

- 106

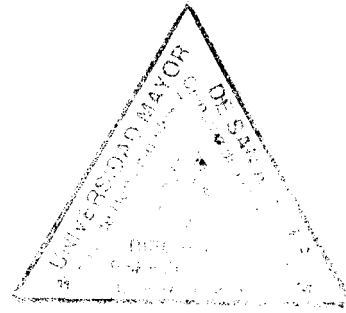
UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
CARRERA DE LITERATURA

TESIS DE LICENCIATURA

PARODIAS AL SUR:

UN DIÁLOGO ENTRE BORGES Y PEREC EN

*LA VIDA INSTRUCCIONES DE USO*



143 h.

TESISTA: PATRICIA AMANCAYA NATALIE FINKEL UGALDE

TUTORA: LIC. DORA CAJÍAS DE VILLAGÓMEZ

LA PAZ- BOLIVIA

2006

## Parodias al Sur:

Un diálogo entre Borges y Perec en *La vida instrucciones de uso*.

Esta tesis se ocupa del intertexto borgeano en la novela *La vida instrucciones de uso*, de Georges Perec. Perec se apropia del texto de Borges a partir de un gesto paródico, a partir del cual se produce un diálogo entre las escrituras, las poéticas, de ambos autores. El gesto es un punto que pone en movimiento y en trabajo los sentidos de las obras y la lógica de su escritura. La parodia perequiana, lejos de ser una degradación o burla, es un homenaje, marcado por una ironía lúdica, hacia la obra de Borges.

El diálogo entre escrituras tiene por objeto diversas convenciones, concepciones y prácticas textuales construidas por la cultura occidental. Estas convenciones son el lenguaje, la escritura, el nombre propio y la historia. Las escrituras de Borges y Perec, y la manera en que ambas se conjugan, cuestionan las concepciones y prácticas occidentales, desarmando y revirtiendo sus órdenes y sentidos.

Perec parodia a Borges a partir de una afinidad cómplice, que se manifiesta en una cercanía y una similitud o familiaridad entre poéticas. Este trabajo muestra cómo las escrituras y las obras latinoamericanas pueden influir e incluso servir de modelo a la cultura literaria de Occidente.

Gracias, Manina y Raquel.

## Índice

<b>0</b>	<b>Introducción</b>	<b>1</b>
1.	Presentación	5
1.1.	La transformación	14
1.2.	Borges en el espejo	19
1.3.	Parodia	21
1.4.	Gesto paródico	28
1.5.	Estrategias del cambio	31
<b>2.</b>	<b>Escritura y lenguaje</b>	<b>34</b>
2.1.	Escritura	35
2.2.	Lenguaje	43
<b>3.</b>	<b>Autobiografía</b>	<b>52</b>
3.1.	El juego paródico del capítulo LVI	54
3.2.	Entre restos y cenizas	58
3.3.	Los memoriosos	67
3.4.	Outsider	75
3.5.	Cadáver exquisito	80
<b>4.</b>	<b>La inestabilidad del nombre propio.</b>	<b>84</b>
4.1.	El nombre lobo	85
4.2.	La parodia cómplice y la identidad en crisis	88
4.3.	Dime cómo te llamas y te diré quién eres	93
4.4.	En nombre de Dios	97
4.5.	<i>La muerte y la brújula</i> , <i>La vida instrucciones de uso</i> y la Torá	99
4.6.	De Dioses, Nombres y mundos	105

4.7. El engaño	107
4.8. Multiplicidad paródica	108
<b>5. La inscripción en la historia</b>	<b>112</b>
5.2. Linealidad y volumen	114
5.3. La máquina de guerra	123
<b>6. Conclusiones.</b>	<b>131</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>137</b>

*A la memoria de Daniela Camacho Ovando*

## O. Introducción

En 1978 se publica en París la novela *La vida instrucciones de uso*, del escritor judío-francés Georges Perec, uno de los miembros del *Taller de Literatura Potencial, Oulipo*. El *Oulipo* es fundado en 1960 por Françoise Le Lionnais y Raymond Queneau. La actividad principal de los integrantes del grupo consiste en trabajar la literatura a partir de estructuras matemáticas, para hallar nuevas potencialidades literarias. *La vida instrucciones de uso* es una de las producciones más significativas que emerge de las prácticas oulipianas y es considerada la obra maestra de Georges Perec. Italo Calvino, otro miembro del taller, llega a considerarla, en 1994, como la obra que *constituye el último verdadero acontecimiento en la historia de la novela* (Calvino 1994: 135).

Al bucear por el texto de la novela, en una minuciosa lectura, se comprueba una hábil falsificación. El autor introduce en su novela fragmentos textuales pertenecientes a obras anteriores de autores diferentes. No se trata de una copia que reproduce e imita con fidelidad maniática cada detalle de un todo anterior, sino de una obra que se hace de retazos, como la obra de una costurera que va guardando restos *de telas*, distintos en forma y color, hasta juntar una cantidad considerable, suficiente como para emprender la creación de algo propio. Algunos de estos fragmentos que integran la novela pertenecen al autor argentino Jorge Luis Borges.

El lector se encuentra con citas que, muchas veces, reproducen con fidelidad fragmentos del texto anterior; en otras ocasiones, Perec vuelve a contar, a su manera, alguna historia que pertenece, en realidad, a otro. En la obra *aparecen* constantemente nombres de lugares o personajes, a veces ligeramente transformados, que provienen de otras ficciones.

A pesar de que Perec copia, en muchos casos literalmente, fragmentos de textos precedentes, estos fragmentos pasan a formar parte de un todo distinto, que los transforma. Los textos provenientes de la obra borgeana se incorporan y transforman en distintos sitios de la novela y no son fáciles de hallar y reconocer, ya que se encuentran inmersos en la obra, casi como si le pertenecieran por completo.

Antes de centrar la atención en la apropiación transformadora, es necesario ubicar el sitio de la incrustación. Esta tarea convierte al lector en una especie de detective que busca huellas e indicios que puedan demostrar la apropiación, el robo, para luego ordenar las piezas en una coherencia que se acerque a la lógica seguida por el autor del robo en la apropiación y en la transformación. La actividad del lector se convierte así,

desde el principio, en una labor activa. Pero esta labor no se reduce a un mero descubrimiento; la lectura se inserta en el texto y lo pone en movimiento, produciendo una generación de sentidos que no necesariamente se suponen ni se insinúan de antemano. Esto no quiere decir que la lectura vaya a imponer órdenes o configuraciones que nada tengan que ver con el texto en lectura. La lectura es un hacer que se conecta con el hacer de la obra, produciendo la germinación de sentidos insospechados que emergen de la interrelación.

Nuestra sospecha es que Perec transforma los textos de Borges por medio de un gesto paródico. Será necesario, entonces, explorar, antes de nada, el término de parodia. En el primer capítulo de nuestro trabajo revisaremos las distintas teorías que existen en tomo a la parodia y construiremos un concepto adecuado, que nos sirva para leer la parodia perequiana. Hay que tomar en cuenta que nos referimos a la transformación de Perec como *gesto paródico*; nuestro primer capítulo expone específicamente la noción de gesto y explica las razones que nos han llevado a tal denominación. Como ya hemos mencionado, Perec utiliza diferentes estrategias para apropiarse del texto ajeno y para alertar disimuladamente al lector sobre su presencia. La última parte del primer capítulo se ocupa de estas estrategias perequianas de apropiación.

La hipótesis central de este trabajo es que Georges Perec se apropia de Borges a partir de un gesto paródico que pone en diálogo las escrituras de ambos autores. La escritura se refiere al hacer de la obra, o las obras, y a las posibilidades que este hacer ofrece a la lectura. La escritura es una manera especial de trabajar y entender la literatura. *Escritura* es un término de Roland Barthes, que alude a la particular manera de encarar el hacer de la obra, y que significa un espacio de libertad en el cual el escritor establece una relación determinada con la literatura, con la sociedad y la historia en la que aquella se inscribe. La escritura, dice Barthes, se diferencia de la lengua y del estilo, ya que estos últimos no admiten elecciones; la lengua es un sistema general de códigos dado, mientras que el estilo pertenece al ámbito de lo privado, sus orígenes se hallan en un pasado íntimo e individual; en cierta forma, el estilo viene ya con el escritor, tiene

siempre algo en bruto: es una forma sin objetivo, el producto de un empuje, no de una intención, es como la dimensión vertical y solitaria del pensamiento. Sus referencias se hallan en el nivel de una biología o de un pasado, no de una Historia: es la "cosa" del escritor, su esplendor y su prisión, su soledad. (...) no es de ningún modo el producto de una elección, de una reflexión sobre la Literatura. Es la parte privada del ritual, se eleva a partir de las profundidades míticas del escritor y se despliega fuera de su responsabilidad. [...] La lengua está más acá de la Literatura. El estilo casi más allá: imágenes, elocución, léxico nacen del cuerpo y del pasado del escritor y poco a poco se transforman en los automatismos de su arte.

(Barthes, 1985: 18-19)



La escritura, por el contrario, es el sitio en que se define y se construye un camino de creación; es una manera de optar libremente por una posición con respecto al acto mismo de escribir y con respecto a otras escrituras; es una forma de pensar el texto literario, de situarlo y enfrentarlo a los textos circundantes y antecedentes. En ese espacio abierto a la voluntad, el escritor se ocupa de *modular la relación con la literatura (...)*. (Kristeva, 1998: 327)

Aunque, a grandes rasgos, determinados momentos en la historia del arte, o de la literatura, hayan producido hechos estéticos similares o, por lo menos, comparables (piénsese en el realismo, por ejemplo), esta manera de modular la relación con la literatura, y así con la sociedad y la historia en las que ésta se origina, no está ligada necesariamente a un tiempo o a una época específica. Pueden existir escrituras alejadas una de otra en el tiempo, que, sin embargo, construyan una escritura similar, y pueden existir, por el contrario, escrituras absolutamente distintas y hasta opuestas que sean contemporáneas.

