de quien detenta, sino que gana una libertad inusitada en manos de quien lo lee. Pero todo esto es mucho más complejo.

Borges formula, a su manera, la tesis fundamental de la gramatología:

“Aquel hombre [un hombre leyendo sin articular las palabras] pasaba directamente del signo de escritura a la intuición, omitiendo el signo sonoro; el extraño arte que iniciaba, el arte de leer en voz baja, conduciría a consecuencias maravillosas. Conduciría, cumplidos los años, al concepto de libro como fin, no como instrumento de un fin” (texto cit., ed. cit., p. 92)

El libro sagrado, el libro que se nombra refiriéndose a sí mismo, (el libro de los) libros, la *Biblia*, en fin, “el” libro por excelencia, constituye *el acontecimiento de la escritura* (como es sabido, en griego *biblios* no quiere decir sino papiro y, por sinécdoque, escrito; *Biblia* son también *Escrituras*). Aunque podría parecer así, no importa que sea un libro universal (como lo es el *Quijote*), pues esto es algo perfectamente contingente, algo que depende nada más que de la historia acontecida (un acontecimiento *de* la Historia de las religiones). La *Biblia* es *el libro* precisamente porque ha sido depositado por Dios, que es, precisamente, quien no sabe leer. La *Biblia* es el libro porque siempre y únicamente ha sido eso, texto o discurso escrito, en su caso texto proferido, pero siempre únicamente, lo uno y lo otro, por el hombre. La fórmula con que se termina cada lectura, “palabra de Dios”, constituye el *obstinato* que nos recuerda esta su esencial enajenación (la enajenación de un *verbum* sin voz). Pero también es un libro singular porque su autor no ha escrito ninguna de las páginas contenidas en él. Si, como se dice al comienzo del mismo, es el hombre quien da, porque dispone de, nombre o de palabra, el hombre es también el único escribiente y, así, la *Biblia* es ese libro escrito todo de la mano de otros (los Profetas, los Evangelistas, los Apóstoles). Paradójicamente, ambas cosas decimos, es el libro que ha escrito el Autor por excelencia, el Creador (Borges también refiere que la Creación es, para muchos, el verdadero, o cuando menos el primero Texto *-idem: 94-* y, así, “*creatura mundi est quasi quidam liber in quo legitur Trinitas*” -cf. el Epílogo de *Otras inquisiciones*, OC, II: 153), que no sabe escribir y que tampoco sabe leer. Dios, el autor paradójico. Creador de un texto ilegible, escritor ágrafo y anónimo. Dios, *el autor ausente por excelencia*. El libro del que se puede decir, más que de ningún otro, que es *pura borradura o enajenación del autor*. Ésta es la misma dificultad que encontramos en los textos anónimos, sólo que en estos la certeza de que tiene que haber un autor, la certeza metafísica, digámoslo así, va por delante, mientras que en el caso de la *Biblia* esa certeza ha sido, precisamente, la que ha faltado todo el tiempo (porque su certeza ha sido, claro está, otra, la certeza de la fe). La *Biblia* es el Texto por excelencia porque es el texto cuyo autor *ha permanecido siempre silencioso, alienadamente silencioso*.

Por eso importa que la lectura nunca haya sido silenciosa. Pues aunque tampoco fuera universal el conocimiento de la misma, importaba que el texto fuera proferido siempre públicamente, que es cuando podría ser sobredeterminado, ora por la elección del fragmento, ora por la oportunidad de la lectura, etc. En todo caso siempre porque quedaría vinculado a una

