

Parábolas de la interpretación en Borges y Kafka

NIVEL DE EDUCACIÓN SUPERIOR / Formación docente

PRÁCTICAS DE LA ORALIDAD, LA LECTURA Y LA ESCRITURA
(PROFESORADO DE LENGUA Y LITERATURA) · ORALIDAD,
LECTURA Y ESCRITURA (PROFESORADO DE NIVEL INICIAL Y
PRIMARIO)

Palabras clave: parábola / lectura / escritura / literatura moderna /
franz kafka / jorge luis borges

Parábolas de la interpretación en Borges y Kafka



EDUCACIÓN SUPERIOR / FORMACIÓN DOCENTE

Curso: Prácticas de la Oralidad, la Lectura y la Escritura (Profesorado de Lengua y Literatura) - Oralidad, Lectura y Escritura (Profesorado de Nivel Inicial y Primario)

Presentación

Con el objetivo de reflexionar sobre el vínculo entre literatura y conocimiento, esta propuesta nos invita a recorrer relatos de Jorge Luis Borges y Franz Kafka, dos de los más importantes escritores del siglo XX, y se orienta hacia los espacios curriculares de Prácticas de la Oralidad, Lectura y Escritura, del Profesorado de Lengua y Literatura, y Oralidad, Lectura y Escritura, del Profesorado de Nivel Inicial y Primario.

Hablar, leer y escribir son las acciones principales de las prácticas del lenguaje. Tienen un rol protagónico en la escuela como medio de transmisión cultural. Aquí, proponemos acercarnos principalmente a un subgénero literario que es el de las **parábolas**. Se trata de relatos muchas veces incluidos en textos mayores, que son breves y al mismo tiempo didácticos. Las parábolas de la Biblia del hijo pródigo y del buen samaritano son ejemplos claros, relatos que pueden ser muy breves y que por comparación sirven como enseñanza.

En los tiempos modernos, con una marcada distancia y tal vez con otros propósitos, tanto Borges como Kafka recurren a la parábola. Aquí ofrecemos una secuencia para pensar y discutir en el aula sobre aquello que estarían expresando las parábolas modernas kafkianas del “Mensaje imperial” y “Ante la ley”, y las borgeanas de los mapas, los laberintos y del conocimiento total.



Esquema de la propuesta

Clase 1. Borges y las parábolas kafkianas

Lectura y discusión a propósito del problema de la comunicación y la representación, a partir de los relatos “Un mensaje imperial”, de Kafka, y “Del rigor en la ciencia”, de Borges.

Clase 2. Borges, Kafka y las parábolas del laberinto

Lectura y discusión a propósito del laberinto y la paradoja como recursos narrativos de relevancia en las obras de Kafka y Borges, a partir de los relatos “Ante la ley”, de Kafka, y “Los dos reyes y los dos laberintos”, de Borges.

Clase 3. Borges, parábolas de la lectura y la escritura

Lectura y discusión a propósito de la lectura y la escritura literaria como problemas del conocimiento, a partir de los relatos “Funes el memorioso” y “Pierre Menard, autor del Quijote”, de Borges.



Clase 1. Borges y las parábolas kafkianas

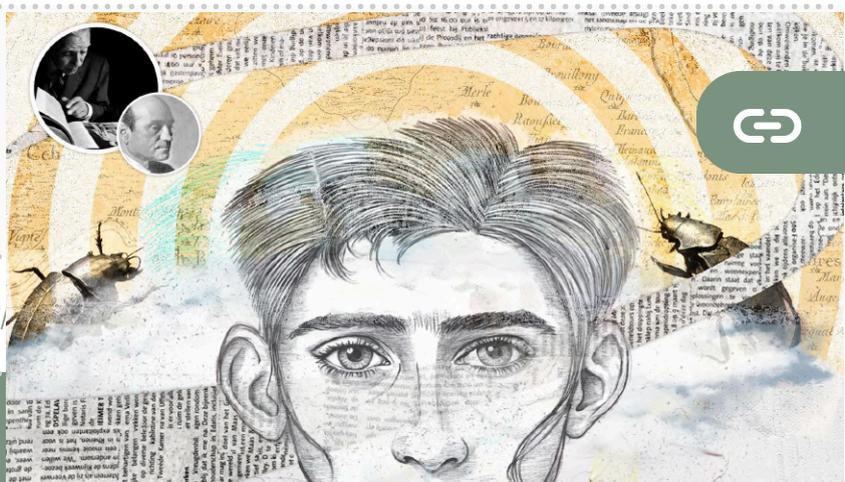
El objetivo de este primer encuentro consiste en introducir a los y las estudiantes en la lectura de Borges y Kafka. A partir del concepto de parábola proponemos la lectura de dos relatos breves conocidos como metáforas sobre el problema de la representación: “Un mensaje imperial”, de Kafka, y “Del rigor en la ciencia”, de Borges.

Las parábolas son un subgénero literario. Las encontramos por lo general enmarcadas en textos mayores. Pertenecen al género narrativo. De la Biblia son conocidas muchas parábolas, relatos cortos que por medio de la comparación sirven para enseñar un modo de obrar. En filosofía, las parábolas también son recurrentes, no ya para enseñar un modo de actuar, sino para explicar por comparación una teoría o un concepto, como la alegoría de la caverna en Platón. La parábola sirve como un relato sintético que funciona por el símil. Es didáctico y muchas veces opera por exageración. Se diferencia de las fábulas no solamente porque en estas los protagonistas generalmente pertenecen al reino animal, sino también por su carácter más bien fragmentario, dependiente de un relato mayor.

En la obra de Borges parecieran tener lugar a partir de la década de 1930, cuando el autor argentino lee a Kafka y escribe sobre él. Tal como se plantea en el artículo *Apuntes sobre Kafka en la literatura argentina*: “En gran medida, el legado de Borges podría explicarse como lector de Kafka. Colocar a Kafka como su precursor es un procedimiento crítico, al mismo tiempo, borgeano y kafkiano” (2024, párr. 7).

Invitamos a la lectura del artículo completo.

>>> [ACCEDER](#)



Por tratarse de un género en prosa, en la producción poética de Borges de la década de 1920, la parábola no tiene lugar. Hacia 1930 quizás se puedan ya leer como orientación —en cuanto historia ejemplar— desde las biografías de *Historia universal de la infamia*. Relatos más o menos breves de Kafka, como “Josefina la cantora” o “Un artista del hambre”, o incluso más extensos como *La metamorfosis*, se apoyan en los límites de las parábolas y de las fábulas. En Borges, figuras como las de Funes, Pierre Menard, Carlos Argentino Daneri, Herbert Quain, o el mundo de Tlön operan bajo el mismo principio de exageración por medio de la parábola y se orientan como explicaciones de problemas teóricos.

Los textos de Borges y Kafka que proponemos leer y comentar en esta secuencia tienen características que se ajustan más o menos a las del subgénero de la parábola. La invitación y el desafío, entonces, es a leerlos como si fueran parábolas.

Actividad 1

Ahora sí, después de haber precisado estas cuestiones, los y las invitamos a salir al encuentro de los autores. Les proponemos realizar una lectura colectiva, en voz alta, de los relatos “Un mensaje imperial”, de Franz Kafka, y “Del rigor en la ciencia”, de Jorge Luis Borges, acompañada de una conversación en la que puedan intercambiar impresiones, interrogantes, hipótesis de lecturas, sentidos... Recuerden que el desafío es ensayar interpretaciones sabiendo que los leemos como parábolas, es decir, como narraciones didácticas que operan por el símil o comparación.

Como dijimos en la presentación, si uno de nuestros objetivos es “reflexionar sobre el vínculo entre literatura y conocimiento”, les solicitamos que una vez realizada la lectura, lleven adelante una **conversación** que gire en torno a las siguientes comparaciones:

- La historia narrada en “Un mensaje imperial” / La comunicación literaria entre autor y lector.
- La historia narrada en “Del rigor en la ciencia”/ La forma en que la literatura pretende “representar” la realidad extraliteraria.

A propósito de estas lecturas, algunos interrogantes que sirven como orientación pueden ser los siguientes: ¿por qué es imposible que llegue el mensaje y qué significa que a cada paso se amplíe la distancia unidireccional entre el mensajero y el receptor? ¿Hasta qué punto un territorio solamente se puede representar con un mapa igual de grande que el territorio? ¿De qué forma ambos problemas se relacionan con la verdad y la representación? ¿Qué buscan mostrar estas parábolas?

A continuación, transcribimos los escritos de los autores:

“Un mensaje imperial”, de Franz Kafka

El Emperador —así dicen— te ha enviado a ti, el solitario, el más miserable de sus súbditos, la sombra que ha huido a la más distante lejanía, microscópica ante el sol imperial; justamente a ti, el Emperador te ha enviado un mensaje desde su lecho de muerte. Hizo arrodillar al mensajero junto a su cama y le susurró el mensaje al oído; tan importante le parecía que se lo hizo repetir. Asintiendo con la cabeza, corroboró la exactitud de la repetición. Y ante la muchedumbre reunida para contemplar su muerte —todas las paredes que interceptaban la vista habían sido derribadas, y sobre la amplia y alta curva de la gran escalinata formaban un círculo los grandes del Imperio—, ante todos, ordenó al mensajero que partiera. El mensajero partió en el acto; un hombre robusto e incansable; extendiendo primero un brazo, luego el otro, se abre paso a través de la multitud; cuando encuentra un obstáculo, se señala sobre el pecho el signo del sol; adelanta mucho más fácilmente que ningún otro. Pero la multitud es muy grande; sus alojamientos son infinitos. Si ante él se abriera el campo libre, cómo volaría, qué pronto oirías el glorioso sonido de sus puños contra tu puerta. Pero, en cambio, qué vanos son sus esfuerzos; todavía está abriéndose paso a través de las cámaras del palacio central; no acabará de atravesarlas nunca; y si terminara, no habría adelantado mucho; todavía tendría que esforzarse para descender las escaleras; y si lo consiguiera, no habría adelantado mucho; tendría que cruzar los patios; y después de los patios el segundo palacio circundante; y nuevamente las escaleras y los patios; y nuevamente un palacio; y así durante miles de años; y cuando finalmente atravesara la última puerta —pero esto nunca, nunca podría suceder—, todavía le faltaría cruzar la capital, el centro del mundo, donde su escoria se amontona prodigiosamente. Nadie podría abrirse paso a través de ella, y menos aún con el mensaje de un muerto. Pero tú te sientas junto a tu ventana, y te lo imaginas, cuando cae la noche.