Al hablar de las obras de Borges y de Perec, este trabajo está aludiendo a dos escrituras que entran en contacto para producir un diálogo, un espacio de conflicto, de acuerdos, de hechos y des-hechos, un espacio de juego dialógico. El lugar, el movimiento por el que estas escrituras entran en contacto es el sitio de un gesto. Al apropiarse del texto borgeano, Perec inicia el juego y propone así, en cierta medida, los diferentes espacios sobre los cuales se va a tejer el diálogo. En el segundo capítulo de este trabajo, veremos cómo Perec transforma el texto de Borges dando lugar a un diálogo que gira en torno al lenguaje. El lenguaje es el objeto de la escritura y la lectura del diálogo nos va a permitir acercarnos a la manera en que las escrituras de ambos se enfrentan a este objeto.

Uno de los principales territorios de la escritura perequiana es el territorio autobiográfico. En el tercer capítulo veremos cómo se construye este territorio y cuál es la importancia que, por otro lado, tiene lo autobiográfico en el texto de Borges. En el capítulo cuarto, el diálogo se ocupa del nombre propio y del acto de nombrar. Las escrituras construyen una duda respecto a la convención del nombre, señalando sus imposibilidades, así como también su inmenso poder de creación.

Habíamos dicho que la escritura implica una posición, no sólo frente a la literatura, sino también frente a la sociedad en la que se inserta la escritura. El siguiente espacio

dialógico entre Borges y Perec, en el quinto capítulo, nos va a permitir entrever la lógica con la cual los autores se enfrentan a la historia de la sociedad. Borges y Perec piensan, entienden y transforman la historia desde la escritura.

El hilo de Ariadna, que va a conducir nuestra lectura, es el del gesto paródico. El gesto paródico produce el diálogo entre Perec y Borges y, al mismo tiempo, pone en movimiento otros gestos paródicos, esta vez, borgeanos o, lo que es lo mismo, los gestos paródicos de Borges dan lugar al gesto paródico de Perec.

El primer tema que el diálogo explora es el del lenguaje y éste es otro de los hilos que atraviesa todas las instancias del diálogo a un nivel mayor. La escritura de Borges y la escritura de Perec desarticulan y revierten géneros y convenciones establecidos, pero ninguna de estas desarticulaciones está divorciada de su manera de concebir el lenguaje. Es la naturaleza del lenguaje, que las escrituras postulan, la que va a dar lugar a su posición y a sus posibilidades con respecto a los demás órdenes a los que se enfrenta.

Antes de iniciar nuestro recorrido es necesario aclarar un último asunto. Nuestra lectura trabaja con la traducción española de *La vida instrucciones de uso*, hecho que puede generar suspicacias si se tiene en cuenta que esta tesis se escribe en un espacio latinoamericano. Hay que considerar que la Carrera de Literatura de la U.M.S.A. ofrece a sus tesis la posibilidad de elegir libremente el tema de investigación. La fascinación, tanto por la obra de Borges como por la de Perec, me han llevado a elegir el presente tema. Tampoco Perec habló nunca castellano y todo su diálogo con el texto de Borges se hace posible a partir de una lectura de la traducción francesa de sus obras. La obra de Georges Perec es muy poco conocida en el medio latinoamericano. La siguiente presentación se propone salvar el bache y crear el vínculo preciso para que este trabajo sea legible.

## 1. Presentación

Solía frecuentar la Biblioteca Nacional  
y el Archivo, urgido por el propósito de  
de escribir una exhaustiva biografía del  
del héroe, que nunca terminó y que acaso  
no empezó nunca.

(Borges, "La señora mayor")

Winckler (...) empezó a fabricar los llamados "espejos de bruja", incrustándolos en unas molduras de madera infinitamente talladas. Se pasaba días y más días perfilando cada marco, recortándolo, taladrándolo sin parar hasta convertirlo en un impalpable encaje de madera en cuyo centro el terso espejito parecía una mirada metálica, un ojo frío, abierto del todo y cargado de ironía y maldad. El contraste entre aquella aureola irreal trabajada como una vidriera flamígera, y como si aquel marco desproporcionado, tanto en cantidad como en calidad, sólo hubiera estado allí para subrayar la virtud maléfica de la convexidad que parecía querer concentrar en un sólo punto todo el espacio disponible.

(Perec, 1992:48)

Gaspard Winckler, uno de los personajes fundamentales de la novela, es un diestro artesano que en su tiempo libre fabrica, ocasionalmente, algún juguete o adorno para regalar o vender entre sus vecinos; conejos con largas orejas de cartón, delicados anillos hechos de varios aros o sofisticados espejitos de bruja que causan vértigo e, inclusive, un especial malestar a quien se mira en ellos.

La imagen del espejo de bruja tal como Perec nos la presenta en *La vida instrucciones de uso* puede servir de apoyo al lector para ingresar en el movimiento de la poética perequiana. Se trata de la imagen de un contraste, más aún, de la imagen de una paradoja. El ojo frío y convexo del espejo se opone al moroso tallado de su marco, al cuidado paciente de su elaboración, al arte de haber convertido un torpe pedazo de madera en un delicado encaje de infinitas vueltas y torsiones que contrastan con la brusquedad del vidrio convexo que se encuentra en su centro. El espejo capta toda la multiplicidad del espacio que lo rodea, pero la capta en un punto gris, muerto y, finalmente, vacío como el de todos los espejos. Más allá de la totalidad concentrada en un solo punto, se halla la vacuidad de ese punto ilusorio que parece aglutinar la totalidad. En la superficie brillante del espejo se tocan y conviven dos polos en constante conflicto y oposición: la multiplicidad y el vacío. La multiplicidad se abisma sobre un punto vacío que la devora pero es, paradójicamente, ese punto ciego el que posibilita la imagen vertiginosa que se crea en el espejo.

Como el personaje, que se asoma al ojo del espejito de bruja, también el lector de la novela se inserta en un mundo heteróclito y demencial, atiborrado de objetos

multiformes; un mundo habitado por personajes de edades y rostros diversos, de locuras, hábitos y obsesiones tan triviales como asombrosas. Al tejido de una historia se entrelazan los hilos de otra, dando lugar a otras tantas que parecen reproducirse sin fin.

Una de las hebras de esa trama total, la historia que da cohesión y soporte a las demás, a los irrefrenables ires y venires de todo lo que fue, es y será, es la historia del personaje principal de la novela cuya existencia está marcada por una rara simbiosis entre lo múltiple y la nada.

Bartlebooth es un millonario inglés que decide dominar el vacío y el sinsentido de su vida, sometiéndolos a un descomunal proyecto, difícilmente realizable pero, supuestamente, controlable hasta el último milímetro. Su vida entera está dedicada a la concreción de este proyecto cuya primera etapa consiste en tomar clases de pintura en acuarela. Los conocimientos de Bartlebooth en cuanto se refiere a este arte son nulos, a lo que se suman una natural ausencia de talento y una falta de destreza para este arte. La ardua etapa de aprendizaje, al cabo de la cual sus pinturas por fin están en condiciones de obtener el triste calificativo de "aceptable", se prolonga por diez largos años. Una vez incorporada la técnica de la acuarela, Bartlebooth se dispone a recorrer el mundo entero junto a su mozo Smautf para pintar una acuarela frente a cada puerto de su itinerario de viaje.

Antes de partir, Bartlebooth contrata a un artesano, Gaspard Winckler. Winckler se instala en un piso, ubicado en el mismo edificio en el que vive Bartlebooth, y se encarga de recibir las acuarelas, enviadas a París por el mozo Smautf cada dos semanas, para transformarlas en difíciles puzzles. Bartlebooth, a su regreso, veinte años después, se dará a la morosa e inquietante ocupación de volver a combinar las piezas de los diferentes puzzles, para obtener de vuelta las imágenes originales de sus pinturas.

Una vez reconstruido, cada uno de los puzzles será sometido a un complejo proceso químico mediante el cual se borrarán las huellas de separación entre las diferentes piezas. Entonces la acuarela, otra vez intacta, será enviada al sitio en el que fue creada, en donde, finalmente, será destruida de una vez por todas.

La intención de Bartlebooth no radica en la pretensión de abolir el vacío y el sinsentido; su colosal proyecto está, desde el principio, destinado a terminar en la nada, a desaparecer sin rastro, sin huellas; es tan vertiginoso y bello, tan carente de sentido como la vida misma. La ambición de Bartlebooth se halla, más bien, en el cálculo, en someter al control de su voluntad tanto la desmesura como el vacío.

El proyecto de vida de Bartlebooth fracasa. No todas las acuarelas pueden ser enviadas a su lugar de origen para ser destruidas ni Bartlebooth puede reconstruir todos los puzzles, porque antes de terminarlos el viejo millonario inglés muere. El proyecto, que él creía previsible y milimétricamente medible, queda inconcluso. Pero el proyecto no solamente queda trunco porque la muerte le ha hecho una mala jugada sino, además, porque Winckler, el artesano, se ha burlado de él tendiéndole una última trampa que revierte toda la minuciosidad y el cuidado de su calculado juego.

Muerto, Bartlebooth aún tiene entre los dedos la última pieza que falta para completar el puzzle, sólo que esta última pieza entre sus dedos posee la forma de una W y el agujero, el vacío aún persistente en el puzzle, tiene la forma de una X.

El vacío de la vida ha impulsado un descomunal proyecto que no pretende eliminar, sino someter ese vacío a una estructura específica, a un sistema dotado de límites determinados y previstos, inventando un juego que, junto a lo arduo y artificioso de sus reglas, crea una seguridad basada en la ausencia de toda sorpresa abrupta. La lógica del juego de Bartlebooth, suspendido entre la multiplicidad y la nada, se extiende a toda la novela. La coexistencia de multiplicidad y vacío, que se anulan recíprocamente al tiempo mismo de generarse, aparece a lo largo de la obra entera.