circunstancia externa sobre la que podría obrar perfectamente una regulación clara (la lectura tiene lugar en el refectorio, que recuerda Borges, lo mismo que en la misa, etc.). Por lo mismo, la interpretación en textos de las Escrituras estuvo siempre igualmente sobredeterminada, cuando no interdicta. De hecho, la Reforma y la Contrarreforma se van a jugar en punto a la cuestión de quién detenta la interpretación de las Escrituras. Como ha señalado Foucault (1999b: ...), la exégesis ha sido uno de los procedimientos de control del discurso. Toda vez que un texto, en este caso la *Biblia*, como texto justamente escrito, como lenguaje mudo si puede decirse así, tiene posibilidades casi infinitas de significación (y, gracias a la imprenta, también de difusión), es entonces la interpretación la que tiene que ser regulada y ordenada. Pensemos que la cábala, a la que Borges ha dedicado tantos textos, no es sino la respuesta, mística y hostil, a ese afán, probablemente el más mundano, que es la interpretación. Porque, ¿qué nos propone la cábala sino el hecho de una traducción única? En efecto, las Escrituras no revelan su sentido de modo transparente (Dios no sabe escribir ni tampoco leer, aunque, al menos, sí sabe calcular), pero la propuesta cabalística constituye la única posibilidad realmente mono-(teo-)lógica. La única posibilidad en la que sólo puede entenderse el texto de el Autor es que el lenguaje contenido en él no sea arbitrario y que todo, es decir, tratándose de un texto escrito, todas y cada una de las letras, *grápha*, tenga *un* significado (o habría que decir mejor, un valor). La Biblia sería un texto mecánico, y sus escribientes, “secretarios impersonales de Dios”, como los llama Borges (“Una vindicación de la cábala”, en *Discusión*, OC I: 209). Con la cábala, “la Escritura [es] un texto absoluto, donde la colaboración del azar es calculable en cero”, en fin, “Un libro impenetrable a la contingencia” (ibid.: 212).

7. Las verdaderas posibilidades de la escritura están precisamente en que vierten sobre la lectura el sentido de las palabras. Siendo la lectura un ejercicio solitario, decimos, en el que cualquier forma de sobredeterminación retórica (circunstancial) no puede ponerse en juego. Ni en punto al sentido ni en punto al estilo. Comencemos con el sentido. La lectura es un ejercicio que es absolutamente singular. Pensemos que si la lectura tiene la potencia de variación que, como decimos, distintos procedimientos exegéticos han querido conjurar, ello se debe, justamente, a su eventualidad. Eventualidad que es pareja a la de la escritura. Porque, ¿no es algo eventual escribir, acaso tanto como leer? La dificultad, ciertamente, ha estado en que la escritura ha sido vista como una expresión más de la identidad autoral, dada de una vez y para siempre, frente a la que sería la dispersión de la lectura y los lectores, que iría además con la de la materialidad del escrito, desde los azares de la edición hasta los de la difusión y conservación.

En sus reflexiones sobre los clásicos, Borges, que dice no tener “vocación de iconoclasta”, desvela que es la lectura la que verdaderamente da sentido a las obras. Esto es lo que se pone a prueba en la noción de “clásico”, cuya etimología, a la postre inútil, nos devuelve sobre la noción de orden (*classis*, flota). Un clásico es, en realidad, *un efecto de lectura*. Pero un efecto que se niega a sí, pues pretende estipular que hay algo que es inasequible a cualquier lectura y que, por eso mismo, está condenado a ser leído interminablemente.

“Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término” (“Sobre los clásicos”, en *Otras inquisiciones*, OC II: 151).

Lo que sobredetermina la interpretación, el recurso exegético que pone bajo control al texto clásico es, aquí, el hacer de esa su lectura una necesidad o un deber. La imposibilidad de dar

con una interpretación final no revela la contingencia del texto sino que lo confirma como un singular místico, en lugar de como un singular mundano, que sería la alternativa verdaderamente gramatológica y liberadora para el lenguaje y la escritura, aquélla que, lógicamente, no reconocería ningún orden de prelación (ni, en general, orden alguno), aquella que haría del texto, mundo (y no al revés, como hace la cábala). Hay dos maneras de anular la dispersión del sentido que provee la escritura: una, la ortodoxia de las interpretaciones, otra, la superficialidad de la lectura. Por eso es importante que, como señala Borges en el texto que nos ocupa, en realidad un clásico no sea en verdad otra cosa que un texto que “generaciones de hombres anónimos ponen a prueba, en la soledad de sus bibliotecas”. Todo lo demás, la ocasión para “brindis patrióticos”, como dice en *Menard* (OC I: 450), lo convierte en un libro obligatorio y, por ello, desconocido, nada más que el instrumento de otros y nunca un fin en sí mismo (sobre esto diremos algo en lo que sigue).