“Del rigor en la ciencia”, de Jorge Luis Borges

... En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el Tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los Inviernos. En los Desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.

Suárez Miranda: Viajes de varones prudentes, libro cuarto, cap. XLV, Lérica, 1658

Después de la lectura colectiva y la conversación sobre cómo funciona el símil en estas parábolas, podemos continuar.

Si leemos “Un mensaje imperial” como parábola, podemos pensar a qué problema responde. ¿Ante qué enigma funciona como solución? Desde el punto de vista de la comunicación, se organiza con la lógica del poder vertical. El mensaje del Emperador debe llegar a ti, lector. El mensaje de Dios, del Emperador o del Autor es un mensaje unidireccional, destinado a un receptor que solo espera. El relato, que parece pertenecer a un texto mayor en el que alguien le habla a otra persona, funciona como **parábola acerca del problema de la comunicación**. El mensajero se pierde, la distancia es enorme, tanto como la que separa al agrimensor respecto del poder en otro texto de Kafka, hablamos de la novela *El castillo*.

En *Cartas a Milena*, Kafka dice que cuando uno lee una carta está hablando con el fantasma del otro y que cuando uno la escribe también. Igual que en Borges, el lector ocupa un papel predominante en la significación. Desde el punto de vista de la escritura, el lector necesariamente es un anónimo que se pierde como el mensajero o el “Hombre en la multitud”, de Poe. El lector de la literatura moderna podría ser presentado así, como una figura despersonalizada, como un anónimo lector de masas.

El relato “Del rigor en la ciencia” se puede leer como una parábola sobre las “Disciplinas geográficas”, en donde Borges escribe un texto como si fuese un fragmento escrito por otro en el siglo XVII: en el Imperio sobre el que escribe Suárez Miranda el Arte de la Cartografía logró la Perfección de llegar a componer un mapa del Imperio tan grande como el Imperio mismo. Lo que debía ser una representación a escala se transformó en una representación total y absoluta. Leído como parábola, se orienta al problema de la representación y el realismo en el arte, se podría pensar como un fragmento satírico contra las pretensiones del realismo.

En ambos casos, los fragmentos breves adoptan la forma de relatos enigmáticos que esconden un mensaje, una verdad para ser revelada y, al mismo tiempo, son la negación misma de que exista, por fuera de esa breve ficción, una verdad para ser revelada. El de Kafka se centra en el problema de la comunicación; el otro, de Borges, en el de la representación. Leídos así, los textos sugieren que no puede llegar ningún mensaje como si estuviera destinado a la recepción pasiva de cada uno de nosotros. Ningún mensaje llega a su destinatario con un sentido único y cerrado porque siempre existe la interpretación y el mal entendido. Eso pareciera indicar el largo y engorroso recorrido del mensaje del Emperador que, finalmente, no logramos conocer sino solo imaginar.

La representación supone aceptar que toda expresión lingüística, pictórica o del tipo que sea, se realiza en función de convenciones preestablecidas. Por ejemplo, la literatura del siglo XIX que pretendió imitar la realidad incorporó en su escritura, para que eso sea posible, las descripciones detalladas, la cronología lineal de los hechos narrados, la causalidad de los sucesos, algunos acontecimientos que realmente sucedieron en la historia, etc.. La ficción de objetividad la construyó con esos medios y no por la posibilidad verdadera de que las palabras se confundan o refieran a modo de reflejo a las cosas que pretenden representar (de Diego, p. 138). En el relato de Borges, los mapas que hacen los cartógrafos no son el territorio, están contruidos por una trama de líneas, dibujos y signos que se ha convenido en leer como “copias en papel” del Imperio. El problema de la representación también incluye la pregunta por su función para el conocimiento del mundo: ¿Para qué representamos? ¿Representarlo ayuda a conocer el mundo? En el caso del relato de Borges: ¿Qué sucede si el mapa tiene el mismo tamaño del Imperio y coincide puntualmente con él?, ¿cumple su función de ayudar a conocer el territorio y a orientarse en su recorrido?

Actividad 2

Continuamos trabajando con los textos.

Una vez leídos ambos relatos, les proponemos realizar un ejercicio comparativo entre ellos y dos obras clásicas de la pintura occidental europea. Sugerimos realizar esta actividad de manera grupal y hacer una puesta en común que se centre en recuperar cómo se puede analizar en todas estas obras el problema de la representación en función de cada comparación específica. Animamos a preguntar: ¿qué sucede con la representación en cada caso comparado?, ¿se postula como imposible o como necesariamente total?, ¿cómo se expresa el tema de la comunicación entre emisor y receptor en la pintura y en la literatura?

En primer lugar, les proponemos observar con detenimiento las siguientes obras pictóricas:

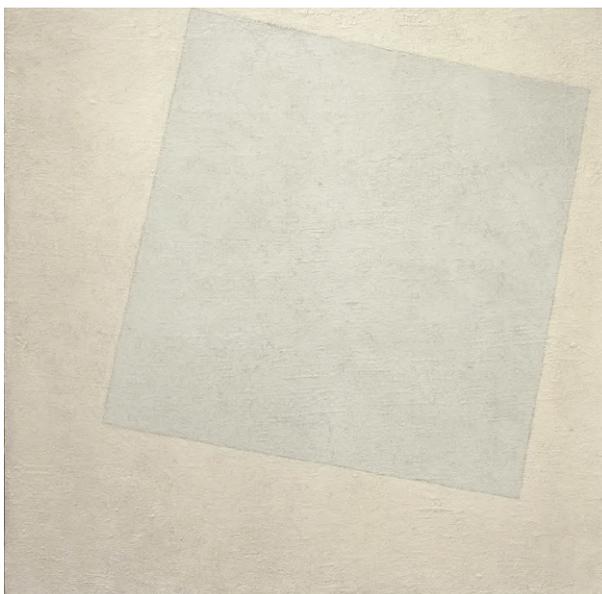
IMAGEN 1



Gustave Courbet - *Los picapedreros*, 1849

Fuente: [Wikimedia](#)

IMAGEN 2



Kazimir Malévich - *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, 1918

Fuente: [Wikimedia](#)

La pintura de Courbet en el siglo XIX es un caso emblemático del realismo pictórico. A contramano de la pintura religiosa y de la corte, en 1849 Courbet pinta trabajadores. La pintura de Malevich de 1918 es uno de los casos emblemáticos del suprematismo pictórico, a principios del siglo XX.

A continuación, les proponemos que relacionen los textos de Kafka y Borges que forman parte de esta primera clase con las pinturas de Malevich y Courbet, intentando **poner de relieve en qué medida y de qué manera expresan los problemas de la comunicación y la representación en el arte**. Pueden elegir cualquiera de estas combinaciones posibles para dialogar y redactar un pequeño texto:

- a. “Un mensaje imperial” y *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*: el problema de la comunicación entre emisor y receptor en las artes.
- b. “Del rigor en la ciencia” y *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*: el arte y la representación de la realidad.
- c. “Un mensaje imperial” y *Los picapedreros*: el problema de la comunicación entre emisor y receptor en las artes.
- d. “Del rigor en la ciencia” y *Los picapedreros*: el arte y la representación de la realidad.

Sería valioso, en el contraste entre ambas pinturas, hacer notar un tipo de crisis de la representación análoga a la que sugieren Kafka y Borges en sus relatos. El pintor realista obra como los cartógrafos del Imperio; el pintor ruso como los artistas de vanguardias: ¡abajo el imperio cartográfico! Malevich pareciera responder ante el dilema borgeano mediante un procedimiento extremo de sustracción de lo representable. En Borges la crítica al realismo tiene lugar en numerosos escritos, los más emblemáticos: “El Aleph” y el “Prólogo” a la novela de su amigo, Adolfo Bioy Casares, La invención de Morel.

Clase 2. Borges, Kafka y las parábolas del laberinto

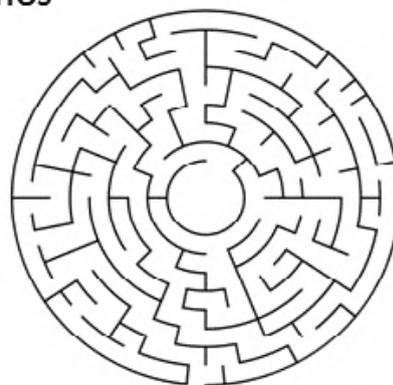
En este segundo encuentro, proponemos acercarnos a un problema común en Kafka y Borges: se trata del particular uso que hacen de la figura del laberinto. Para esto, llevaremos adelante la lectura de otros dos relatos breves, en este caso, “Ante la ley” de Kafka, y “Los dos reyes y los dos laberintos”, de Borges. Lo que interesa sobre todo es pensar de qué forma se vincula el problema del sentido y de la significación de ambas parábolas con la figura del laberinto desde un punto de vista mitológico y conceptual.