La narración tiene como punto de partida los departamentos y las buhardillas de un viejo edificio parisino ubicado en el número once de la calle Simón Crubellier, sitio en donde Bartlebooth tiene alquilado un piso, al igual que todos aquellos personajes empleados por él para llevar a cabo su inmenso proyecto. Desde allí, la narración crece y se extiende, tejiendo un laberinto de ficción que va desde las calles y los parques de París hasta los lugares más recónditos del orbe. *La vida instrucciones de uso* agota el espacio, describiendo exhaustivamente los pisos, las habitaciones, los muebles, los objetos, las obras de arte y el decorado entero de los diferentes apartamentos, generando en el lector la ilusión de hallarse sumido en la contemplación de un inmenso cuadro. Estos departamentos, sus habitaciones, sus muebles, sus postales, fotografías y cuadros, son algo más que el simple telón de fondo sobre el cual se desarrolla la historia y sobre el cual actúan sus personajes. Cualquier mueble, cualquier elemento del decorado, un objeto olvidado en medio del desorden de una habitación, puede llegar a tener, en un momento determinado, una central importancia en la acción novelesca. Este es el caso de algunos cuadros que, de un aparente segundo plano, pasan a ser tema de la acción

novelesca... En la obra de Perec (...) *todo se convierte en tema, el fondo desaparece y, al igual que un cuadro cubista, sólo hay un primer plano* (Kundera, 1998: 178).

En las coordenadas de lo temporal, por otro lado, *La vida instrucciones de uso* es un juego de saltos, de vueltas y repeticiones a través de los cuales se refiere la vida de innumerables personajes que existen en tiempos múltiples y divergentes. Las incontables historias aluden a distintos tiempos pasados que se remontan hasta casi cien años atrás, cuando aún no se había construido el edificio de departamentos, cuando ni siquiera se había parcelado el terreno y la calle aún no había recibido el nombre de Simón Crubellier. No existe un orden temporal continuo, los distintos pretéritos fluyen por las páginas de la novela sin marcar un antes ni un después. Sin embargo, sí hay un punto temporal que está marcado y en el cual convergen todos los pasados: El presente, el tiempo que hace que el pasado sea tal y que, además, da lugar a su narración. Numerosos pasajes al interior de la novela son narrados en tiempo presente, describen los espacios de la gran casa y hablan de lo que sus personajes están haciendo precisamente *ahora*. Esta descripción, la narración de este *ahora* es provocada por un hecho que acaba de ocurrir y que aún es parte del presente; no se trata de un hecho cualquiera, sino de un vacío que se acaba de producir, de una ausencia que acaba de irrumpir. Toda la vorágine ciclónica de objetos, historias, personajes y tiempos, como en el espejo de bruja, converge en un punto temporal, un punto gris y vacío como el ojo del espejo, un punto silencioso y quieto como el vórtice de un ciclón sin el cual el ciclón mismo no podría existir:

Es el veintitrés de junio de mil novecientos setenta y cinco y van a dar las ocho de la tarde. Sentado delante de su puzzle, Bartlebooth acaba de morir.

(Perec, 1992: 572)

El narrador de la novela, Valene, es un pintor que trabajó por largos años para quien acaba de fallecer. Más que narrar una novela, Valene quiere pintar un cuadro *en* el que aparezca toda la vida, todos los personajes que alguna vez pasaron por la casa de departamentos en la que hasta entonces vivió su antiguo alumno de pintura en acuarela, Bartlebooth. Valene quiere retener el movimiento de la vida, captar toda esa multiplicidad de historias que sucedieron en el edificio y quiere plasmar en su cuadro la increíble historia de Percival Bartlebooth, que ha llegado a su fin. Es entonces, el veintitrés de junio de mil novecientos setenta y cinco, poco *antes de* las ocho de la

tarde, el momento en el que el narrador inicia su recorrido para llenar un vacío y recuperar o retener lo que ahora ya no está.

La historia de remembranza de Valene se inicia en un sitio en el que, una vez más, convergen el vacío y la multiplicidad; en las escaleras del edificio de departamentos en donde nadie habita pero que, al mismo tiempo, son transitadas por todos los habitantes y en donde permanecen los ecos y los murmullos de la existencia de todos aquellos que viven en los diferentes departamentos.

Sí, podría empezar así, aquí, de un modo un poco pesado y lento, en ese lugar neutro que es de todos y de nadie [...]. Una mujer de unos cuarenta años está subiendo las escaleras; viste un largo impermeable de escái y lleva en la cabeza un especie de gorro de fieltro en forma de pan de azúcar, algo parecido a la imagen que se suele tener de un gorro de duende, dividido en cuadros rojos y grises.

(Perec, 1992: 17-18)

El vacío generador *que* impulsa la historia, el prolífero *punto ciego creador es*, en este caso, la ausencia de alguien que ha muerto; es el vacío dejado por la muerte de Bartlebooth el que despierta en Valene el impulso de contar pictóricamente la historias de la vieja casa parisina y de todos sus *personajes*. Sin embargo, Valene *nunca* llega a pintar el cuadro que ha ideado e imaginado con paciente detalle a lo largo de una narración que ocupa más de quinientas páginas. Valene fallece poco después de Bartlebooth. En su habitación una de sus *vecinas* y amigas *descubre* una tela *casi* vacía, en la que el pintor ha trazado unas pocas líneas.

Yacía vestido encima de la cama, plácido e hinchado, con las manos cruzadas en el pecho. Una gran tela cuadrada de más de dos metros de largo estaba arrimada junto a la ventana, reduciendo a la mitad el escaso espacio de la habitación de servicio en que había pasado la mayor parte de su vida. La tela estaba prácticamente intacta: algunas líneas al carboncillo, cuidadosamente trazadas, la dividían en cuadrados regulares, esbozo de la sección de una casa que ninguna figura vendría ya a ocupar.

(Perec, 1992: 574)

El gran cuadro que ha dado lugar a la novela entera es un espacio en blanco. El origen del universo novelesco es un punto vacío.

No solamente la narración, el flujo ficcional de la obra, está sometida a la lógica de una multiplicidad que, elevada a su máxima potencia, nace del centro mismo de un vacío total; multiplicidad y vacío atañen tanto a la narración como a su estructura, en la que intervienen elementos extraídos de las matemáticas, del ajedrez, de la arquitectura y hasta de la *cábala*. Así, la novela es un inmenso puzzle cuyas piezas son capítulos dispersos que el lector podrá combinar para armar su propia figura. Sin embargo, el orden de aparición de los capítulos no es casual; su disposición espacial, así como su división en seis partes tiene que ver con el movimiento de una pieza de ajedrez.

(...) la sucesión de capítulos, por otro lado, no podía dejarse al azar. Así pues, decidí aplicar un principio derivado de un viejo problema bien conocido por los amantes del ajedrez: la poligrafía del caballo. (...) la división del libro en seis partes proviene del mismo principio: Cada vez que el caballo pasa por los cuatro bordes del cuadrado empieza una nueva partida.

(Perec, 1992a: 17)

La afición combinatoria, el juego constante de permutaciones y la fascinación de una multiplicidad llevada al extremo, son ecos de una actividad ancestral en la que los antiguos cabalistas podían, mediante un gesto, comprender y hasta transformar la ilimitada multiplicidad del mundo. Como el desafortunado proyecto de Bartlebooth, revertido por un pequeño agujero insalvable en medio de un puzzle, también la heteróclita estructura novelesca queda inconclusa. Esta última, planificada y calculada para constar de 100 capítulos en total, queda trunca, y la novela contiene tan sólo 99. La culpa, dice Georges Perec, la tiene la niña del capítulo 66 que muerde una galleta.

Se constará, sin embargo, que el libro no tiene 100 capítulos sino 99. La niña de las páginas 295 y 394 es la única responsable.

(Perec, 1992a: 17)

Como con una muñeca rusa o como en un juego de dominó, lo que sucede en un nivel, afecta al mismo tiempo a todos los demás; la niña que muerde inocentemente una galletita azucarada en forma de cuadrado, muerde también el tablero de ajedrez sobre el cual Georges Perec ha diseñado su juego y, con esa esquinita mordida, desaparece también la casilla en la que se halla la narración del centésimo capítulo; el lector se queda nada más con 99.

La novela no se construye como una obra de arte enaltecida, portadora de una esencia absoluta, sino más bien como un gran juego que, obedeciendo a un conjunto riguroso de reglas, ha renunciado a toda pretensión de verdad o trascendencia. Por rígidas que sean las reglas del juego, en lugar de restringir y coartar la libertad del artista, inhibiendo sus posibilidades de creación, abren un camino a la construcción de una forma compleja; el someterse a determinadas reglas posibilita la creación de una obra en la medida en que

(...) encierra (...) una prodigiosa posibilidad arquitectónica, la posibilidad de una construcción compleja, rica y que estaría, a la vez, perfectamente medida y premeditada como estaría necesariamente premeditada incluso la más exuberante fantasía arquitectónica de una catedral. Semejante intención arquitectónica ¿le haría perder a la novela su encanto de libertad? ¿Su carácter de juego? Todo juego está basado en reglas, y cuanto más severas son las reglas más juego es el juego. Contrariamente al jugador de ajedrez, el artista inventa sus propias reglas para sí mismo (...)

(Kundera, 1998:28)



La imposición de reglas férreas e inquebrantables, de constricciones, al proceso creativo de la obra es una de las prácticas principales del *Taller de Literatura Potencial*, que se opone a la idea de la inspiración artística como un momento casi mágico de comunicación divina. Los oulipianos consideran, por el contrario, que la verdadera inspiración es un hecho constante en el creador. Bajo esta perspectiva, la literatura llega a ser un objeto de estudio e investigación, despojado de subjetividades. Estas reglas o constricciones van a dar forma a la obra, convirtiéndose en una dimensión estética, al tiempo de liberar al artista del yugo de su propia subjetividad y de lo que suele llamarse inspiración. La siguiente reflexión de Raymond Queneau va justamente hacia este punto y crítica, además, los postulados surrealistas.

Otra idea absolutamente falsa, que sin embargo tiene hoy curso, es la de la equivalencia entre inspiración, exploración del subconsciente y la liberación; entre azar, automatismo y libertad. Ahora bien, esta inspiración, que consiste en obedecer ciegamente todo impulso, es realidad un esclavitud. El clásico que escribe su tragedia observando un determinado número de reglas que él conoce, es más libre que el poeta, que escribe lo que le pasa por la cabeza, y es esclavo de otras reglas que ignora

(Queneau citado por Calvino, 1995a: 256)

Por otro lado, la constricción complica la escritura y permite, así, hallar potencialidades desconocidas del lenguaje literario. El propósito de las actividades del *Oulipo* es hallar nuevos procedimientos y métodos que se puedan adaptar a la literatura y al proceso de creación.