Pero Borges también se refiere al estilo como uno de los mecanismos de exigencia y, a la postre, de control sobre la obra. El estilo, dice Borges, es “una superstición” (“La supersticiosa ética del lector”, en *Discusión*, OC I: 202). Religión es, en cambio, el apego “a la propia convicción o propia emoción”. El estilo se cifra en tecniquerías, expresión de Unamuno a la que Borges muestra cierto apego (luego veremos por qué), que son justamente aquellas habilidades que pueden reconocerse en todo texto pero que son sólo rasgos externos, aspectos o determinaciones que no tienen que ver con el acontecimiento que produce su lectura. Por eso, tanto más si se trata de los clásicos, no puede faltar la búsqueda de las notas de estilo para que el lector supersticioso se encuentre (tal es el sentido primigenio de *éthos*) ante ellos. Es decir, porque *el lector supersticioso es ante todo el lector que cree en el autor*, que es justamente la entidad que queda afirmada gracias al estilo. Nada más provocador y subversivo, al tiempo que rehabilitador para la obra, que decir que Cervantes, o cualquier otro clásico, nunca tuvo estilo (luego volveremos sobre este aspecto particular de Cervantes, que Borges reitera en varios lugares). Pensemos que estos recursos nos alejan de la obra, y que lo hacen justamente a cuenta de la retórica. El estilo como retórica. “La preferida equivocación de la literatura de hoy es el énfasis” leemos en este texto (204). Con ello se oculta precisamente el verdadero valor del texto. Como recuerda muy certeramente Borges, el origen de la retórica fueron los tribunales. Lo que quiere decir, allí donde la palabra fue adornada y sometida a toda una serie de procedimientos de sobredeterminación, digamos, en grueso, los de la prosodia, con el fin de hacer aparecer la verdad. La verdad como producto del lenguaje, la verdad como eficacia. Por lo mismo, el sujeto del lenguaje deviene también un producto de la retórica, que será ese lector atento a las tecniquerías y, por eso, *desatento a sí mismo y a su propia emoción*. Porque la retórica fue, en realidad, un recurso para manipular al oyente. Frente a todo ello, el énfasis y los recursos de estilo, “la lectura en silencio” (*idem*). Como una nueva y liberadora posibilidad.

“Ahora quiero acordarme del provenir y no del pasado. Ya se practica la lectura en silencio, síntoma venturoso. Ya hay lector callado de versos. De esa capacidad sigilosa a una escritura puramente ideográfica -directa comunicación de experiencias, no de sonidos- hay una distancia incansable, pero siempre menos dilatada que el provenir” (OC I: 204-205).

Podríamos así, anticipadamente, exponer de la siguiente manera el sentido de la meditación borgesiana sobre la escritura y la lectura. *Eventualizar la escritura, tal sería su propósito; realizar la lectura, despojándola de todo estilo, el medio de lograrlo.*

8. La Biblia puede considerarse como el acontecimiento de la escritura, decimos, toda vez que en ella se da precisamente la ausencia de autor a que nos hemos referido en lo anterior. Porque la Biblia ha sido fundamentalmente siempre y únicamente un texto leído. Si no un texto anónimo, sí *un texto apócrifo, esencial, y paradójicamente⁵, apócrifo.* Sucede en este caso, sin embargo, o mejor, precisamente por esta particular ausencia de su autor, que no ha habido otro sobre el que no se haya hecho tanta exégesis. Es decir, no hay otro texto que no haya sido tan sobredeterminado como la Biblia. Texto sagrado de tres religiones, el texto que, *precisamente*, hizo inevitable una disciplina, la hermenéutica (la primera hermenéutica es la escrituaría), que pusiera orden entre sus sentidos. Con el tiempo, pues, la crítica alcanzará también las escrituras. En el que probablemente sea el trabajo más exhaustivo hecho jamás sobre ninguna obra: cuándo fueron escritos los distintos textos, cuáles fueron las circunstancias que rodearon esa su escritura, de qué género estamos hablando (relato histórico, fábula), etc. En fin, tal es su propósito último, desvelar qué *quiso decir* Dios.