La del laberinto es una figura topográfica clásica. En la mitología griega, el laberinto de Creta habría sido creado por Dédalo a pedido de Minos para encerrar al Minotauro. Según el mito, Teseo da muerte a la bestia y logra salir guiado por el hilo de Ariadna. Desde un punto de vista arquitectónico, todo laberinto está formado por calles con un diseño complejo pensado para que las personas se desorienten. Existen, al menos, dos formas elementales: el laberinto clásico de una sola vía (univiarario) por donde se entra y se sale, y los laberintos de varias vías (multiviarario) que terminan en caminos sin salida y bifurcaciones. La crítica literaria ha señalado en reiteradas ocasiones el especial interés que tienen los laberintos en la literatura de Borges. **“Los dos reyes y los dos laberintos”** no es el único lugar donde apela a esta figura porque, en definitiva, el problema que implica todo laberinto contiene principios clave de la narrativa borgeana: el enigma, el destino, la incertidumbre, la cifra, la muerte.

LABERINTOS



UNIVIARIO



MULTIVIARIO

Fuente: [Filosofía para la vida](#)

El policial borgeano paradigmático, “La muerte y la brújula”, se podría pensar como un laberinto que lleva al detective y al lector tras los indicios del crimen hasta su propia muerte. El laberinto del desierto, en el relato breve que aquí compartimos, también tiene el destino en la muerte. El mito clásico cifra en su centro a la muerte y al minotauro. El laberinto en Borges funciona como arquitectura narrativa. El laberinto del escritor chino en “El jardín de los senderos que se bifurcan” no es un laberinto espacial, sino temporal y narrativo. La figura del laberinto, según Nicolás Rosa, por ejemplo, se podría pensar como articuladora de la obra de Borges, en el sentido de que cada uno de sus relatos, incluso los poemas, podrían ser salas con pasadizos que se interconectan. Un caso emblemático: en “Examen de la obra de Herbert Quain” dice que un cuento de ese autor inventado por él le dio la idea de otro cuento suyo: “Las ruinas circulares”. En numerosos relatos pareciera haber puertas de salida que llevan a otros relatos como si toda la obra fuese un complejo laberinto diseñado para perder al lector.

“Ante la ley”, de Kafka, es uno de los relatos breves más interpretados por la crítica y la filosofía contemporánea; ensayistas y filósofos clave del siglo XX, como Hannah Arendt o Jacques Derrida, han escrito y pensado a partir de él. Aunque fue publicado de forma independiente por el autor en 1915, se trata de una “parábola” incluida en la novela *El proceso*, publicada de manera póstuma. Según Martínez Estrada, que compartía con Borges su admiración por Kafka, la figura del laberinto es la que organiza lo kafkiano. Los personajes Joseph K en *El proceso* o el agrimensor en *El castillo* están inmersos en un mundo donde reina la incertidumbre, característica de la experiencia laberíntica.

Actividad 1. Ser objetivos: ¿una meta imposible?

a. En primer lugar, les solicitamos leer con mucha atención los textos de ambos autores:

“Ante la ley”, de Franz Kafka

Ante la Ley hay un guardián. Hasta ese guardián llega un hombre del campo y le pide ser admitido en la Ley. Pero el guardián dice que por ahora no le puede permitir la entrada. El hombre se queda pensando y pregunta si le permitirán entrar más tarde. «Es posible», dice el guardián, «pero ahora no.» Viendo que la puerta de acceso a la Ley está abierta como siempre y el guardián se hace a un lado, el hombre se inclina para mirar al interior a través de la puerta. Cuando el guardián lo advierte, se echa a reír y dice: «Si tanto te atrae, intenta entrar pesé a mi prohibición. Pero ten presente que yo soy poderoso. Y solo soy el guardián de menor rango. Entre sala y sala hay más guardianes, cada cual más poderoso que el anterior. Ya el aspecto del tercero no puedo soportarlo ni yo mismo». Con semejantes dificultades no había contado el hombre del campo; la Ley ha de ser accesible siempre y a todos, piensa, pero cuando observa con más detenimiento al guardián envuelto en su abrigo de pieles, con su gran nariz puntiaguda, su larga barba tártara, rala y negra, decide que es mejor esperar hasta conseguir el permiso de entrada. El guardián le acerca un taburete y le permite sentarse al lado de la puerta.

Allí se queda sentado días y años. Hace muchos intentos por ser admitido, y cansa al guardián con sus ruegos. El guardián lo somete con frecuencia a pequeños interrogatorios, le pregunta sobre su país y muchas otras cosas, pero son preguntas hechas con indiferencia, como las que hacen los grandes señores, y al final le repite una y otra vez que aún no puede dejarlo entrar. El hombre, que se había provisto de muchas cosas para su viaje, lo utiliza todo, por valioso que sea, para sobornar al guardián. Este le acepta todo, pero al hacerlo dice: «Lo acepto solo para que no creas que no lo intentaste todo».

Durante esos largos años el hombre observa al guardián casi ininterrumpidamente. Se le olvidan los otros guardianes y este primero le parece el único obstáculo para entrar en la Ley. Durante los primeros años maldice el lamentable azar en voz alta y sin miramientos; más tarde, a medida que envejece, ya solo farfullando para sus adentros. Se comporta como un niño y como al estudiar al guardián durante tantos años ha llegado a conocer incluso a las pulgas del cuello de su abrigo de piel, también pide a las pulgas que lo ayuden y hagan cambiar de opinión al guardián. Por último se le debilita la vista y ya no sabe si la oscuridad reina de verdad a su alrededor o solo son sus ojos que lo engañan.

Pero entonces advierte en medio de la oscuridad un resplandor que, inextinguible, sale por la puerta de la Ley. Le queda poco tiempo de vida. Antes de su muerte se le acumulan en la cabeza todas las experiencias vividas aquel tiempo hasta concretarse en una pregunta que todavía no le había hecho al guardián. Le indica por señas que se acerque, pues ya no puede incorporar su rígido cuerpo. El guardián tiene que inclinarse profundamente hacia él, porque la diferencia de tamaño entre ambos ha variado muy en detrimento del hombre. «¿Qué más quieres saber ahora?», pregunta el guardián, «eres insaciable.»

«Todos aspiran a entrar en la Ley», dice el hombre, «¿cómo es que en tantos años nadie más que yo ha solicitado entrar?» El guardián advierte que el hombre se aproxima ya a su fin y, para llegar aún a su desfalleciente oído, le ruge: «Nadie más podía conseguir aquí el permiso, pues esta entrada solo estaba destinada a ti. Ahora me iré y la cerraré.»

(Traducción de Juan José del Solar, Adan Kovacsics y Joan Parra Contreras)

“Los dos reyes y los dos laberintos”, de Jorge Luis Borges

Cuentan los hombres dignos de fe (pero Alá sabe más) que en los primeros días hubo un rey de las islas de Babilonia que congregó a sus arquitectos y magos y les mandó construir un laberinto tan complejo y sutil que los varones más prudentes no se aventuraban a entrar, y los que entraban se perdían. Esa obra era un escándalo, porque la confusión y la maravilla son operaciones propias de Dios y no de los hombres. Con el andar del tiempo vino a su corte un rey de los árabes, y el rey de Babilonia (para hacer burla de la simplicidad de su huésped) lo hizo penetrar en el laberinto, donde vagó afrentado y confundido hasta la declinación de la tarde. Entonces imploró socorro divino y dio con la puerta. Sus labios no profirieron queja ninguna, pero le dijo al rey de Babilonia que él en Arabia tenía otro laberinto y que, si Dios era servido, se lo daría a conocer algún día. Luego regresó a Arabia, juntó sus capitanes y sus alcaides y estragó los reinos de Babilonia con tan venturosa fortuna que derribó sus castillos, rompió sus gentes e hizo cautivo al mismo rey. Lo amarró encima de un camello veloz y lo llevó al desierto. Cabalgaron tres días, y le dijo: "¡Oh, rey del tiempo y sustancia y cifra del siglo!, en Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te vedan el paso".

Luego le desató las ligaduras y lo abandonó en mitad del desierto, donde murió de hambre y de sed. La gloria sea con Aquél que no muere.

b. Como dijimos, el laberinto puede aparecer como tema (referencia al mito clásico), como forma de narrar (el relato policial borgeano), como recurso para establecer relaciones entre varios escritos de un mismo autor (también es el caso de Borges), y podría haber otras.

A partir de estas consideraciones, les solicitamos que, en un escrito individual breve, expliquen de qué forma se manifiesta en ambos textos la figura del laberinto. Una vez finalizado, pueden compartirlo con el resto de la clase para enriquecer las interpretaciones a partir del intercambio colectivo.

El laberinto puede entenderse también como una figura para expresar la experiencia moderna, tanto en las novelas y relatos de Kafka como en los cuentos de Borges. Para reflexionar sobre esta condición de la vida moderna, compartimos el siguiente fragmento de *Modernidad líquida*, del sociólogo Sigmunt Bauman:

Jacques Attali ha sugerido recientemente que nuestra idea del futuro y nuestra participación en él están hoy regidas, si bien solapadamente, por la imagen del laberinto; esa imagen es el espejo privilegiado en el que nuestra civilización en su estadio presente contempla su apariencia. El laberinto como alegoría de la condición humana fue un mensaje transmitido por los nómades a los sedentarios. Han transcurrido milenios, y finalmente los sedentarios han ganado confianza y el coraje suficiente como para enfrentar el desafío de un destino laberíntico. Attali señala que en todos los idiomas europeos la palabra *laberinto* se convirtió en sinónimo de complejidad artificial, oscuridad inútil, sistema tortuoso, fronda impenetrable. “Claridad” se convirtió en sinónimo de “lógica”.

Los nómades se propusieron hacer transparentes las paredes, enderezar y señalar los pasadizos tortuosos e iluminar los corredores. Para uso de todos los que en un futuro quisieran recorrer el laberinto, redactaron también guías y manuales de instrucciones claras y precisas acerca de dónde girar y dónde no. Todo esto para terminar dándose cuenta de que el laberinto seguía firmemente en su sitio; para colmo, se había vuelto más engañoso y confuso debido a la inextricable superposición de pisadas, la cacofonía de indicaciones y el constante agregado de nuevos pasadizos sinuosos y caminos sin salida. Los sedentarios se han transformado en “nómades involuntarios”, al recordar demasiado tarde el mensaje recibido al comienzo de su viaje

histórico e intentar desesperadamente recuperar su contenido olvidado, el cual —según sospechan— puede darles la “sabiduría necesaria para su futuro”. Una vez más, el laberinto se transforma en la imagen maestra de la condición humana —representación de “un opaco lugar en el que el trazado de las calles puede no obedecer a ninguna ley. El azar y la sorpresa rigen en el laberinto, emblema de la derrota de la Razón Pura”.