Hier geht es um literarisches Handwerkzeug, um Verfahren und Methoden, die zur Benutzung und Verwandlung explizit freigegeben sind.

Ser trata, aquí, de herramientas literarias, de procedimientos y métodos que se ofrecen, explícitamente, para ser empleados y transformados.

(Boehncke, 1993:14)

El lenguaje literario es para los talleristas un objeto concreto, susceptible de ser trabajado como un hecho científico o como cuerpo artesanal, despojado de todo designio romántico. En el Taller se desacraliza la literatura; la propia obra literaria ya no es un todo acabado, único y completo, que pertenece a un solo autor; es, más bien, una herramienta, en la medida en que puede ser utilizada como material de otros trabajos literarios, de otras creaciones. En este sentido, no existe un método ni una propuesta final del *Oulipo* en torno a la literatura, sino una invitación a la experimentación, a la

---

<sup>1</sup> Todas las traducciones presentes en este trabajo fueron realizadas por Amancaya Finkel.

exploración y construcción de juegos y herramientas que muevan y transformen las estructuras literarias existentes, desplegando al máximo el potencial de la literatura.

Generell wird die literarisch- oulipistische Produktion als *work in progress* verstanden. Von Interesse sind ästhetische, linguistische, computerwissenschaftliche Forschungen nur dann, wenn sie ins Regelwerk der Schreibweise Eingang finden.

En general, la producción literaria oulipiana se entiende como *trabajo en proceso*. La investigación estética, lingüística y computacional resulta útil e interesante, pero solamente en la medida en que encuentra entrada al sistema de reglas de la escritura.

(Boehncke, 1993: 12-13)

Las actividades oulipianas, a parte de ser un trabajo en proceso en sí mismas, nos muestran que las obras literarias, y la historia de la literatura a un nivel *más* amplio, son un trabajo en proceso. La atención, puesta en la materia concreta de la producción literaria, no impide que los textos estén plagados de alusiones, dedicatorias y guiños lúdicos a otras obras y autores. Es también *en este* sentido que nos *interesa* el intertexto borgeano en la novela de Perec.

Das man sich aufs Schreiben konzentriert, heisst allerdings nicht, die kommunikative Kultur der Mitglieder bliebe unberührt. Es wimmelt bei den Texten von Kooperationen, Widmungen, Anspiel ungen.

El énfasis puesto en el proceso de escritura, no implica que la cultura comunicativa de los integrantes del grupo permanezca intacta; sus textos están plagados de cooperaciones, alusiones y dedicatorias.

(Boehncke, 1993: 12)

No se confunda, sin embargo, la naturaleza experimental y lúdica de la escritura oulipiano- perequiana con una *carencia de* conflicto; no *se* olvide que el juego es siempre una pelea, un reto, un combate con el otro. El combate en el juego perequiano se da entre la escritura y el mundo, entre la escritura de Perec y las escrituras de otros autores, entre Bartlebooth y Winckler, entre la obra y el *lector*.

Las reglas del juego, por arbitrarias que sean, permiten que ese combate sea un duelo estético. Michel Leiris hace una reflexión en tomo a una escritura sometida a reglas arbitrarias para el logro de una construcción estética. Leiris, al escribir su autobiografía, se impone reglas severas, como si se tratara de una obra clásica. Para Leiris la escritura, en su caso autobiográfica, es análoga con la tauromaquia cuyas reglas estrictas y movimientos preestablecidos impiden que el combate sea una simple y burda carnicería. Los movimientos, determinados de antemano, por medio de los cuales el hombre se enfrenta al toro, imprimen a la tauromaquia un carácter estético.

(...) mediante técnicas, gestos o movimientos que contribuyen a estampar el enfrentamiento del toro y el torero con un carácter escultural, ofrece un aspecto estético.

(Leiris 1975 : 15)

En *La vida instrucciones de uso*, la absorción de la multiplicidad del mundo, que se hace escritura, no se da de por sí; la escritura esculpe y da forma al mundo del que se apropia. Esta apropiación, lejos de ser un acto inocente y poco problemático, es un bregar con el mundo e ingresar en el arduo combate de dar forma a la obra Como el torero que se vale de la coreografía ritual taurina para estampar con un carácter de escultura a una faena sangrienta y hacer de la muerte una cuestión estética, el escritor se vale de sofisticadas constricciones, de reglas elaboradas e inquebrantables para dar forma a su obra

El enfrentamiento prolifero y mortal entre Bartlebooth y Winckler, entre la obra y el lector, entre la multiplicidad y la nada, forma parte de la lógica intrínseca de la novela; la escritura misma de la obra se debate entre el vacío hecho de muerte y olvido y la construcción de una memoria.

Pero no todo termina ahí. Los distintos elementos que integran la lógica de la obra se vuelven a repetir en distintos niveles de la misma, superando inclusive los límites de la ficción (si es que se accede a olvidar, por un momento, la duda o la certeza de que la ficción posee fronteras). Así, la cuestión de la muerte, del vacío como impulso creativo, generador de multiplicidades, se insinúa desde antes de iniciarse la narración. En las páginas que preceden al primer capítulo, el lector se encuentra con que la obra está dedicada a alguien que acaba de morir:

*A la memoria de Raymond Queneau*

(Perec, 1992:9)

Perec, en un gesto de oposición a la muerte, inicia la escritura, la creación de su novela, cuando su amigo Raymond Queneau fallece, y dedica *La vida instrucciones de uso* a su memoria. Es, una vez más, la muerte, la marca de un vacío, la que incita a la creación de un mundo, un mundo de escritura y memoria Es así como la lectura se encuentra a cada paso con ciertos rasgos, con características especiales de algunos personajes, que parecen ser juguetones guiños mnemónicos a la excéntrica figura de Raymond Queneau. Como el viejo maestro de acuarela que busca fijar en su pintura la memoria de algo irrecuperable, Georges Perec teje su obra al rededor de un abismo, la presencia de lo ausente que hoy viene dada por la desaparición de un amigo, pero que también está

marcada por la muerte temprana de los padres y la ausencia de recuerdos infantiles, que deberán ser rescatados a través de la invención y de los retazos inciertos de una memoria desvanecida.

Juego, multiplicidad, conocimiento, vacío, diversidad de códigos y lenguajes son conceptos clave para la comprensión del movimiento de la poética perequiana que emerge de las fascinantes prácticas de aquella cofradía de poseídos por la imaginación que integraron el Taller de Literatura Potencial.

### 1.1. La transformación

En el *Post-Scriptum* de su novela, Perec comunica haber incluido en su obra textos de varios otros autores que nombra en orden alfabético.

Este libro comprende citas, a veces ligeramente modificadas de René Belletto, Hans Bellmer, Jorge Luis Borges, Michel Butor halo Calvino (...) etc

(Perec, 1992: 634)

Lo que para algunos es noticia, es para otros la confirmación de una sospecha; en todo caso el *Post- Scriptum* no deja de sorprender a quien, más allá del epílogo e incluso el anexo del libro, había dado por concluida su lectura de *La vida instrucciones de uso*. El *Post- scriptum* es quizá la última movida del juego perequiano que reta al lector a volver hacia atrás en la novela, a recordar y remover lecturas pasadas, a clasificar los recuerdos para diferenciarlos y poder seguir y comprender, finalmente, el juego que se está jugando en este texto.

Nuestro trabajo es una lectura del intertexto borgeano en *La vida instrucciones de uso*. A lo largo de la obra existen varias referencias principalmente a la cuentística de Borges. Ciertas historias, los nombres de algunos personajes y los espacios en los que éstos se mueven, evocan a veces de forma indirecta, otras, de manera más explícita, aunque siempre transformada, a los personajes y las historias de Borges.

El aspecto de mayor importancia e interés, en este momento, es el de estar, no frente a una copia, sino, como el propio *Perec afirma*, frente a una modificación, vale decir, una transformación. Es importante llamar la atención sobre este punto porque va a ayudar a aproximarnos a la naturaleza de la intertextualidad que estamos tratando.

Veamos de qué manera se cumple la transformación en el texto novelesco. En el capítulo LXXIII, por ejemplo, la novela toma ciertos elementos de tres cuentos de

Borges: "Hombre de la esquina rosada", "Funes el memorioso" y "Tlön Uqbar Orbis Tertius".

"Hombre de la esquina rosada" es un cuento que trata de hombres orilleros dados al tango y a la guitarra cuyos valores más preciados, coraje, honor y hombría, deben ser defendidos con el cuchillo y la vida "Funes el memorioso", por otro lado, es la historia de un "orillero antiguo" (Borges, 1999:123), un hombre simple que después de un terrible accidente que lo deja parálítico descubre poseer una memoria más que prodigiosa.

Diez y nueve 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.

(Borges, 1999: 130)

Funes, en sus años *de encierro, parálisis y memoria, se dedica* a leer y a tratar de ordenar el mundo según su nueva percepción del mismo. Los esfuerzos de Funes en este sentido son vanos. Funes muere de una congestión pulmonar a los veintiún años sin haber salido jamás de su pueblo.

En el capítulo LXXIII de *La vida instrucciones de uso* hallamos ciertos ecos que parecen venir del asombroso y terrible *destino de Funes*. Como él, también Lino Margay, personaje del capítulo LXXIII de la novela perequiana, sufre un catastrófico accidente que no lo deja parálítico, pero que le desfigura horrendamente el rostro. Al igual que Funes, Margay *descubre de repente el prodigio de* su infalible memoria. Margay viaja en barco a Buenos Aires y su memoria le ayuda a establecerse como gángster en América Latina.

Lino Margay descubrió en aquella ocasión que poseía una memoria asombrosa: (...) se sabía al dedillo el pedigree de las tres cuartas partes del hampa sudamericana; no sólo conocía con todo detalle sus antecedentes penales sino que además estaba al tanto de sus gustos, sus defectos, sus armas preferidas, sus especialidades, sus tarifas, sus escondrijos, el modo de encontrarlos etc. En una palabra, estaba equipado para convertirse en el empresario de los bajos fondos de América Latina.