Decimos que este texto constituye el acontecimiento de la escritura porque no ha habido otro en el que no haya estado tan claro el juego del acontecimiento de la lectura, la lectura como acontecimiento, así como la reacción contra ese juego y el intento de someterlo metafísicamente. Por eso, como hemos dicho, pertenece a cierta ortodoxia una severa regulación de la lectura misma del texto sagrado, porque en ella, como acontecimiento, se decide el sentido. La supervisión del sentido es, así, el trabajo que se hace inevitable cuando, gracias a la imprenta, la lectura se ha convertido en un hecho suficientemente generalizado y por ello difícilmente controlable. Nos parece por tanto que, tal es la tesis que queremos sostener en Borges, la época de la palabra escrita supone la época de la lectura, que trajo consigo toda una revolución en el modo de vincularse el sujeto con la verdad. Un vínculo en el que, por primera vez, pudo tener lugar algo así como su agencia, o al menos en una forma totalmente inédita hasta ese momento (como también sucedió en la pérdida de la misma, que es lo que Foucault ha analizado en y como las prácticas discursivas modernas). El quiasmo escritura/lectura es el nombre del acontecimiento de esta revolución: la imposibilidad de distinguir entre autor y lector. Pero también es el nombre del modo de ese acontecimiento que es la lectura, el nombre de una actividad intransitiva e irreducible por tanto. La actividad de escribirnos a nosotros mismos. Ésta, nos parece, es la gran enseñanza de Menard, al que vamos a pasar seguidamente.

3. La nihilización del Quijote-Cervantes. Metafísica y crítica en Pierre Menard.

9. Considerar rigurosamente el *Quijote* como un texto apócrifo de Cervantes, tal es el propósito decidido de Borges. Decimos que es el propósito de Menard es ensayar un texto apócrifo de Cervantes, pero en realidad esto también podría decirse del propio texto de Menard,

⁵ Uno de los sentidos de “apócrifo” es precisamente el hermenéutico, que se aplica a los textos que no están reconocidos entre los bíblicos. Lo cual demuestra que, en efecto, no hay otro texto en el que la cuestión del autor sea más determinante que en éste.

que Borges comienza distinguiendo justamente respecto de la obra visible de Menard como su obra “subterránea” (OC I: 446) y, claro, inevitablemente también, del propio Borges. Pensemos que lo que está en juego es justificar el “dislate” de decir que Menard escribió dos capítulos enteros y un fragmento del Quijote. Es decir, está en juego *justificar una obra que, en cierto modo, es apócrifa; o más bien, justificar en verdad toda escritura, que siempre es apócrifa*. Borges tiene mucho cuidado de comenzar el relato cuando Menard ha muerto. Si, como hemos visto en Foucault, la muerte es uno de los índices fundamentales de la escritura, en ese su posible sentido gramatológico, el texto de Borges vale tanto para un tal Pierre Menard cuanto para un tal Cervantes (o para un tal Borges, aunque sobre esto vendremos en otra sección). Pero no porque estén muertos, sino por el simple hecho de que sólo y únicamente tenemos sus obras, que son lo único visible y, por tanto, también lo único inalienable. Por eso otra manera de enfrentar el texto de Borges es como una reflexión sobre la Memoria.

En todo caso, queremos comenzar examinando algunos de los rasgos que sitúan al autor en una posición inexistente, tomando como hilo conductor las tesis de Foucault que hemos examinado más arriba.