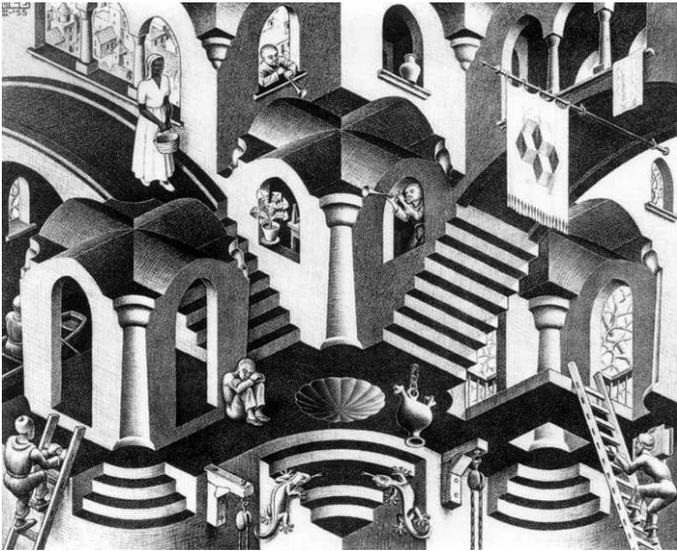
En este mundo inexorablemente laberíntico, el trabajo humano, así como el resto de la vida humana, está partido en episodios cerrados en sí mismos. Y como sucede en el caso del resto de las acciones que los humanos puedan emprender, el objetivo de lograr que su curso se ajuste a los designios de sus protagonistas es esquivo, quizás inalcanzable (2003, pp.147 y 148).

Esta cita de Bauman sobre la condición humana contemporánea, la de la modernidad líquida que tendría lugar después de la Segunda Guerra Mundial, define el modo en que hoy nos enfrentamos a la vida colectiva. El presente constante en el que vivimos sin perspectivas claras de futuro, la incertidumbre del instante y de lo efímero, la pérdida de todo lo que Bauman piensa como “sólido” de la modernidad industrial nos hacen vivir en un tiempo donde la experiencia de la vida individual se parece a la de estar perdido en un laberinto. La literatura de Borges y de Kafka podría estar anticipando la ontología de este presente líquido.

Actividad 2

La obra de M.C. Escher alude a las figuras del laberinto e incorpora la paradoja como forma privilegiada de puesta en crisis de la percepción, poniendo énfasis en la relatividad última de todo punto de vista. Observen con atención las siguientes litografías del artista:

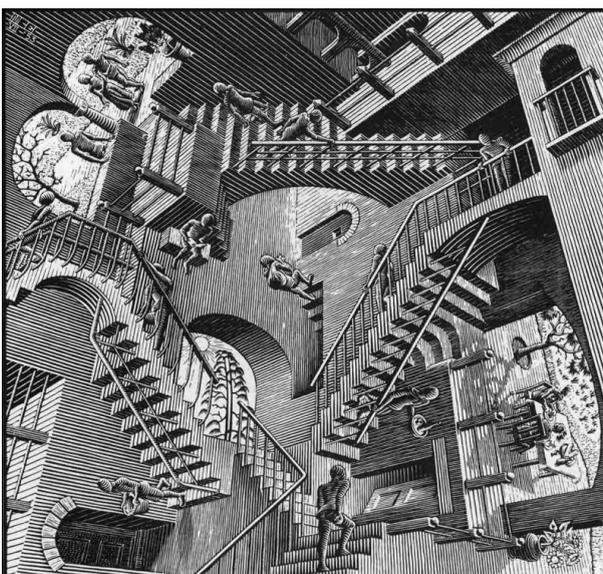
IMAGEN 1



Maurits Cornelis Escher - *Cóncavo y convexo*, 1955

Fuente: [Wikipedia](#)

IMAGEN 2



Maurits Cornelis Escher - *Relatividad*, 1953

Fuente: [Historia del arte](#)

Sumaremos un nuevo concepto que ayudará a profundizar el análisis de estas parábolas: la **paradoja**. Según el *Diccionario de retórica y poética*, de Helena Beristáin (1985), se la puede definir de la siguiente forma:

Figura del pensamiento que altera la lógica de la expresión pues aproxima dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables, que manifestarían un absurdo si se las tomaran al pie de la letra (...) pero que contienen una profunda y sorprendente coherencia en su sentido figurado. (...). Su interpretación exige apelar a otros datos que revelen su sentido, y pide una mayor reflexión. (p. 380)

El *Diccionario de la Real Academia Española* propone los siguientes ejemplos: “Mira al avaro, en sus riquezas, pobre” y “Quedándose callado dijo muchas cosas”.

Como pudimos notar, el diccionario ofrece ejemplos de frases en las que puede advertirse la paradoja, es decir, la convivencia de dos ideas que, en apariencia, son contradictorias porque una refiere lo contrario de la otra (ser pobre y rico a la vez).

- a. Si se decidiera ampliar esa definición con **otros ejemplos** que permitieran entender mejor el concepto y, además, si se propusiera hacerlo a partir de una explicación de **la relación entre los laberintos que creó Escher y el concepto de paradoja**, ¿qué propondrían? Redacten la ampliación y compártanla con el resto de la clase.
- b. Como pueden leer en la clase, Bauman afirma: “En este mundo inexorablemente laberíntico, el trabajo humano, así como el resto de la vida humana, está partido en episodios cerrados en sí mismos. Y como sucede en el caso del resto de las acciones que los humanos puedan emprender, el objetivo de lograr que su curso se ajuste a los designios de sus protagonistas es esquivo, quizás inalcanzable”. Teniendo esto en cuenta y considerando las litografías de Escher y los textos de Kafka y Borges leídos, respondan por escrito al siguiente interrogante: ¿De qué nos habla la figura del laberinto? ¿En qué medida nos sirve para entender la condición humana y nuestro tiempo? ¿En todos los recursos compartidos (relatos y litografías) la metáfora del laberinto expresa un mismo significado?

Para orientar la producción del escrito, sugerimos presentar esta última actividad una vez que se haya conversado y leído colectivamente el texto propio de la clase y en especial la cita de Bauman y los textos de Borges y Kafka propuestos. Al considerar todos estos materiales, sugerimos dedicar un momento de conversación en el que, de modo previo a la realización del escrito, se pueda reflexionar sobre la relación entre el concepto de laberinto y el de paradoja, y se pueda identificar, también oralmente, cómo estos términos/conceptos aparecen tanto en los relatos como en las litografías. A su vez, sugerimos establecer comparaciones teniendo en cuenta elementos en común y diferencias en ambos relatos: ¿Borges y Kafka hablan de lo mismo? ¿En qué elementos encontramos puntos en común y en cuáles diferencias o contrastes? ¿Dónde identificamos en sus escritos que la figura del laberinto se vuelve paradójica?

Clase 3. Borges, parábolas de la lectura y la escritura

La propuesta consiste en leer dos cuentos de Borges como parábolas de la lectura y de la escritura. En este sentido, se recomienda promover la reflexión en torno a las acciones de leer y escribir como ejercicios del pensamiento fundamentales en la formación docente.

En esta tercera y última clase, les proponemos una aproximación a dos cuentos de Borges que, aunque no son extensos, ya no podemos considerarlos como relatos breves en el sentido en que veníamos trabajando en las clases anteriores. No hay cuentos de Borges que sean extensos; como es sabido, en este sentido, seguía las recomendaciones de Edgar Allan Poe. En poco espacio todos los elementos pueden estar colocados con el cálculo justo para provocar el efecto buscado en el lector. Este criterio que Poe no solo recomendaba para sus cuentos sino también en la poesía está íntimamente ligado a la concepción de lectura y escritura literaria que proponemos trabajar en este último encuentro. La propuesta es abordar dos cuentos muy conocidos de Borges: “Funes, el memorioso” y “Pierre Menard, autor del Quijote”.

Leer y escribir quizás sean los dos principales verbos, las dos acciones principales que realizamos en la escuela. En todas las disciplinas se ponen en práctica la lectura y la escritura. Pensamos con palabras, recordamos con palabras, nos comunicamos con palabras, imaginamos con palabras, estudiamos leyendo y damos cuenta de lo aprendido hablando y escribiendo. Leer, escribir, escuchar, hablar, así se desarrollan las acciones principales del lenguaje. Los dos cuentos de Borges que les proponemos que lean han sido interpretados por la crítica literaria como dos modelos complementarios que, en cierta medida, funcionan como propuestas acerca de la interacción entre leer y escribir: **“Pierre Menard, autor del Quijote”** y **“Funes, el memorioso”**. En ambos casos, los títulos de los cuentos comienzan con un nombre propio y una aposición (la aclaración que viene después de la coma). El primero fue publicado en la revista *Sur* en mayo de 1939, y el segundo en el diario *La Nación* en junio de 1942. Ambos integran el libro *Ficciones* publicado en 1944.

Dos de los críticos más importantes entre los lectores de Borges, Nicolás Rosa y Beatriz Sarlo, han señalado que estos relatos podrían leerse siempre como complementarios. En un caso, en el de Pierre Menard, estaríamos ante una “parábola” sobre el arte de escribir. El otro, el de Funes, se trataría de una “parábola” sobre el arte de leer. En ambos relatos, Borges nos presenta casos extremos, hiperbólicos, exagerados de dos condiciones: tener una memoria absoluta, tener la capacidad absoluta de escribirlo todo.