(Perec, 1992: 417)

Los recuerdos de Funes son tan distintos a los de Margay que se podría llegar a afirmar inclusive que son opuestos. Mientras el solitario *Funes recuerda en* su arrabal latinoamericano "... las formas de las nubes australes del amanecer del treinta de abril de mil ochocientos ochenta.." y las compara 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" (Borges, 1999: 131), Lino Margay hace suyo el arrabal latinoamericano y el continente entero; en lugar de mirar las nubes, se encarga de grabar en su memoria las fechorías y aficiones de los delincuentes más renombrados de América para contactarlos y hacer negocios con ellos.

Lino Margay se había convertido en el who's who de los bandidos del nuevo mundo: lo sabía todo sobre todos, sabía qué hacía cada cual, cuándo, dónde y para quién, sabía que este contrabandista cubano buscaba un guardaespaldas, que aquella banda *de* Lima necesitaba un buen "soplón", que Barret había contratado a un asesino llamado Razza para cargarse a su contrincante Ramón, o que la caja fuerte del hotel Sierra Bella de Port —aux —Prince encerraba un collar de brillantes valorado en quinientos mil dólares por el que cierto tejano estaba dispuesto a pagar trescientos mil contantes y sonantes.

(Perec, 1992: 417)

Margay hace fortuna con rapidez e invierte su dinero en una cirugía plástica que no solamente le devuelve el rostro normal que *tenía antes, sino que* lo convierte *en* un hombre singularmente guapo. Convertido en un hombre hermoso, Margay vuelve a Francia para recuperar el amor de su esposa de la que se había separado porque ella no soportaba su espantosa fealdad.

"Funes el memorioso" no es el único cuento de Borges que transforma la novela de Perec en el capítulo LXXIII. En el barco que lo llevaría hasta Buenos Aires, Margay conoce al italiano Mario Ferry, llamado también Ferri el Rital, un fugitivo político que le propone ir en busca de un afamado gángster llamado Rosendo Juárez, para hacer negocios. Como veremos, la descripción de Rosendo Juárez en *La vida instrucciones de uso*, coincide literalmente con la que nos brinda Borges *en* "Hombre de la esquina rosada".

(...) Rosendo el leches era uno de los que más pintaban en Villa Santa Rita, un tío que manejaba la navaja como nadie y, con todo, uno de los hombres de don Nicolás Paredes, que era a su vez uno de los hombres de Morel, el cual, sin lugar a dudas, era un hombre importantísimo.

(Perec, 1992: 416)

Margay acepta la propuesta de Ferri y, en Buenos Aires, Rosendo Juárez encarga a ambos un negocio relacionado con el narcotráfico *en* el que *Ferri y Margay* son apresados por la policía, posiblemente gracias a la traición del propio Juárez. Mientras que Ferri muere en prisión, Margay se hace amigos en la cárcel y, una vez en libertad, se traslada a México, donde se instala *en* una "antigua librería, *en* la esquina de las calles Corrientes y Talcahuano" (Perec, 1992: 417), sitio desde el cual manejará los asuntos del bajo mundo americano.

Ferry el Rital, el italiano, lleva las iniciales de Francisco Real, el personaje orillero de porte impresionante que en el cuento borgeano, "Hombre de la esquina rosada", reta a duelo a Rosendo Juárez, uno de los hombres más respetados y valientes del lugar.

(...) Rosendo Juárez el Pegador era de los que pisaban más fuerte en Villa Santa Rita. Mozo acreditado para el cuchillo era uno de los hombres de D. Nicolás Paredes, que era uno de los hombres de Morel.

(Borges, 1999a: 91)

En el cuento de Borges, Rosendo Juárez, en lugar de oponerse a Real, abandona el bar y se va del barrio, traicionando y humillando así la confianza de su gente. Francisco Real, por su lado, desaparece del bar junto a la Lujanera, ex pareja de Rosendo. Poco después, Real vuelve con una cuchillada mortal en el cuerpo y muere teatralmente frente a toda la concurrencia.

En el capítulo de *Perec*, Francisco Real se ha transformado en Ferri el Rital y en lugar de ser un hombre imponente y valeroso que muere de una manera espantosa. Rital es un personaje ya algo mayor y poco notorio físicamente que no reta a duelo a Rosendo, sino que le pide ayuda y que muere sin pena ni gloria en una cárcel. En lo que se refiere a la descripción de Rosendo Juárez, *Perec* ha tomado un fragmento del texto de Borges y lo ha trasladado literalmente al texto de su novela. No obstante, también Rosendo se ha transformado completamente en el texto perequiano. Lo que para Borges es un hombre de barrio, un compadrito orillero de principios de siglo, es en la obra de *Perec* un gángster peligroso dedicado al narcotráfico.

Esta transformación de "Hombre de la esquina rosada" se da en el plano de la ficción de los personajes. El texto mismo, al menos aquel que describe a Rosendo Juárez y que acabamos de citar, se traslada al texto perequiano casi sin transformación alguna. *Perec* copia el texto literalmente, añadiendo únicamente una frase: .. *el cual, sin lugar a dudas, era un hombre importantísimo*. (*Perec* 1992: 416 ). Esta frase comenta la mención del nombre de Morel. En el cuento, tanto la mención Nicolás Paredes como la de Morel dejan al lector, que no conoce de cerca el contexto de los compadritos argentinos, en el aire; no hay en el cuento mayor información acerca de estos personajes. La frase que *Perec* añade puede ser leída entonces como un comentario irónico al cuento de Borges, que nombra a dos personajes sin dar mayor información ni explicar de manera alguna la identidad de Paredes y Morel.

Finalmente, existe una transformación más. La antigua librería de la calle Corrientes Talcahuano en donde Margay se establece, pertenece, en el universo borgeano, al

cuento "Tlön Uqbar Orbis Tertius"; allí, uno de los personajes borgeanos revisa una enciclopedia en busca de un extraño país llamado Uqbar.

Al día siguiente, Carlos Mastronadi (a quien yo había referido el asunto) advirtió en una librería de Corrientes y Talcahuano los negros y dorados lomos de la Anglo-American Cyclopedia.... Entró e interrogó el volumen XXVI. Naturalmente, no dio con el menor indicio de Uqbar.

(Borges, 1999: 18)

La librería de Borges se convierte en el texto de Perec en la guarida de un gángster. Al introducir y transformar los tres cuentos de Borges en un solo capítulo, Perec pone en contacto diferentes territorios de la ficción borgeana. "Tlön, Uqbar Orbis Tertius" es un cuento fantástico como también lo es "Funes *el memorioso*". En ambos cuentos Borges juega con distintas ideas filosóficas y se podría decir que ambos cuentos son una especie de juegos intelectuales. Como Rosendo y Francisco Real, también Funes es un hombre de las orillas, sin embargo, *éste no es un compadrito aficionado al tango y a la guitarra como los dos primeros*. Funes es un hombre hecho de memoria y pensamiento. Los otros pertenecen al mundo del tango, de bares y mujeres, en donde el honor y la honrría *se miden con el cuchillo*. El hecho *de mezclar y combinar estos tres cuentos en un capítulo*, puede leerse como un acto de irreverencia a la obra borgeana

La figura de Rosendo Juárez tiene su origen en el libro de *Historia universal de la infamia* en el que Borges *reúne diferentes* cuentos que *tienen* como personajes a *seres ruines*. La infamia de Rosendo radica en su cobardía; en *La vida instrucciones de uso*, por el contrario, Rosendo ya no es un cobarde, sino un traidor común. Los personajes de "Hombre de la esquina rosada" son *seres de una especial* teatralidad, sus *movimientos* son amplios y marcados, sus gestos siempre enfáticos, hecho que no impide que posean al mismo tiempo una cierta solemnidad. Pese a ser gente de barrios marginales, sí existe en todos ellos un fuerte sentido del honor y una *grandeza* que se levanta por encima de su miseria. Perec ha tomado a estos personajes para transformarlos en avezados malandrines de negocios oscuros. El carácter intelectual y fantástico del cuento de "Tlön Uqbar Orbis Tertius", por otro lado, ha desaparecido *en la novela de Perec*; la gravedad de un Funes, dedicado a vivir intensamente una percepción distinta del universo se ha convertido en la ingeniosa ligereza del bandido Lino Margay, y la aparición imponente de Francisco Real *es en Ferri el Rital* inexistente. La *erudición* de "Tlön Uqbar Orbis Tertius", la sobriedad esforzada e inútil con la que Funes intenta darle un cauce razonable e intelectual a su mundo de percepción, y el desenfado de los compadritos de "Hombre de la esquina rosada" se *suspenden* y adquieren una singular levedad en *La vida instrucciones de uso*. La base que sustenta el orden de los cuentos



borgeanos se ha removido y sus sentidos se abren a una mirada crítica a la luz de la ironía peregiana

A pesar de la transformación que Perec efectúa, es imposible afirmar que exista una crítica destructiva hacia Borges en la novela. Determinados elementos de los cuentos borgeanos se han transformado radicalmente bajo la pluma peregiana pero, aunque irónica, esta transformación no puede ser leída como censura. La historia de Lino Margay en el capítulo LXXIII, que ha acogido los fragmentos cuentísticos de Borges, es un cuento de aventuras y amor, a su vez un guiño intertextual hacia la conocida historia de "La bella y la bestia". Más allá de su incursión en el bajo mundo americano, Margay tiene un fin noble: el de reconquistar a su esposa que, él aún no lo sabe, lo ama a pesar de su monstruosidad y se arrepiente de haberlo rechazado por una razón tan poco relevante. La transformación peregiana es irreverente y lúdica, más no destructiva. Perec toma la obra de Borges como material de su propia ficción, por lo cual su apropiación no puede ser vista en un sentido crítico negativo.

La obra de Perec capta en su interior distintos cuentos de la obra borgeana y los transforma, llevándolos hacia un sentido o hacia una dirección distinta, inclusive, contraria. El solo hecho de superponer cuentos tan distintos como "Tlön Uqbar, Orbis Tertius" y "Hombre de la esquina rosada", es un acto de irreverencia bajo el cual los textos borgeanos se ven desde un ángulo distinto, un punto de vista que parece deformar la figura inicial, como un espejo demoníaco que devuelve al mundo una imagen alterada de sí mismo.