10. Para empezar el autor es un sujeto de atribución. Aquel del que se dice esta o aquella obra. No importa que haya o no un tal sujeto. El que estén muertos Menard y Cervantes, o también, cómo no, Borges, no quita fundamento a esta atribución, que, como hemos visto, se sostiene de parte de la obra. Es realmente la obra, lo que en verdad está ahí y se sostiene, la que nos permite id-entificar a alguien como su autor. Uno de los índices que nos permiten constituir un corpus es el tiempo. La obra de un autor es una composición de distintas piezas que se desparraman en el tiempo, a condición de que ninguna sea anterior o posterior a las fechas de la vida del autor. Realmente poco importa que sea el autor el que de pábulo a la fecha o que sea al revés, pues en el pasado (o en la memoria) todo es indicio de todo. Decimos, pues, que es el tiempo el que nos permite construir una obra y articularla, siquiera mínimamente, como *corpus*. Esa articulación mínima es la cronología (mínima, insistimos, pues sólo aporta un criterio elemental aunque fundamental -recuérdense los criterios de para reconocer un autor de San Jerónimo, referidos por Foucault). La obra de Menard es una obra visible, visible porque enumerable, y además ordenable según la cronología. De ella sólo tenemos esta lista. Vale la pena pensar en que esto, la posibilidad de generar una lista, parece ya de por sí sostener de alguna manera la realidad de algo. La sucesión, la pertinencia de la sucesión, “a”, “b”, “c”, “d”, ... y así hasta “s)” (444-446, casi la sexta parte del relato), ubica los escritos en la realidad del número y del recuento, en donde el autor, en este caso Menard, parece tener cifrada esa su consistencia particular (o la de Cervantes, cuando Menard dice haber cursado de él “los entremeses, las comedias, la Galatea, las novelas ejemplares, los trabajos sin duda laboriosos de Persiles y Segismunda y el Viaje del Parnaso ...” -448-, es decir, cuando se nos presenta su obra en una lista). Éste es un recurso del que se sirve Borges con frecuencia. Un recurso cuasi-material, diríamos, *en verdad retórico*, que sostiene la realidad del texto a fuerza de su repetición en el espacio del texto y en el tiempo de su lectura.

Frente a esta realidad, dispersa en el tiempo y por eso mismo prueba de la permanencia del autor, la obra subterránea y apócrifa. La obra que, para empezar, le ocupa buena parte de su vida. Una obra ante todo no zanjada cronológicamente. Una obra, eso sí, esforzada y paciente. “Dedicó sus escrúpulos y vigiliias a repetir en un idioma ajeno un libro preexistente. Multiplicó los borradores; corrigió tenazmente y desgarró miles de páginas manuscritas” (450). Una obra que, ciertamente, es imposible, pero sólo porque el tiempo de la vida constituye un límite inalienable,

pues el tiempo, de ser infinito, habría hecho posible su terminación. Eternidad, tiempo sin medida, *versus* cronología, medida o marca del tiempo. “Me bastaría ser inmortal para poder llevarla a cabo”, dice Menard (447).

11. Uno de los problemas de la crítica es poder establecer qué es la obra. Finalmente, el privilegio del autor hace que sea necesario acumular el mayor número de textos que puedan serle atribuidos. De modo que tanta o más es la información que se tiene de la obra publicada como la que pertenece a los ensayos y esbozos que la precedieron o, en su caso, también aquellos que no terminaron en nada. Foucault (2001a: ...) recuerda que es característico de la crítica incluir el trabajo previo a la obra publicada, como parte del proceso de atribución y reconocimiento del autor. Pensemos que también, a veces, se incluyen versiones desechadas, lo cual es un procedimiento ciertamente de, vamos a llamarlo así, contra-autoría. Ahora bien, la crítica no tiene otra intención que explicar la obra, lo que significa poder incluirla dentro de un proceso de causas naturales, por ende un devenir espacio-temporal, que es reconstruido con ayuda de hojas sueltas, anotaciones marginales, cartas, etc. (normalmente todo aquello que es manuscrito, lo que refuerza la inmediatez y la vinculación natural con el autor), en fin, con aquello que permita hacer de la obra, en este caso el texto escrito, una fenómeno del autor (donde el genitivo debe entenderse en su doble sentido, siendo el texto una muestra de lo que es el autor, pero porque, a la inversa, también es el autor mismo un fenómeno).