Actividad 1

A continuación, les solicitamos realizar una lectura de ambos cuentos de Borges como si fueran parábolas sobre la lectura y la escritura. (Para el acceso a los cuentos, revisar el Anexo en esta misma secuencia).

Para la realización de esta actividad, sugerimos tener en cuenta que la orientación de la lectura de ambos cuentos supone dos disposiciones diferentes: por un lado, la del placer mismo de llevarla adelante. En ese sentido, incentivamos a que el ejercicio principal lo constituya el encuentro con estos cuentos de Borges. Por otro lado, en términos didácticos, interesa reponer, con anterioridad, la pregunta por las prácticas del lenguaje que se ponen en juego en cada relato. Así, resulta valioso compartir oralmente los siguientes interrogantes: ¿Es Pierre Menard un ejemplo válido sobre cómo aprendemos a tratar con la práctica de la escritura? ¿Qué lugar ocupa la invención y cuál la reproducción o la copia? Y en un segundo momento, sugerimos prestar especial atención al hecho de que el narrador afirme que muy probablemente Funes “no era muy capaz de pensar”. ¿Qué puede significar esto en términos del ejercicio de pensamiento que promovemos en la escuela en relación, por ejemplo, al estudio y la lectura? ¿Cuál es el lazo entre memoria, olvido y pensamiento?

Una vez finalizada la lectura, proponemos avanzar con algunos comentarios sobre los textos.

¿Por qué Pierre Menard es un escritor excepcional? ¿Qué es lo que lo transforma en uno de los más grandes escritores de todos los tiempos? Se trata de un problema conceptual. La obra de Pierre Menard, nos enteramos en el cuento, es fragmentaria, dispersa, está repleta de trabajos sin terminar; no obstante, en esos trabajos se puede ver hasta dónde habría llegado su capacidad creadora. Hay una obra en particular que interesa al intérprete: se trata del fragmento que Pierre Menard escribe en el siglo XX que es exactamente el mismo que Cervantes escribió en el siglo XVII. Pierre Menard escribió exactamente lo mismo que Cervantes, pero, nos dice el narrador, su obra es más valiosa porque lo hizo varios siglos más tarde. ¿Qué quiere decir esto? En principio, se trata de una cuestión paradójica. El lector de Cervantes y el lector de Menard se enfrentan al mismo texto, construido por las mismas palabras, sin embargo, uno de esos textos habría sido más difícil de escribir que el otro. ¿Por qué? Porque Menard no lo habría copiado; lo que habría hecho es reproducir varios siglos más tarde la creación del mismo texto, sin memorizarlo. Menard demostraría así su genial capacidad. Pensemos por un momento, si un escritor nos dice que es el mejor escritor de todos los tiempos porque puede escribir lo que quiera, ¿cómo podría demostrarlo? Si escribiese algo completamente nuevo, entonces comenzaría una discusión entre los críticos para evaluar en qué medida eso nuevo es mejor o peor que lo viejo. El recurso es demostrar que puede escribir lo que quiera volviendo a escribir un fragmento de una de las principales obras de la literatura universal, sin memorizar, ni copiar. Desde el punto de vista de la recepción, los escritos son idénticos. Desde el punto de vista de la producción, Menard se destaca por sobre cualquier otro escritor.

“Funes, el memorioso”, por el contrario, sería un caso emblemático, paradigmático, de una parábola sobre el arte de leer. Funes no puede olvidar. Todo lo que lee queda guardado en su memoria. Pareciera ser también un genio, porque está repleto de erudición, de información, de datos. Puede reproducir libros completos que ha leído. En cierta medida, podríamos decir que si quisiera también podría escribir un fragmento de Cervantes, es más, podría escribir todo Cervantes. Sin embargo, no sería un escritor genial. ¿Por qué? Porque en su caso la creación no pasaría de ser un mero acto de copia o reproducción. Funes no piensa. No puede abstraer. No puede operar por medio de elipsis. No conoce lo que es el montaje. En este sentido, el lector absoluto es la contracara de Menard, el escritor absoluto. Pensados ambos como parábolas, podríamos afirmar que el acto de leer y escribir está atravesado por los actos de recordar y olvidar, que siempre para escribir lo nuevo hay que olvidar lo aprendido, pero que si todo fuera olvido, no habría modo de escribir nada nuevo.

Estos conceptos de la lectura y la escritura en Borges vuelven una y otra vez de muy distintas maneras. Recordemos, por ejemplo, el caso de “Examen de la obra de Herbert Quain”: en una novela policial el lector va construyendo la historia del crimen a partir de la historia de la investigación, podemos llegar al final del relato pensando que uno de los personajes es el criminal y en la última página un dato puede obligarnos a leer toda la novela de nuevo pensando que es otro el criminal. Cada vez que leemos estamos construyendo junto al texto el sentido que le atribuimos.

En definitiva, leer no es un acto pasivo, sino todo lo contrario: es en la lectura donde tiene lugar el acto literario. Ambos cuentos permiten pensar mucho más de lo que dicen. En ese sentido, podemos pensarlos como parábolas. En particular, podríamos pensar cómo operan en relación a la tradición cultural, sobre la necesidad de olvidar para poder crear, de traicionar la tradición para encontrar lo nuevo.

Actividad 2

Como actividad final, les solicitamos que conversen en pequeños grupos a partir de los siguientes interrogantes:

¿Por qué podría ser más valioso el fragmento escrito por Menard que el fragmento escrito por Cervantes? ¿Por qué el narrador de “Funes, el memorioso” dice que Funes no podía pensar? ¿Qué sería “pensar” según se desprende de ese relato? ¿Y cómo pensar la idea de originalidad a partir de “Pierre Menard, autor del Quijote”?

Luego de conversar sobre estos interrogantes, les solicitamos que elaboren una breve presentación (que incluya textos, imágenes, videos, audios o lo que crean necesario) que constituya una reflexión sobre las implicancias que estos conceptos de lectura y escritura expresados en los cuentos tienen en las prácticas del lenguaje que ponemos en funcionamiento en la escuela.

Proponemos acercar la consigna de lectura como una primera instancia individual, para realizar en los hogares. Y luego, en el siguiente encuentro, abordar las preguntas de manera grupal. Una vez finalizado el trabajo, sugerimos cerrar la instancia con una puesta en común y un repaso general de la secuencia didáctica implementada. Respecto a la presentación, sugerimos elaborarla en formato digital para poder subirla al aula virtual correspondiente.

Referencias

- Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: FCE.
- Beristáin, H. (1985): *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Borges, J. (1974). Del rigor de la ciencia. En *El Hacedor. Obras completas*, tomo I. Buenos Aires: EMECÉ. [Acceder](#).
- Borges, J. (1974). Funes el memorioso. En *Ficciones. Obras completas*, tomo I. Buenos Aires: EMECÉ. [Acceder](#).
- Borges, J. (1974). Los dos reyes y los dos laberintos. En *El Aleph. Obras completas*, tomo I. Buenos Aires: EMECÉ. [Acceder](#).
- Borges, J. (1974). Pierre Menard, autor del Quijote. En *Ficciones. Obras completas*, tomo I. Buenos Aires: EMECÉ. [Acceder](#).
- De Diego, J. L. (Dir.). (2024). *¿A qué llamamos literatura? Todas las preguntas y algunas respuestas*. Buenos Aires: FCE.
- Luzuriaga, P. (2024). Apuntes sobre Kafka en la literatura argentina, en *Revista Scholé*, (14). Instituto Superior de Estudios Pedagógicos, Dirección General de Educación Superior, Ministerio de Educación de Córdoba. [Acceder](#).
- Kafka, F. (1979) Ante la ley. En *Relatos completos*. Buenos Aires: Losada.
- Kafka, F. (1979) Un mensaje imperial. En *Relatos completos*. Buenos Aires: Losada.

FICHA TÉCNICA

Secuencia: Parábolas de la interpretación en Borges y Kafka

Nivel: Superior

Espacio curricular: Prácticas de la Oralidad, la Lectura y la Escritura, y Oralidad, Lectura y Escritura

Objetivos

- Interiorizar a estudiantes de formación docente en la lectura y el análisis de algunos relatos y cuentos de los escritores Jorge Luis Borges y Franz Kafka.
- Aproximar a los estudiantes al estudio de la parábola en tanto subgénero literario.
- Reflexionar sobre los modos de aprendizaje de las prácticas de lectura y escritura y su relación con la memoria, el olvido y el pensamiento.
- Problematizar las figuras topográficas y literarias del laberinto y la paradoja en cuanto metáforas de la realidad social contemporánea.

Sobre la producción de este material

Los materiales de *Hacemos Escuela* se producen de manera colaborativa e interdisciplinaria entre los distintos equipos de trabajo.

Autoría: Pablo Luzuriaga

Acompañamiento didáctico: Alexa Cotignola, Paulo Martínez Da Ros y Fabián Iglesias

Equipo de producción de materiales hipermediales y audiovisuales

Didactización: Flavia Ferro

Corrección literaria: Luciana Frontoni

Diseño: Carolina Cena

Coordinación de producción: María Florencia Scidá

Coordinación general: Paula Fernández, Luciana Dadone y Ana Gauna

Coordinación de *Hacemos Escuela*: Fabián Iglesias

Citación:

Luzuriaga, P. (2025). Parábolas de la interpretación en Borges y Kafka. *Hacemos Escuela*. Para el Ministerio de Educación de la Provincia de Córdoba.

Este material está bajo una licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.



COMUNIDAD DE PRÁCTICAS: La clase en plural

La Comunidad de prácticas es un espacio de generación de ideas y reinención de prácticas de enseñanza, donde se intercambian experiencias para hacer escuela juntos/as. Los/as invitamos a compartir las producciones que resulten de la implementación de esta propuesta en sus instituciones y aulas, pueden enviarlas a hacemosescuela@isep-cba.edu.ar.



Los contenidos que se ponen a disposición en este material son creados y curados por el Instituto Superior de Estudios Pedagógicos (ISEP) del Ministerio de Educación de la provincia de Córdoba.