## 1.2. Borges en el espejo

Recordemos por un momento los espejitos de bruja que fabrica Gaspard Winckler. Una de las causas de la incomodidad que generan los espejos es la convexidad que produce la imagen deformada del mundo. El espejo de bruja como metáfora de la escritura peregiana se refiere, además, a la transformación que ésta produce en los textos ajenos que absorbe.

El espejo es un elemento de central importancia también en la obra de Borges, en la que se construye una idea del espejo como objeto casi diabólico que repite y, al mismo tiempo, cambia. El cambio es una especie de puesta en abismo, que mueve y cuestiona

los sentidos que se habían creído estables y permanentes. A partir de esta capacidad de cambiar el mundo, los espejos se convierten en objetos poderosos y temibles.

(...) me pregunto qué azar de la fortuna/ hizo que yo temiera los espejos (...)  
 infinitos los veo, elementales/ ejecutores de un antiguo pacto,/ multiplicar el mundo como el acto  
 generativo, insomnes y fatales.  
 Todo acontece y nada se recuerda/ en esos gabinetes cristalinos/ donde, como fantásticos rabinos, leemos  
 los libros de derecha a izquierda.

(Borges, 1999b: 72)

El poema contiene dos aspectos de singular interés para nuestro trabajo: al comparar el cambio y la repetición especular con el "acto generativo", Borges *confiere* al espejo una especie un poder creativo; por otro lado, el cambio es una desviación que va en un sentido contrario, como la escritura hebrea con respecto a la escritura occidental. En este sentido el poema de Borges no podría haber sido más preciso. La oposición y la superposición entre la escritura occidental y la escritura hebrea es un tema de suma importancia para la obra perequiana, que ya ha sido trabajado por la crítica.

(...) la (escritura) judaica, que comienza de arriba a la derecha y termina abajo a la izquierda, se organiza según el eje de una diagonal siniestro descendente (como ésta /), mientras que la francesa, que comienza arriba a la izquierda y termina abajo a la derecha, se organiza según el eje inverso de una diagonal diestro descendente (como ésta \).

(Magné, 1992: 74)

Si superponemos ambas escrituras, ambas diagonales, se forma la figura de una X. La escritura judaica es el desvío de la escritura francesa (de toda escritura occidental), este desvío cambia la dirección del sentido de la escritura. La escritura judaica es una especie de contraescritura que revierte y mueve los sentidos de la escritura occidental. La idea de escritura contraria no implica, necesariamente, una oposición que invalida, sino más bien una desviación que cuestiona y que al mismo tiempo se abre a otros sentidos posibles, desarticulando, no destruyendo, aquellos que se habían creído inalterables. Resulta sugerente, desde esta perspectiva, que el hueco que queda en el último puzzle de Bartlebooth tenga justamente la forma de una X. El agujero desestabiliza y revierte todo el proyecto que Bartlebooth había creído perfecto.

La figura de la X, que se crea por medio de un movimiento repetitivo, pero que va en sentido contrario, es pertinente también a la estructura en la que se da la apropiación de Borges por Perec. La apropiación que transforma, el juego intertextual, la contraescritura, la creación y la apertura hacia otros sentidos nuevos apuntan a un concepto específico, que nos va a servir para trabajar una aproximación hacia la intertextualidad borgeana en la obra de Perec. El concepto al que nos estamos refiriendo

es el de *parodia*. Nuestra premisa a partir de aquí es que la apropiación de Pereg con respecto a Borges es paródica. Antes de seguir trabajando el intertexto Pereg-Borges, habrá que reconocer que, al hablar de parodia, nos estamos refiriendo a un término especialmente problemático al rededor del cual existe confusión y, más que nada, un descuerdo taxonómico. A continuación, nos ocuparemos de discutir y diseñar un concepto que sea útil para abordar nuestro intertexto.

### 1.3.Parodia

No es fácil llegar a una definición exacta y concluyente de *parodia* ya que se trata de un término amplio que *mantiene* una relación *peligrosamente cercana e* incluso confusa con otros conceptos familiares y aledaños; *parodia* es un término "*sombrilla*" (*que se refiere en la jerga de Wittgenstein, a una red de semejanzas familiares*) que reúne un molesto conjunto de fenómenos distintos y no del todo homogéneos, tales como humor, comedia, grotesco, parodia, sátira, ingenio, entre otros. (Eco,1998: 9). Son tan próximos entre sí algunos de los anteriores términos que no es infrecuente encontrar definiciones que explican la parodia, por ejemplo, *en función de la sátira*. Tal error no es del todo censurable porque la parodia y la sátira pueden superponerse y porque ambas operan de forma similar. Pero antes de diferenciar a la parodia de otros términos vecinos, detengámonos en su definición *etimológica*:

(...) oda es el canto, para "a lo largo de" , "a lado", parodein, de ahí parodia, sería el hecho de cantar de lado o cantar en falsete, o con otra voz en contracanto – en contraputo- o incluso transportar una melodía.

(Genette, 1989: 20)

La parodia en el pasado sí ha sido interpretada como una inversión que rebaja y degrada. Esta es la idea que se tenía ya en la Grecia de Aristóteles. El estagirita hace, en *La Poética*, una diferenciación entre las acciones altas y las acciones bajas. La imitación de la *acciones altas* corresponde a la epopeya y a la tragedia, mientras que las *acciones bajas*, los vicios y las debilidades humanas, son tratados por la comedia y la parodia (Aristóteles 1989: 23). Al diferenciar entre las acciones altas y las acciones bajas, Aristóteles impone, desde ya, una jerarquía. Las acciones altas son las verdaderas, las acciones trascendentes que no admiten degradación o burla, sino tan sólo la glorificación de la epopeya. Las acciones bajas, por el contrario, se entregan a la parodia o a la comedia; ambas actúan como elementos de inversión y degradación. La parodia

era entendida, entonces, como una especie de burla a la oda, que invertía la seriedad de la epopeya. Un ejemplo de este tipo de parodia degradante vendría a ser *La Cobardía* que es la versión burlesca de *La Ilíada* homérica.

En el capítulo LXXIII de la novela, los personajes, y sus características, han sido cambiadas por otros, en cierta medida contrarios. La melancolía de Funes se ha transformado, en el personaje de Lino Margay, en una viveza que lo lleva a servirse de su memoria para recordar la vida y los actos de otras personas y utilizarla, así, para fines de lucro personal. Ferri el Rital no es ya el fuerte y corajudo Francisco Real de Borges y la librería de la calle Corrientes y Talcahuano es, ahora, el sitio desde el cual Margay maneja sus negocios. Si bien existe una desviación de los elementos borgeanos hacia un sentido contrario, no se puede afirmar, como ya hemos explicado, que exista una verdadera degradación; es cierto que se da una desviación hacia una comicidad, pero los personajes no han sido realmente degradados. La comicidad, por otro lado, no es una condición absoluta de la parodia y, como veremos más adelante, la transformación paródica de Pereg no es siempre cómica. Al ser la epopeya un género solemne, la parodia suele suponerse cómica o degradante, lo cual no implica que no exista o no haya existido una parodia seria. Theodor Verweyen, en un trabajo sobre la parodia y el kontrafactum, recurre a autores del siglo XVII para señalar esta otra dimensión seria de la parodia.

Überhaupt heisst parodieren etwas nachahmen; dieses kann auf eine doppelte Weise geschehen (...) so hat man unzählige Nachahmungen von guten Gedichten der Altera, welche aber nicht in der Absicht verfertigt worden, um zu spotten, oder das Originalgedicht lächerlich machen. Sie (die Parodie) behält einen Teil der Ausdrücke bei, stellt neue Verbindungen zwischen diesen her, und schafft derweise ein anderes product mit entgegengesetztem Inhalte, welcher jedoch nicht allemal einen komischen Zweck zu verfolgen braucht, sondern durchaus rein ernster Hinstrebung sein kann (...).

Parodiar es, sobre todo, imitar; esto puede darse de dos modos distintos (...) se tienen imitaciones de buenos poemas antiguos, que no han sido elaboradas con el propósito de burla ni para ridiculizar al poema original. Ella (la parodia), mantiene una parte de las expresiones e instaaura nuevas conexiones entre estas últimas, creando otro producto, el cual no siempre persigue un fin cómico, sino una pura seriedad.

(Verweyen, 1987: 17-18)

La variedad contradictoria de definiciones y explicaciones en torno a la parodia, se debe, entre otras cosas, a que las definiciones van cambiando con el tiempo, y a que el término de *parodia* es en sí mismo ambiguo, lo cual explica la admisión también de una dimensión seria. En el artículo "*The Basis of Ancient Parody*", F.J. Lelievre describe el verbo "*parodiar*" como "*cantar siguiendo un estilo, pero introduciendo diferencias*". (Roce, 1993: 8).

Linda Hutcheon trabaja la parodia a partir de esta ambigüedad, que puede leerse desde la etimología del término.

A partir de su sentido más común —aquel de para como "de cara a" o "contra" — la parodia se define como "contracanto", como oposición o contraste entre dos textos. Esta es la significación evocada para acentuar la intención paródica tradicional en el nivel pragmático, es decir, el deseo de provocar un efecto cómico, ridículo, denigrante. También en griego "para" quiere decir "al lado de", lo cual sugiere más un acuerdo, una intimidad y no un contraste. Esta segunda significación —descuidada — del prefijo autoriza (...) la extensión del contenido pragmático de la parodia.

(Hutcheon, 1981:3)

Como vemos, la parodia no *es* de manera alguna un género unívoco; su construcción puede ir por caminos diferentes y ser una crítica degradante y cómica, significar una cercanía o señalar crítica y complicidad a un tiempo. Es tan amplia la gama de posibilidades y es tan complejo el término, que la parodia *se* puede llegar a construir inclusive como un homenaje que, lejos de apuntar hacia una oposición, tiene como base una admiración. En este sentido son interesantes las reflexiones de Wolfgang Karrer, que consideran justamente la posibilidad de un homenaje *que* sobrepasa los *límites de* la sola complicidad.

Parodie schliesst die "liebevolle Verehrung" des Parodierten nicht aus, oder genauer, ein Typ des Parodierens lässt dies Möglichkeit zu.