Esto tiene una consecuencia fundamental desde el punto de vista de la agencia del autor o, si se quiere, de la libertad de la obra. Estos textos son, decimos, la confirmación de que hubo, en efecto, un proceso, y de que, por tanto, esta o aquella obra no son simplemente singularidades, productos espontáneos, sino, antes bien, resultados o conclusiones de silogismos materiales. O, si se quiere, son la confirmación de que se trata de el final de cadenas de producción de pensamientos, resultados creativos, porque psicológicamente evaluables. Por tanto, y esto es lo queremos apuntar, no son ante todo la producción de un genio, que sería la figura en la que la crítica, la crítica clásica queremos decir, ubicaba justamente la libertad del autor. Pues si, digámoslo así, a la idealidad del genio se opone la vulgaridad del carácter, hacer de la psicología el origen de la obra de arte es, ciertamente, una disminución, aunque totalmente conforme a los propósitos de la crítica, que no quiere sino *explicar la obra*.

Borges (Menard) es muy consciente de todo esto. Por eso el autor de estos capítulos del Quijote se ocupó expresamente de eliminar todo rastro de su trabajo, con el que hacía “una alegre fogata”. Además, Borges nos propone una teoría sobre la clase de trabajo que es la creación (y, con ella, la lectura), que está en el modo de trabajo de Menard. Los apuntes que precedieron a los dos capítulos componían un texto en cierto modo cifrado, escrito en “peculiares símbolos tipográficos”, cuando no reducido y minimizado, escrito como estaba en “letra de insecto”. Como si el autor se obstinara en que eludir en la medida de sus fuerzas la materialidad y las huellas de un proceso que, si las hubiere, podría ser reconstruido siguiendo algún hilo conductor lógico o psicológico. Las huellas en el espacio, renunciando a escribir las palabras convencionales, en verdad, renunciando a repetir las palabras del Quijote hasta que fueran sus palabras, es decir, hasta que fueran perfectamente originales. Esta reducción o acumulación de sentido se completa con la pretensión de una escritura infinitamente pequeña. De este modo se nos revela el trabajo de la escritura como *un trabajo en profundidad, intensivo*, y no una elaboración dilatada en el tiempo y en el papel.

12. Si consideramos, pero a la inversa, la retórica de la acumulación, comprenderemos que, a la manera de un Hume (o un Berkeley, no en vano uno de los autores favoritos de Borges,

acaso por su sano escepticismo), en realidad somos nosotros los que sostenemos la identidad de tales retahílas, adscribiéndolas a alguien llamado “autor” como al sujeto de atribución, cuando en ellas, verdaderamente, no hay nada sustante más allá del rastro que deja la repetición. Menard es, entonces, un efecto, el *efecto-Menard*, cuyo autor es Borges (el cual a su vez sería otro efecto, el efecto-Borges, que resultaría casi con toda seguridad de leer la retahíla de los títulos, a la que habría que sumar la de años, que acompaña a este de “Pierre Menard”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Las ruinas circulares”, “La lotería de Babilonia”, “Examen de la obra de Herbert Quain”, “La biblioteca de Babel” y “El jardín de senderos que se bifurcan”, si nos limitamos a los nombres que figuran bajo el de “Ficciones (1944)” en la edición española -Barcelona, 1989- de las *Obras Completas*, Tomo I, de Emecé Editores que manejamos -efecto que, si leyéramos todos los títulos contenidos en los cuatro tomos de esta edición, se habría convertido en casi una certeza metafísica). Decimos esto porque otro de los mecanismos de los que se sirve Borges para anular al autor es el del azar. Si la psicología (y la crítica literaria) sólo pueden habérselas con el texto a cuenta de explicarlo, tanto da que se explique la unidad de la obra que las variaciones (de un texto o de una serie de textos -las ediciones de Obras completas serían los intentos de estas aprehensiones) pues eso se hace por medio de una entidad psicológica o de sentido que la disciplina que sea el caso se encarga de demostrar (digamos, de id-entificar).