Anexo

Funes, el memorioso

Lo recuerdo (yo no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado, sólo un hombre en la tierra tuvo derecho y ese hombre ha muerto) con una oscura pasionaria en la mano, viéndola como nadie la ha visto, aunque la mirara desde el crepúsculo del día hasta el de la noche, toda una vida entera. Lo recuerdo, la cara taciturna y aindiada y singularmente remota, detrás del cigarrillo. Recuerdo (creo) sus manos afiladas de trenzado. Recuerdo cerca de esas manos un mate, con las armas de la Banda Oriental; recuerdo en la ventana de la casa una estera amarilla, con un vago paisaje lacustre. Recuerdo claramente su voz; la voz pausada, resentida y nasal del orillero antiguo, sin los silbidos italianos de ahora. Más de tres veces no lo vi; la última, en 1887... Me parece muy feliz el proyecto de que todos aquellos que lo trataron escriban sobre él; mi testimonio será acaso el más breve y sin duda el más pobre, pero no el menos imparcial del volumen que editarán ustedes. Mi deplorable condición de argentino me impedirá incurrir en el ditirambo -género obligatorio en el Uruguay, cuando el tema es un uruguayo. Literato, cajetilla, porteño; Funes no dijo esas injuriosas palabras, pero de un modo suficiente me consta que yo representaba para él esas desventuras. Pedro Leandro Ipuche ha escrito que Funes era un precursor de los superhombres, "un Zarathustra cimarrón y vernáculo "; no lo discuto, pero no hay que olvidar que era también un compadrito de Fray Bentos, con ciertas incurables limitaciones. Mi primer recuerdo de Funes es muy perspicuo. Lo veo en un atardecer de marzo o febrero del año 84. Mi padre, ese año, me había llevado a veranear a Fray Bentos. Yo volvía con mi primo Bernardo Haedo de la estancia de San Francisco. Volvíamos cantando, a caballo, y ésa no era la única circunstancia de mi felicidad. Después de un día bochornoso, una enorme tormenta color pizarra había escondido el cielo. La alentaba el viento del Sur, ya se enloquecían los árboles; yo tenía el temor (la esperanza) de que nos sorprendiera en un descampado el agua elemental. Corrimos una especie de carrera con la tormenta. Entramos en un callejón que se ahondaba entre dos veredas altísimas de ladrillo. Había oscurecido de golpe; oí rápidos y casi secretos pasos en lo alto; alcé los ojos y vi un muchacho que corría por la estrecha y rota vereda como por una estrecha y rota pared. Recuerdo la bombacha, las alpargatas, recuerdo el cigarrillo en el duro rostro, contra el nubarrón ya sin límites. Bernardo le gritó imprevisiblemente: "¿Qué horas son, Ireneo?". Sin consultar el cielo, sin detenerse, el otro respondió: 'Faltan cuatro minutos para las ocho, joven Bernardo Juan Francisco'. La voz era aguda, burlona. Yo soy tan distraído que el diálogo que acabo de referir no me hubiera llamado la atención si no lo hubiera recalcado mi primo, a quien estimulaban (creo) cierto orgullo local, y el deseo de mostrarse indiferente a la réplica tripartita del otro. Me dijo que el muchacho del callejón era un tal Ireneo Funes, mentado por algunas rarezas como la de no darse con nadie y la de saber siempre la hora, como un reloj. Agregó que era hijo de una planchadora del pueblo, María Clementina Funes, y que algunos decían que su padre era un médico del saladero, un inglés O'Connor, y otros un domador o rastreador del departamento del Salto. Vivía con su madre, a la vuelta de la quinta de los Laureles. Los años 85 y 86 veraneamos en la ciudad de Montevideo. El 87 volví a Fray Bentos. Pregunté, como es natural, por todos los conocidos y, finalmente, por el "cronométrico Funes". Me contestaron que lo había volteado un redomón en la estancia de San Francisco, y que había quedado tullido, sin esperanza. Recuerdo la impresión de incómoda magia

que la noticia me produjo: la única vez que yo lo vi, veníamos a caballo de San Francisco y él andaba en un lugar alto; el hecho, en boca de mi primo Bernardo, tenía mucho de sueño elaborado con elementos anteriores. Me dijeron que no se movía del catre, puestos los ojos en la higuera del fondo o en una telaraña. En los atardeceres, permitía que lo sacaran a la ventana. Llevaba la soberbia hasta el punto de simular que era benéfico el golpe que lo había fulminado... Dos veces lo vi atrás de la reja, que burdamente recalaba su condición de eterno prisionero: una, inmóvil, con los ojos cerrados; otra, inmóvil también, absorto en la contemplación de un oloroso gajo de santonina. No sin alguna vanagloria yo había iniciado en aquel tiempo el estudio metódico del latín. Mi valija incluía el *De viris illustribus* de Lhomond, el *Thesaurus* de Quicherat, los *Comentarios* de Julio César y un volumen impar de la *Naturalis historia* de Plinio, que excedía (y sigue excediendo) mis módicas virtudes de latinista. Todo se propala en un pueblo chico; Ireneo, en su rancho de las orillas, no tardó en enterarse del arribo de esos libros anómalos. Me dirigió una carta florida y ceremoniosa, en la que recordaba nuestro encuentro, desdichadamente fugaz, "del día 7 de febrero del año 84", ponderaba los gloriosos servicios que don Gregorio Haedo, mi tío, finado ese mismo año, "había prestado a las dos patrias en la valerosa jornada de Ituzaingó", y me solicitaba el préstamo de cualquiera de los volúmenes, acompañado de un diccionario "para la buena inteligencia del texto original, porque todavía ignoro el latín". Prometía devolverlos en buen estado, casi inmediatamente. La letra era perfecta, muy perfilada; la ortografía, del tipo que Andrés Bello preconizó: i por y, f por g. Al principio, temí naturalmente una broma. Mis primos me aseguraron que no, que eran cosas de Ireneo. No supe si atribuir a descaro, a ignorancia o a estupidez la idea de que el arduo latín no requería más instrumento que un diccionario; para desengañarlo con plenitud le mandé el *Gradus ad Parnassum* de Quicherat y la obra de Plinio. El 14 de febrero me telegrafiaron de Buenos Aires que volviera inmediatamente, porque mi padre no estaba "nada bien". Dios me perdone; el prestigio de ser el destinatario de un telegrama urgente, el deseo de comunicar a todo Fray Bentos la contradicción entre la forma negativa de la noticia y el perentorio adverbio, la tentación de dramatizar mi dolor, fingiendo un viril estoicismo, tal vez me distrajeron de toda posibilidad de dolor. Al hacer la valija, noté que me faltaban el *Gradus* y el primer tomo de la *Naturalis historia*. El "Saturno" zarpaba al día siguiente, por la mañana; esa noche, después de cenar, me encaminé a casa de Funes. Me asombró que la noche fuera no menos pesada que el día. En el decente rancho, la madre de Funes me recibió. Me dijo que Ireneo estaba en la pieza del fondo y que no me extrañara encontrarla a oscuras, porque ireneo sabía pasarse las horas muertas sin encender la vela. Atravesé el patio de baldosa, el corredorcito; llegué al segundo patio. Había una parra; la oscuridad pudo parecerme total. Oí de pronto la alta y burlona voz de Ireneo. Esa voz hablaba en latín; esa voz (que venía de la tiniebla) articulaba con moroso deleite un discurso o plegaria o incantación. Resonaron las sílabas romanas en el patio de tierra; mi temor las creía indescifrables, interminables; después, en el enorme diálogo de esa noche, supe que formaban el primer párrafo del capítulo xxiv del libro vii de la *Naturalis historia*. La materia de ese capítulo es la memoria; las palabras últimas fueron *ut nihil non iisdern verbis redderetur audítur*. Sin el menor cambio de voz, Ireneo me dijo que pasara. Estaba en el catre, fumando. Me parece que no le vi la cara hasta el alba; creo rememorar el ascua momentánea del cigarrillo. La pieza olía vagamente a humedad. Me senté; repetí la historia del telegrama y de la enfermedad de mi padre. Arribo, ahora, al más difícil punto de mi relato. Éste (bueno es que ya lo sepa el lector) no tiene otro argumento que ese diálogo de hace ya medio siglo. No trataré de reproducir sus palabras, irrecuperables ahora. Prefiero resumir con veracidad las muchas cosas que me dijo Ireneo. El estilo indirecto es remoto y débil; yo sé que sacrifico la eficacia de mi relato; que mis lectores se imaginen los entrecortados períodos que me abrumaron esa noche. Ireneo empezó por enumerar, en latín y español, los casos de memoria prodigiosa registrados por la *Naturalis historia*: Ciro, rey de los persas, que sabía llamar por su nombre a todos los soldados de sus