La parodia no excluye la "afectuosa admiración" del parodiado o, mejor, un cierto tipo de parodia se abre a esta posibilidad.

(Karrer 1977:27)

Desde esta perspectiva, la apropiación de Perec podría verse también como un homenaje. Esta idea se hace aún más contundente cuando se lee el siguiente texto que antecede en *La vida instrucciones de uso* al inicio de la novela en sí:

La amistad, la historia y la literatura me ha proporcionado algunos de los personajes de este libro. Cualquier parecido con individuos que hayan existido realmente o en la ficción es mera coincidencia.

(Perec, 1992: 8)

Al ser una apropiación amistosa y a la vez, en cierto sentido, opositiva y hasta irónica, la parodia perequiana se vislumbra como una construcción ambigua, característica propia de la parodia en sí. Al definirse etimológicamente como "contracanto", la parodia señala de por sí una cierta oposición, aunque la transformación que se vaya a llevar a cabo no tome por objeto un texto hacia el cual no exista también una admiración. *No se le permita a nadie parodiar a un poeta, a menos que lo ame* (Hutcheon 2000: 30), dijo alguna vez Sir Theodore Martin, y las modificaciones

perequianas parecen obedecer al eco de esta afirmación. Los personajes e historias que a Perec le han sido proporcionados por otros registros o territorios, tienen que ver con una afinidad, con una simpatía cómplice y no con una voluntad de burla. La parodia perquiana no es de naturaleza destructiva y, en lugar de juicio o sentencia, es un amistoso juego.

Hay otra forma en la que puede estar marcado un ethos paródico, cuando se habla de un ethos antes que nada neutro o lúdico, es decir, con el grado cero de agresividad, ya sea en contra del texto incrustado o del incrustante.

(Hutcheon, 1981:5 )

La afirmación de Perec al inicio de su novela, el ejemplo de la transformación que lleva a cabo en el capítulo LXXIII y la teoría de Hutcheon con respecto al ethos paródico neutro son perfectamente afines, pero existe un elemento más que vale la pena tomar en cuenta: el juego.

El ethos neutro, también se puede llamar, según Hutcheon, el ethos lúdico, y éste es un elemento inseparable de la obra perequiana, ya que toda su estructura es lúdica. No olvidemos, por ejemplo, que los capítulos se suceden en la novela según el movimiento del caballo en el juego de ajedrez, pero que el orden de lectura puede combinarse a gusto, como si se tratara de un puzzle, y que Perec ordena su ficción según un juego combinatorio matemático. La idea de la obra-juego está presente en cada espacio de la novela. Sin embargo, un ethos neutro, un grado cero de agresividad, la complicidad, el homenaje y, finalmente el juego nos podrían llevar a pensar también en un grado cero de conflicto o crítica. Tal pensamiento sería falso.

Un juego, por amistoso que sea, es también un enfrentamiento y marca una distancia, una diferencia, característica que el juego comparte con la parodia y que diferencia esta última de algunos de sus términos familiares como *pastiche* y *contrafactum*. Éstos, al igual que la parodia, trabajan con la imitación pero, mientras *pastiche* y *contrafactum* ponen énfasis en el parecido entre los elementos de una obra y otra, la parodia señala, por el contrario, una diferencia. Para algunos teóricos de la parodia, como Linda Hutcheon, la parodia marca esa diferencia a partir del uso de la ironía.

What is interesting is that, unlike what is more traditionally regarded as parody, the modern form does not always permit one of the texts to fare any better or worse than the other. It is the fact that they differ that this parody emphasizes and, indeed dramatizes.

Irony appears to be the main rhetorical mechanism for activating the reader's awareness of this dramatization. Irony participates in parodie discourse as a strategy (...) which allows the decoder to interpret and evaluate.

Lo interesante es que, a diferencia de lo que tradicionalmente se entiende por parodia, la forma moderna, no siempre permite valorar a un texto de forma negativa o positiva con respecto a otro. La parodia enfatiza y evidentemente dramatiza el hecho de la diferencia.

La ironía se constituye en el mecanismo retórico principal en el discurso paródico como estrategia(...) que permite la evaluación y la evaluación de decodificador.

(Hutcheon, 2000: 31)

La frase que Perec agrega al texto que toma literalmente de Borges y en la que supone a Morel como un hombre *sin duda muy importante*, es definitivamente irónica porque en ella se lee un comentario a una información que, en el cuento de Borges, falta. Pero, como hemos visto, también las transformaciones que ocurren al nivel de los personajes pueden ser leídas como un guiño irónico a la obra borgeana. La distancia que establece la parodia del capítulo LXXIII con respecto a su texto primario es definitivamente irónica; Pero también la ironía es un tropo que posee diferentes matices; si bien tiene siempre un sentido de alguna manera evaluativo, puede construirse como agresión y también como complicidad. Estructuralmente ironía y parodia son similares y por lo mismo afines entre sí. La ironía que Perec construye en su transformación paródica de los tres cuentos borgeanos es una ironía cómplice, una ironía, como diría Hutcheon, lúdica.

(...) this is seen as the affectionate irony of benevolent teasing, it may be associated as well with humor and wit, of course and therefore be interpreted as an estimable characteristic of playfulness.

(...) que puede verse como la amable ironía de una crítica lúdica, se la puede asociar también al humor y al ingenio e interpretarse como una estimable característica de un ludismo juguetero.

(Hutcheon, 1994:49)

Hutcheon, no niega la posibilidad de una parodia que prescindiera de la ironía, pero hace hincapié en la ironía que la parodia suele emplear para marcar una distancia y una diferencia entre el texto primario y su parodia. Creemos que la ironía no es un elemento exclusivamente necesario a la parodia. La parodia es una repetición que difiere y se caracteriza por la transformación que lleva a cabo; la parodia imita para diferir y no para parecerse al original y esa diferencia se puede alcanzar sin recurrir obligatoriamente a la ironía. La transformación implica desde ya conflicto porque, aunque Perec lleve a cabo un homenaje a la obra de Borges y aunque su transformación marque una complicidad, la apropiación no puede darse sin un enfrentamiento. Cada palabra de la obra ajena tiene

¡importancia, y deformarla implica un acto de irreverencia que cuestiona tanto la propia escritura como la ajena.

Tenemos entonces que un juego, por amistoso que sea, es también un conflicto, y que tanto el juego como la parodia suponen, al implicar un enfrentamiento, una diferencia. Pero la parodia y el juego poseen una familiaridad aún mayor. Ambos funcionan de una forma similar, hecho que explica por qué la parodia resulta incómoda a cualquier autoridad o sistema totalitario. El juego, para Jean Baudrillard, posee una estrecha relación con la parodia porque *toda su organización es paródica*. (Baudrillard 1989: 139). El juego se compone y organiza con base en reglas. La regla, por otro lado, es el reverso de la ley porque funciona como tal, pero la lógica que la mueve es distinta.

La regla juega con un encadenamiento inmanente de signos arbitrarios, mientras que la ley se funda en un encadenamiento trascendente de signos necesarios. La una es ciclo y recurrencia de procesos convencionales, la otra es una instancia fundada en una continuidad irreversible. La una es del orden de la obligación, la otra de la coacción y de lo prohibido. La ley, al instaurar una línea divisoria, puede y debe ser transgredida. En cambio no tiene ningún sentido "transgredir" una regla del juego: en la recurrencia del juego no hay línea alguna que franquear (se sale del juego y ya está). 1...] La ley pertenece al orden de la representación, en consecuencia está sometida a la jurisdicción de una interpretación y de un desciframiento. Pertenece al orden de un decreto y de una enunciación a la que el sujeto no es indiferente. Es un texto que se crea bajo el peso del sentido y de la referencia. La regla no tiene sujeto, y la modalidad de su enunciación poco importa; no *se* la descifra, (...) — lo único que cuenta es su observancia y el vértigo de su observancia (...)

(Baudrillard, 1989: 125-126)

La regla es al juego lo que las leyes *son* al Estado. Desde *esta* perspectiva y a partir de las reflexiones de Baudrillard, podemos afirmar que la regla imita a la ley, la simula, operando, sin embargo, de manera contraria. La imitación, por un lado, y la lógica contraria, por el otro, nos llevan precisamente a la estructura de la parodia que repite e imita pero que también transforma y desvía. Es justamente en esta estructura lúdica, dicho sea de paso, en la que la parodia se diferencia de la sátira. La sátira, tiene por objeto, y por blanco, aspectos sociales y morales, mientras *que* la parodia trabaja con hechos artísticos. La sátira es, por lo general, denigrante y sentenciosa; la transformación que opera no se abre a sentidos múltiples e inesperados, como en el caso de la parodia. *La sátira es una lección, la parodia un juego* (Hutcheon, 2000:42).

Hemos dicho que la parodia puede resultar incómoda a cualquier autoridad o sistema totalitario; esta idea tiene opositores y ha sido fuertemente cuestionada; la parodia puede ser calificada como un género reaccionario que, bajo el aspecto *de* una estructura que quebranta, mantiene en realidad un orden. Al tomar como base un orden establecido y existente sobre el cual operar una transformación, se establece una continuidad y se



garantiza, al mismo tiempo, la permanencia de lo que ya existe. Esta visión de la parodia como transgresión autorizada es, a nuestra manera de ver, demasiado radical. Es innegable que estamos frente a un género ambiguo e inclusive paradójico:

The ideological status of parody is a subtle one: the textual and pragmatic natures of parody imply, at one and the same time, authority and transgression, and both must be taken into account.

La posición ideológica de la parodia es sutil: la naturaleza textual y pragmática de la parodia implica, al mismo tiempo, autoridad y transgresión, y ambas deben ser tomadas en cuenta.

(Hutcheon, 2000: 69)

Puede que esta paradoja sea una amenaza a la transgresión verdadera y efectiva, pero no hay que perder de vista que justamente este status ideológico *sutil* puede ser, por el contrario, una fortaleza que más bien, se abre a la posibilidad de una transgresión real.