Por eso importa la *singularidad* como índice de la libertad que tiene que ser la literatura si es que quiere escapar a la metafísica. Para empezar, a la metafísica de la autoría (que pertenece a la de la subjetividad, cuyo fundamento último es la metafísica de la sustancia). Menard no responde a ninguna expectativa que pudiera tenerse, ni sobre la empresa que se propone (a), ni sobre el libro que va a ocuparle (b), ni, por último, sobre el método que cabe esperar para llevarla adelante (c).

13. a) Respecto a lo primero, Borges deja claro que el Quijote ha sido el libro elegido precisamente porque su preferencia es *inexplicable* (447). Para Menard el Quijote es un libro “contingente” e “innecesario” desde el punto de vista de su “capacidad personal” (esto supone un giro prodigioso en la borradura del autor, pero lo veremos un poco después). Todo lo opuesto a una *tauto-logía* dice Menard en una carta (que es el único texto escrito, junto al fragmento de el Quijote, que se cita en el relato de Borges). En realidad, una *contra-dicción*, como indica sutilmente, pues constituye un trabajo, un trabajo libre, pero que está gobernado por dos leyes contradictorias. Pensemos primero que son “leyes”, pero leyes del arbitrio, porque la empresa se presenta como un “misterioso deber”. Si tiene que tratarse de una acción que no pueda surgir del curso de la naturaleza, esto quiere decir que no puede haber en su escritura nada que pueda atribuirse a ella. Concretamente no puede, como sí pudo Cervantes, dejarse llevar “por inercias del lenguaje y de la invención” (448). Inercias que lo son de la naturaleza (la teoría romántica del genio, que resuena en estas páginas, sostiene justamente que en la obra de arte se trasluce el espíritu, *Geist*, que es la fuerza de la Naturaleza, con mayúsculas, que se expresa a través del autor). Así, considerar el azar como parte de la producción de la obra, lejos de constituir un signo de autoridad y de libertad, es todo lo contrario. Porque no es la casualidad lo que constituye el azar sino más bien lo contrario, *la improbable, pero absolutamente determinante, conjunción de circunstancias*. Es la *necesidad* lo que obra en la producción del Quijote y lo que debemos entender detrás de su “espontaneidad” (que, nos parece, tampoco tendría que ser entendida de modo irónico). El que tengan que ser esas circunstancias, en el momento en que se producen y por las fuerzas que actúan, eso es lo que hace que el Quijote sea la obra que es, y nada más. El Quijote es el producto de una casuística muy compleja, ciertamente imposible de domeñar, pero por eso

mismo nada que podamos considerar verdaderamente azar. De hecho, algunos de los escritos de la obra visible de Menard nos ponen en la pista de este significado del azar. Leibniz y su *Characteristica universalis*, la lógica de Boole, el *Ars magna* de Lull, John Willkins (al que dedica otro relato como autor de un lenguaje analítico), en fin, todos aquellos autores que han intentado, precisamente, conjurar el azar y descubrir las leyes de cualquier combinación, las leyes que hacen de cualquier combinación nada más que un caso. Aquello que es perfectamente concluido de una regla. Por contra, lo que constituye el índice de libertad es, más bien, el juego contradictorio y ciertamente nihilista de tener que hacer variaciones sobre lo que ya existe para luego aniquilarlas razonadamente. Es decir, el juego paradójico de una libertad que no es tal a menos que se someta al deber. Pensemos que si Menard se hubiera abandonado a la variación, si hubiera querido escribir una versión, habría tenido que recurrir al azar. Menard debe hacer variaciones, “de tipo formal o psicológico”, pero siempre únicamente como respuestas a un imperativo. Porque, vamos a decirlo así, sólo cumpliendo un deber se puede estar obrando con libertad. Ahora bien, si la libertad fuera tan sólo el ejercicio de modificar o alterar el texto ya escrito, podría parecer también producida azarosamente. Por eso tiene que conjurarse con el deber contrario que obliga a Menard a sacrificar las variaciones, pero no de un modo automático, en lo que sería una corrección mecánica no muy distinta de la reproducción mecánica (la copia) y en la que tendríamos otra clase de inercia; el modo de conjurar el mecanismo es sacrificar la variación y someterla al original porque *debe ser así*. Como si fuera la conclusión de un silogismo que, en este caso, se llama *deber*.