ejércitos; Mitrídates Eupator, que administraba la justicia en los veintidós idiomas de su imperio; Simónides, inventor de la mnemotecnica; Metrodoro, que profesaba el arte de repetir con fidelidad lo escuchado una sola vez. Con evidente buena fe se maravilló de que tales casos maravillaran. Me dijo que antes de esa tarde lluviosa en que lo volteó el azulejo, él había sido lo que son todos los cristianos: un ciego, un sordo, un abombado, un desmemoriado. (Traté de recordarle su percepción exacta del tiempo, su memoria de nombres propios; no me hizo caso.) Diecinueve años había vivido como quien sueña: miraba sin ver, oía sin oír, se olvidaba de todo, de casi todo. Al caer, perdió el conocimiento; cuando lo recobró, el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido, y también las memorias más antiguas y más triviales. Poco después averiguó que estaba tullido. El hecho apenas le interesó. Razonó (sintió) que la inmovilidad era un precio mínimo. Ahora su percepción y su memoria eran infalibles. Nosotros, de un vistazo, percibimos tres copas en una mesa; Funes, todos los vástagos y racimos y frutos que comprende una parra. Sabía las formas de las nubes australes del amanecer del 30 de abril de 1882 y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un libro en pasta española que sólo había mirado una vez y con las líneas de la espuma que un remo levantó en el Río Negro la víspera de la acción del Quebracho. Esos recuerdos no eran simples; cada imagen visual estaba ligada a sensaciones musculares, térmicas, etcétera. Podía reconstruir todos los sueños, todos los entre sueños. Dos o tres veces había reconstruido un día entero; no había dudado nunca, pero cada reconstrucción había requerido un día entero. Me dijo: "Más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo". Y también: "Mis sueños son como la vigilia de ustedes". Y también, hacia el alba: "Mi memoria, señor, es como vaciadero de basuras". Una circunferencia en un pizarrón, un triángulo rectángulo, un rombo, son formas que podemos intuir plenamente; lo mismo le pasaba a Ireneo con las aborascadas crines de un potro, con una punta de ganado en una cuchilla, con el fuego cambiante y con la innumerable ceniza, con las muchas caras de un muerto en un largo velorio. No sé cuántas estrellas veía en el cielo. Esas cosas me dijo; ni entonces ni después las he puesto en duda. En aquel tiempo no había cinematógrafos ni fonógrafos; es, sin embargo, inverosímil y hasta increíble que nadie hiciera un experimento con Funes. Lo cierto es que vivimos postergando todo lo postergable; tal vez todos sabemos profundamente que somos inmortales y que tarde o temprano, todo hombre hará todas las cosas y sabrá todo. La voz de Funes, desde la oscuridad, seguía hablando. Me dijo que hacia 1886 había discurrido un sistema original de numeración y que en muy pocos días había rebasado el veinticuatro mil. No lo había escrito, porque lo pensado una sola vez ya no podía borrarse. Su primer estímulo, creo, fue el desagrado de que los treinta y tres orientales requirieran dos signos y tres palabras, en lugar de una sola palabra y un solo signo. Aplicó luego ese disparatado principio a los otros números. En lugar de siete mil trece, decía (por ejemplo) Máximo Pérez; en lugar de siete mil catorce, El Ferrocarril; otros números eran Luis Melián Lafinur, Olimar, azufre, los bastos, la ballena, el gas, la caldera, Napoléon, Agustín de Vedía. En lugar de quinientos, decía nueve. Cada palabra tenía un signo particular, una especie de marca; las últimas eran muy complicadas... Yo traté de explicarle que esa rapsodia de voces inconexas era precisamente lo contrario de un sistema de numeración. Le dije que decir 365 era decir tres centenas, seis decenas, cinco unidades: análisis que no existe en los "números" El Negro Timoteo o manta de carne. Funes no me entendió o no quiso entenderme. Locke, en el siglo xvii, postuló (y reprobó) un idioma imposible en el que cada cosa individual, cada piedra, cada pájaro y cada rama tuviera un nombre propio; Funes proyectó alguna vez un idioma análogo, pero lo desechó por parecerle demasiado general, demasiado ambiguo. En efecto, Funes no sólo recordaba cada hoja de cada árbol de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado. Resolvió reducir cada una de sus jornadas pretéritas a unos setenta mil recuerdos, que definiría luego por cifras. Lo disuadieron dos consideraciones: la conciencia de que la tarea era interminable, la conciencia de que era inútil. Pensó que en la hora

de la muerte no habría acabado aún de clasificar todos los recuerdos de la niñez. Los dos proyectos que he indicado (un vocabulario infinito para la serie natural de los números, un inútil catálogo mental de todas las imágenes del recuerdo) son insensatos, pero revelan cierta balbuciente grandeza. Nos dejan vislumbrar o inferir el vertiginoso mundo de Funes. Éste, no lo olvidemos, era casi incapaz de ideas generales, platónicas. No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico perro abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente). Su propia cara en el espejo, sus propias manos, lo sorprendían cada vez. Refiere Swift que el emperador de Lilliput discernía el movimiento del minuterero; Funes discernía continuamente los tranquilos avances de la corrupción, de las caries, de la fatiga. Notaba los progresos de la muerte, de la humedad. Era el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso. Babilonia, Londres y Nueva York han abrumado con feroz esplendor la imaginación de los hombres; nadie, en sus torres populosas o en sus avenidas urgentes, ha sentido el calor y la presión de una realidad tan infatigable como la que día y noche convergía sobre el infeliz Ireneo, en su pobre arrabal sudamericano. Le era muy difícil dormir. Dormir es distraerse del mundo; Funes, de espaldas en el catre, en la sombra, se figuraba cada grieta y cada moldura de las casas precisas que lo rodeaban. (Repito que el menos importante de sus recuerdos era más minucioso y más vivo que nuestra percepción de un goce físico o de un tormento físico.) Hacia el Este, en un trecho no amanzanado, había casas nuevas, desconocidas. Funes las imaginaba negras, compactas, hechas de tiniebla homogénea; en esa dirección volvía la cara para dormir. También solía imaginarse en el fondo del río, mecido y anulado por la corriente. Había aprendido sin esfuerzo el inglés, el francés, el portugués, el latín. Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos. La recelosa claridad de la madrugada entró por el patio de tierra. Entonces vi la cara de la voz que toda la noche había hablado. Ireneo tenía diecinueve años; había nacido en 1868; me pareció monumental como el bronce, más antiguo que Egipto, anterior a las profecías y a las pirámides. Pensé que cada una de mis palabras (que cada uno de mis gestos) perduraría en su implacable memoria; me entorpeció el temor de multiplicar ademanes inútiles. Ireneo Funes murió en 1889, de una congestión pulmonar.

Pierre Menard, autor del Quijote

A Silvina Ocampo

La obra visible que ha dejado este novelista es de fácil y breve enumeración. Son, por lo tanto, imperdonables las omisiones y adiciones perpetradas por madame Henri Bachelier en un catálogo falaz que cierto diario cuya tendencia protestante no es un secreto ha tenido la desconsideración de inferir a sus deplorables lectores —si bien estos son pocos y calvinistas, cuando no masones y circuncisos. Los amigos auténticos de Menard han visto con alarma ese catálogo y aun con cierta tristeza. Diríase que ayer nos reunimos ante el mármol final y entre los cipreses infaustos y ya el Error trata de empañar su Memoria... Decididamente, una breve rectificación es inevitable.

Me consta que es muy fácil recusar mi pobre autoridad. Espero, sin embargo, que no me prohibirán mencionar dos altos testimonios. La baronesa de Bacourt (en cuyos vendredis inolvidables tuve el honor de conocer al llorado poeta) ha tenido a bien aprobar las líneas que siguen. La condesa de Bagnoregio, uno de los espíritus más finos del principado de Mónaco (y ahora de Pittsburgh, Pennsylvania, después de su reciente boda con el filántropo internacional Simón Kautzsch, tan calumniado, ¡ay!, por las víctimas de sus desinteresadas maniobras) ha sacrificado “a la veracidad y a la muerte” (tales son sus palabras) la señoril reserva que la distingue y en una carta abierta publicada en la revista Luxe me concede asimismo su beneplácito. Esas ejecutorias, creo, no son insuficientes.

He dicho que la obra visible de Menard es fácilmente enumerable. Examinado con esmero su archivo particular, he verificado que consta de las piezas que siguen:

- a) Un soneto simbolista que apareció dos veces (con variaciones) en la revista La Conque (números de marzo y octubre de 1899).
- b) Una monografía sobre la posibilidad de construir un vocabulario poético de conceptos que no fueran sinónimos o perífrasis de los que informan el lenguaje común, “sino objetos ideales creados por una convención y esencialmente destinados a las necesidades poéticas” (Nîmes, 1901).
- c) Una monografía sobre “ciertas conexiones o afinidades” del pensamiento de Descartes, de Leibniz y de John Wilkins (Nîmes, 1903).
- d) Una monografía sobre la *Characteristica Universalis* de Leibniz (Nîmes, 1904).
- e) Un artículo técnico sobre la posibilidad de enriquecer el ajedrez eliminando uno de los peones de torre. Menard propone, recomienda, discute y acaba por rechazar esa innovación.
- f) Una monografía sobre el *Ars Magna Generalis* de Ramón Llull (Nîmes, 1906).
- g) Una traducción con prólogo y notas del Libro de la invención liberal y arte del juego del axedrez de Ruy López de Segura (París, 1907).
- h) Los borradores de una monografía sobre la lógica simbólica de George Boole.
- i) Un examen de las leyes métricas esenciales de la prosa francesa, ilustrado con ejemplos de SaintSimon (*Revue des Langues Romanes*, Montpellier, octubre de 1909).

- j) Una réplica a Luc Durtain (que había negado la existencia de tales leyes) ilustrada con ejemplos de Luc Durtain (*Revue des Langues Romanes*, Montpellier, diciembre de 1909).
- k) Una traducción manuscrita de la *Aguja de navegar cultos* de Quevedo, intitulada *La Boussole des précieux*.
- l) Un prefacio al catálogo de la exposición de litografías de Carolus Hourcade (Nîmes, 1914).
- m) La obra *Les Problèmes d'un problème* (París, 1917) que discute en orden cronológico las soluciones del ilustre problema de Aquiles y la tortuga. Dos ediciones de este libro han aparecido hasta ahora; la segunda trae como epígrafe el consejo de Leibniz *Ne craignez point, monsieur, la tortue*, y renueva los capítulos dedicados a Russell y a Descartes.
- n) Un obstinado análisis de las “costumbres sintácticas” de Toulet (N.R.F., marzo de 1921). Menard recuerdo declaraba que censurar y alabar son operaciones sentimentales que nada tienen que ver con la crítica.
- o) Una transposición en alejandrinos del *Cimetière marin*, de Paul Valéry (N.R.F., enero de 1928).
- p) Una invectiva contra Paul Valéry, en las *Hojas para la supresión de la realidad* de Jacques Reboul. (Esa invectiva, dicho sea entre paréntesis, es el reverso exacto de su verdadera opinión sobre Valéry. Éste así lo entendió y la amistad antigua de los dos no corrió peligro.)
- q) Una “definición” de la condesa de Bagnoregio, en el “victorioso volumen” la locución es de otro colaborador, Gabriele d'Annunzio que anualmente publica esta dama para rectificar los inevitables falseos del periodismo y presentar “al mundo y a Italia” una auténtica efigie de su persona, tan expuesta (en razón misma de su belleza y de su actuación) a interpretaciones erróneas o apresuradas.
- r) Un ciclo de admirables sonetos para la baronesa de Bacourt (1934).
- s) Una lista manuscrita de versos que deben su eficacia a la puntuación.[1]

Hasta aquí (sin otra omisión que unos vagos sonetos circunstanciales para el hospitalario, o ávido, álbum de madame Henri Bachelier) la obra visible de Menard, en su orden cronológico. Paso ahora a la otra: la subterránea, la 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. Yo sé que tal afirmación parece un dislate; justificar ese “dislate” es el objeto primordial de esta nota.[2]

Dos textos de valor desigual inspiraron la empresa. Uno es aquel fragmento filológico de Novalis —el que lleva el número 2005 en la edición de Dresden— que esboza el tema de la total identificación con un autor determinado. Otro es uno de esos libros parasitarios que sitúan a Cristo en un bulevar, a Hamlet en la Cannebière o a don Quijote en Wall Street. Como todo hombre de buen gusto, Menard abominaba de esos carnavales inútiles, sólo aptos decía para ocasionar el plebeyo placer del anacronismo o (lo que es peor) para embelesarnos con la idea primaria de que todas las épocas son iguales o de que son distintas. Más interesante, aunque de

ejecución contradictoria y superficial, le parecía el famoso propósito de Daudet: conjugar en una figura, que es Tartarín, al Ingenioso Hidalgo y a su escudero... Quienes han insinuado que Menard dedicó su vida a escribir un Quijote contemporáneo, calumnian su clara memoria.

No quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino el Quijote. Inútil agregar que 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.

“Mi propósito es meramente asombroso”, me escribió el 30 de septiembre de 1934 desde Bayonne. “El término final de una demostración teológica o metafísica —el mundo externo, Dios, la causalidad, las formas universales— no es menos anterior y común que mi divulgada novela. La sola diferencia es que los filósofos publican en agradables volúmenes las etapas intermediarias de su labor y que yo he resuelto perderlas.” En efecto, no queda un solo borrador que atestigüe ese trabajo de años.

El método inicial que imaginó era relativamente sencillo. Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, ser Miguel de Cervantes. Pierre Menard estudió ese procedimiento (sé que logró un manejo bastante fiel del español del siglo diecisiete) pero lo descartó por fácil. ¡Más bien por imposible! dirá el lector. De acuerdo, pero la empresa era de antemano imposible y de todos los medios imposibles para llevarla a término, éste era el menos interesante. Ser en el siglo veinte un novelista popular del siglo diecisiete le pareció una disminución. Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo por —consiguiente, menos interesante— que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard. (Esa convicción, dicho sea de paso, le hizo excluir el prólogo autobiográfico de la segunda parte del Don Quijote. Incluir ese prólogo hubiera sido crear otro personaje —Cervantes— pero también hubiera significado presentar el Quijote en función de ese personaje y no de Menard. Éste, naturalmente, se negó a esa facilidad.) “Mi empresa no es difícil, esencialmente” leo en otro lugar de la carta. “Me bastaría ser inmortal para llevarla a cabo.” ¿Confesaré que suelo imaginar que la terminó y que leo el Quijote —todo el Quijote— como si lo hubiera pensado Menard? Noches pasadas, al hojear el capítulo xxvi —no ensayado nunca por él— reconocí el estilo de nuestro amigo y como su voz en esta frase excepcional: las ninfas de los ríos, la dolorosa y húmida Eco. Esa conjunción eficaz de un adjetivo moral y otro físico me trajo a la memoria un verso de Shakespeare, que discutimos una tarde:

Where a malignant and a turbaned Turk...

¿Por qué precisamente el Quijote? dirá nuestro lector. Esa preferencia, en un español, no hubiera sido inexplicable; pero sin duda lo es en un simbolista de Nîmes, devoto esencialmente de Poe, que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry, que engendró a Edmond Teste. La carta precitada ilumina el punto. “El Quijote”, aclara Menard, “me interesa profundamente, pero no me parece ¿cómo lo diré? inevitable. No puedo imaginar el universo sin la interjección de Edgar Allan Poe:

Ah, bear in mind this garden was enchanted!

o sin el Bateau ivre o el Ancient Mariner, pero me sé capaz de imaginarlo sin el Quijote. (Hablo, naturalmente, de mi capacidad personal, no de la resonancia histórica de las obras.) El Quijote es un libro contingente, el Quijote es innecesario. Puedo premeditar su escritura, puedo escribirlo, sin incurrir en una tautología. A los doce o trece años lo leí, tal vez íntegramente. Después, he releído con atención algunos capítulos, aquellos que no intentaré por ahora. He cursado asimismo los entremeses, las comedias, la Galatea, las Novelas ejemplares, los trabajos sin duda laboriosos de Persiles y Segismunda y el Viaje del Parnaso... Mi recuerdo general del Quijote, simplificado por el olvido y la indiferencia, puede muy bien equivaler a la imprecisa imagen anterior de un libro no escrito. Postulada esa imagen (que nadie en buena ley me puede negar) es indiscutible que mi problema es harto más difícil que el de Cervantes. Mi complaciente precursor no rehusó la colaboración del azar: iba componiendo la obra inmortal un poco à la diable, llevado por inercias del lenguaje y de la invención. Yo he contraído el misterioso deber de reconstruir literalmente su obra espontánea. Mi solitario juego está gobernado por dos leyes polares. La primera me permite ensayar variantes de tipo formal o psicológico; la segunda me obliga a sacrificarlas al texto 'original' y a razonar de un modo irrefutable esa aniquilación... A esas trabas artificiales hay que sumar otra, congénita. 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 complejíssimos hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo Quijote."

A pesar de esos tres obstáculos, el fragmentario Quijote de Menard es más sutil que el de Cervantes. Éste, de un modo burdo, opone a las ficciones caballerescas la pobre realidad provinciana de su país; Menard elige como "realidad" la tierra de Carmen durante el siglo de Lepanto y de Lope. ¡Qué españoladas no habría aconsejado esa elección a Maurice Barrès o al doctor Rodríguez Larreta! Menard, con toda naturalidad, las elude. En su obra no hay gitanerías ni conquistadores ni místicos ni Felipe II ni autos de fe. Desatiende o proscribte el color local. Ese desdén indica un sentido nuevo de la novela histórica. Ese desdén condena a Salammbô, inapelablemente.

No menos asombroso es considerar capítulos aislados. Por ejemplo, examinemos el xxxviii de la primera parte, "que trata del curioso discurso que hizo don Quixote de las armas y las letras". Es sabido que don Quijote (como Quevedo en el pasaje análogo, y posterior, de La hora de todos) falla el pleito contra las letras y en favor de las armas. Cervantes era un viejo militar: su fallo se explica. ¡Pero que el don Quijote de Pierre Menard —hombre contemporáneo de La trahison des clerics y de Bertrand Russell— reincida en esas nebulosas sofisterías! Madame Bachelier ha visto en ellas una admirable y típica subordinación del autor a la psicología del héroe; otros (nada perspicazmente) una transcripción del Quijote; la baronesa de Bacourt, la influencia de Nietzsche. A esa tercera interpretación (que juzgo irrefutable) no sé si me atreveré a añadir una cuarta, que condice muy bien con la casi divina modestia de Pierre Menard: su hábito resignado o irónico de propagar ideas que eran el estricto reverso de las preferidas por él. (Rememoremos otra vez su diatriba contra Paul Valéry en la efímera hoja superrealista de Jacques Reboul.) 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.

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

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

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

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

La historia, madre de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. Las cláusulas finales —ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir— son descaradamente pragmáticas.

También 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.

No hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil. Una doctrina es al principio una descripción verosímil del universo; giran los años y es un mero capítulo —cuando no un párrafo o un nombre— de la historia de la filosofía. En la literatura, esa caducidad es aún más notoria. El Quijote —me dijo Menard— fue ante todo un libro agradable; ahora es una ocasión de brindis patriótico, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo. La gloria es una incomprensión y quizá la peor.

Nada tienen de nuevo esas comprobaciones nihilistas; lo singular es la decisión que de ellas derivó Pierre Menard. Resolvió adelantarse a la vanidad que aguarda todas las fatigas del hombre; acometió una empresa complejísima y de antemano fútil. Dedicó sus escrúpulos y vigiliadas a repetir en un idioma ajeno un libro preexistente. Multiplicó los borradores; corrigió tenazmente y desgarró miles de páginas manuscritas.[3] No permitió que fueran examinadas por nadie y cuidó que no le sobrevivieran. En vano he procurado reconstruirlas.

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...

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

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

Nîmes, 1939

[1] Madame Henri Bachelier enumera asimismo una versión literal de la versión literal que hizo Quevedo de la *Introduction à la vie dévote* de san Francisco de Sales. En la biblioteca de Pierre Menard no hay rastros de tal obra. Debe tratarse de una broma de nuestro amigo, mal escuchada.

[2] Tuve también el propósito secundario de bosquejar la imagen de Pierre Menard. Pero ¿cómo atreverme a competir con las páginas áureas que me dicen prepara la baronesa de Bacourt o con el lápiz delicado y puntual de Carolus Hourcade?

[3] Recuerdo sus cuadernos cuadriculados, sus negras tachaduras, sus peculiares símbolos tipográficos y su letra de insecto. En los atardeceres le gustaba salir a caminar por los arrabales de Nîmes; solía llevar consigo un cuaderno y hacer una alegre fogata.