b) La obra que elige es, no podría ser de otro modo, inopinada. Es una obra que no puede esperarse en alguien como él, un francés simbolista de comienzos del siglo XX. Ni siquiera la memoria puede vincularle con ella. “simplificado por el olvido y la indiferencia” estamos ante una obra que es, lo hemos dicho antes, esencialmente in-necesaria. Paradójicamente, eso le da más valor desde el punto de vista de la crítica. Pues es precisamente lo inexplicable aquello que puede merecer la mejor calidad, y tal es el caso del Quijote de Menard. En cierto modo (esto debería ocuparnos la reflexión sobre la autoría, que será en la tercera parte de este trabajo), la indiferencia nos pone ante una suerte de anti-autor, un autor que se constituye en la negación de sí mismo. Esta su nihilización (una de las influencias, “irrefutable” para Borges, es la de Nietzsche) va de consuno con la pérdida de toda memoria, un ser sin historia diríamos, así como con el hecho de que *pretender la in-diferencia*. Recuerdese el principio ético que proponía Foucault y que Borges reformula como el modo de estar o de ser de la *ironía*.

c) Por último, también lo es el método, que no puede ser la “transcripción mecánica del original”, que sería un procedimiento meramente sobre-venido, que es de lo que no se trata. “Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran -palabra por palabra y línea por línea- con las de Miguel de Cervantes” (446). ¿Y qué? Lo que quiere Menard es precisamente eludir cualquier concatenación de tipo causal. La co-incidencia, como la llama aquí, es el modo de identidad que puede considerarse un acontecimiento singular y absolutamente inexplicable. Por eso el otro procedimiento, en principio más complejo pero igualmente mecánico, el de “ser Miguel de Cervantes” (447; sub. original), este otro método, decimos, que hubiera exigido esfuerzos notables como aprender el español del siglo XVII, guerrar contra los moros, profesar la fe católica, etc., es, sin embargo, descartado por Menard “por fácil” (447). Más aún, desde el punto de vista estético, sería también el modo menos interesante, pues supondría renunciar a la dificultad de seguir siendo Menard y llegar desde ahí al Quijote. El Quijote en efecto, es una tautología. Pero también lo es cualquiera de los autores. Desde luego Cervantes, el Cervantes del

Quijote (o el Quijote de Cervantes, tanto da), pero no Menard cuyo propósito esencial es la alteración, pero no la mecánica sino la libre.

En todo caso, estas tres afirmaciones de la singularidad de Menard no son otra cosa que nihilizaciones de la función del autor tal y como las hemos visto antes. O más concretamente, son nihilizaciones de Cervantes. Porque todavía habría otra vuelta de tuerca más. La que se dirige precisamente al autor Menard, pero también al autor mismo del texto de Menard, Borges.

Referencias

Borges, J.L. (1989a): “Pierre Menard, autor del Quijote”, en *Obras Completas*, Barcelona, Emecé, vol. I, pp. 444-450.

— (1989b): “Una vindicación de la cábala”, en *OC*, ed. cit., I, pp. 209-212.

Foucault, M. (1999a): “Prefacio a la transgresión”, en *Entre filosofía y literatura*, Barcelona, Paidós, pp. 163-180.

(1999b): *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets.

(2001a): “*Qu’est-ce qu’un auteur?*”, en: *Dits et Écrits*, I, Paris, Quarto-Gallimard, pp. 817-849.