Como hemos visto ya, la parodia es también un cuestionamiento; en el proceso paródico la estructura primaria no *se* quiebra, *se* suspende y, en esa suspensión *se* hace visible una desarticulación que no la destroza, pero que deja entrever la matriz que aglutina los sentidos que la integran y sostienen, como también aquellas constelaciones posibles a partir de combinaciones distintas. El orden se cuestiona *desde un* territorio que no le es ajeno y en un lenguaje que es el suyo. Un cuestionamiento de tal naturaleza, a nuestro modo de ver, es más difícil y también más rico; las transgresiones que se pueden dar a partir de esta puesta en cuestión tendrán por resultado *órdenes* nuevos, *más* estables que aquellos que se alcanzan por medio de un echar por tierra las estructuras establecidas para instaurar otras nuevas, completamente ajenas. En términos lúdico-paródicos, la regla del juego en su simulación de la ley posibilita visiones alternas y fecundas que no se oponen a la ley, pero que la superan. A lo largo del trabajo veremos que el juego paródico, más que construir una irreverencia que no deja de ser crítica con respecto al orbe borgeano, toma como blanco de crítica la configuración de otros textos que su *vez* dialogan y cruzan los textos tanto de Borges como de Perec.

No es intención de este trabajo enaltecer a la parodia como género idealmente revolucionario; de hecho hemos visto que la parodia puede estar marcada por *ethos* diferentes; nos hallamos ante un término complejo que ofrece alternativas distintas, y al que no por basarse en obras que ya existen le está vedada la creación.

La escritura de Perec, en particular, transforma, crea y tiene, al mismo tiempo, la marca de la escritura judaica que se construye como desvío de la escritura occidental. Este desvío, que habíamos relacionado con el espejo del poema borgeano, sigue también una

lógica paródica Desde esta perspectiva, no sería errado inferir o suponer un cierto sentido ideológico en la parodia perequiana. Desde luego, habrá que examinar cómo se relaciona este aspecto ideológico con la obra de Borges.

Hemos visto, hasta aquí, que en la parodia perequiana a Borges se lee un homenaje que no deja de cuestionar, y que lanza guiños irónicos a determinados aspectos de la obra borgeana. Hemos trabajado un solo caso de la parodia perequiana, pero a lo largo de la novela existen varias otras transformaciones paródicas de Borges. A partir de este punto, entonces, seguiremos trabajando esos otros casos y viendo cómo se va formulando la parodia de Georges Perec con respecto a lo que hemos llegado a discernir a partir de este primer ejemplo, así como de nuestras reflexiones en torno a la parodia en general. Por otro lado, nuestra aproximación a la parodia perequiana del capítulo LXXIII de *La vida instrucciones de uso* es un trabajo más bien descriptivo, pero lo que en realidad nos interesa es ver qué sentidos y qué posibilidades de sentidos nuevos produce esta parodia a un nivel más profundo. Hasta ahora nos hemos referido a la parodia como género pero, en nuestro caso, será más pertinente hablar de un gesto paródico, concepto explicaremos de aquí en adelante.

#### 1.4. Gesto Paródico

Un elemento hasta ahora dejado de lado y que también concierne al territorio taxonómico de la parodia es su clasificación como hecho literario. Existen obras enteras que se construyen como parodia de alguna obra anterior. A partir de esto surge la idea de la parodia como un género, es decir, como una clase de obras. Pero existen, además, otras formas de parodiar. Se puede, en lugar de escribir una obra completa a propósito de otra, cambiar, por ejemplo, una sola palabra en un solo verso o modificar una única letra en una palabra; se puede alterar el nombre o las características especiales de algún personaje dado etc. La parodia ofrece posibilidades incontables y una clasificación concluyente en este sentido sería imposible. En el extremo opuesto de la clasificación que concibe a la parodia como un género, se halla el ordenamiento retórico de la parodia que la piensa como una transformación menor.

Según la retórica, la parodia es considerada más una figura, más un ornamento puntual del discurso (literario o no) que como un género, es decir, como un clase de obras.

(Genette, 1989: 28)

Un ornamento es un elemento cuya función e importancia se reducen a adornar o embellecer, y que cumple un papel más bien pasivo, por no decir superfluo, al interior de una estructura mayor. Por lo general, la parodia suele ser un asunto más complejo de lo que podría parecer. Uno de los aspectos que hacen a esta complejidad es la dimensión metaficcional que posee. La parodia, al transformar otro texto, cuestiona los diferentes elementos que lo componen. Así, la parodia es una forma que tiene la literatura de reflexionar sobre sus propias creaciones y convenciones, sobre su propia manera de producir ficción desde la construcción ficcional misma, una manera de *explorar una teoría de la ficción por medio de la práctica de la ficción* [Waugh, 1984: 2]. A partir de esta reflexión en torno a la construcción del texto literario se da un proceso que, por un lado, mantiene la tradición y que, por el otro, la renueva, eliminando o resignificando elementos anquilosados o caídos en desuso en un contexto actual. La parodia posee entonces un interés particular para la literatura en general y particularmente para la novela; en lugar de ser el indicador de su muerte (en numerosas ocasiones cualquier hecho paródico ha sido considerado como la afirmación de una producción estéril que se presenta cuando ya no queda más por decir o por hacer), es más bien un elemento que podría garantizar la posibilidad de su renovación, más aún si se toma en cuenta que la novela trabaja con la parodia desde sus inicios.

In fact, new developments in fiction have always tended to evolve through the parody of older *outworn* conventions. There has always been an "Is the Novel Dead" debate, in this sense, and it could be argued that the novel began the formulation of its identity through parody.

De hecho, los nuevos desarrollos al interior de la *ficción siempre* han tendido a desplegarse a través de la parodia a convenciones antiguas y desgastadas. En este sentido, se han dado los debates de "Ha muerto la novela", y podría argumentarse que la novela ha empezado a formular su identidad a través de la parodia\_

(Waugh, 1984: 69)

Los alcances de la parodia que estamos tratando al interior de *La vida instrucciones de uso* supera lo que podría ser un mero juego ornamental de tímidas inflexiones metaficcionales. La parodia perequiiana hacia la obra de Borges es el sitio de lo que llamaremos un *gesto*. Al hablar de gesto nos estamos refiriendo a un punto neurálgico en el texto desde el cual se activa, con la lectura, el hacer poético de la maquinaria textual.

La idea del arte como un hacer, como una creación que transforma, se remonta a los tiempos aristotélicos en los que el estagirita escribió *La Poética*. La poiesis aristotélica se refiere a un hacer mimético que induce al espectador hacia una catarsis:

una experiencia de contemplación entendida como goce y conocimiento estético. En el privilegiado caso de la tragedia, por ejemplo, se tratará de la representación dramática (mediante personajes en acción) de una acción determinada (de carácter elevado y completo) que logra en el espectador, por medio de la compasión y el temor, la purificación de estas pasiones (catharsis), haciendo de ellas objeto de contemplación.

(Villena, 2003: 13-14)

El hacer poético tiene como fin último la catarsis y, en este sentido, puede decirse que el hacer de la obra apuntaba hacia algo que *se hallaba fuera de ella misma*. Desde tiempos aristotélicos la manera de pensar y producir literatura ha ido cambiando, el énfasis no se pone ya en lo que se halla fuera del hacer textual, lo cual reduciría a la obra a un canal de comunicación, sino que *se deposita en el horizonte* del texto mismo. Esto, por supuesto no significa que el contexto pierda relevancia, sino que los sentidos que sostienen y configuran lo que se podría llamar contexto se articulan desde el interior del texto.

La catarsis, la transformación esencial y profunda no ocurre, en primer lugar, en el ánimo del espectador, como el efecto de la mimesis, sino en el hacer poético. Así, se hace comprensible que el interés se dirija hacia el *interior de la construcción literaria y textual*. Desde esta perspectiva, es fundamental que la creación artística se detenga en las particularidades de su propia construcción; las creaciones y transformaciones que se operan al nivel del texto podrían *tener serios efectos en el sistema de sentidos que hace a nuestra realidad* y que ya no parece ser algo totalmente dado.

Si a la luz de estas consideraciones volvemos sobre los espejitos convexos de Gaspard Winckler, tan parecidos a los que André Gide admiraba *en las pinturas de Memling* Quenting Metsys, aquellos adquieren un singular interés. Los espejitos que formaban parte de los cuadros de Memling y Metsys contenían en su interior una imagen que en la escena central de la pintura no se podía ver: la *imagen* del cuadro en el proceso de *ser pintado*. Sabemos que el intertexto pictórico ocupa una importancia central en la novela de Perec. El narrador de la obra es Valene, el pintor que narra las escenas e historias que van a aparecer en un cuadro que piensa a pintar. Si imaginamos los espejitos de bruja al interior de esta gran pintura, éstos devolverían la imagen de un cuadro que se está pintando. Acabamos de ingresar en el territorio de la *metaficción* o, si la novela realmente fuera un cuadro, de la *metapintura*. El espejito de bruja es una llamada de atención a la dimensión metaficcional de la obra que adquiere espesor y volumen en el gesto paródico. Más que de *metaficción*, en el caso de nuestro gesto paródico, sería

pertinente hablar de *metatexto*, ya que el hacer de la obra desborda la ficción y se enfrenta a la literatura y a su relación con la historia, así como con los sentidos que cruzan y rodean el texto de la obra misma.

El gesto permite una visualización del hacer de la obra, el funcionamiento de la lógica textual que, quien moviliza el gesto, no puede apreciar de una forma pasiva. El gesto, que se insinúa en la superficie del texto requiere de alguien que lo active para volverse productivo; este alguien no es otro que el lector. Así, el hacer del texto se despliega y va moldeando los contornos de una escritura (en términos de Barthes).

El asunto que nos ocupa nos conduce hacia una parcela del gesto paródico perequiano, aquella en la que el metatexto es construido por un diálogo que se produce entre las poéticas y entre las escrituras de Georges Perec y Jorge Luis Borges. Hablamos de "diálogo" porque la parodia perequiana no niega ni degrada el texto de Borges; la escritura de Perec no se pone por encima del texto y de los sentidos borgeanos. La transformación paródica se hace gesto en la medida enfrenta las escrituras de los autores, movilizándolo el pleno despliegue de su maquinaria poética. El gesto produce una reflexión metatextual que tiene lugar entre las poéticas que se entran en un juego- diálogo sobre la creación, la escritura, la historia y los sentidos y convenciones que subyacen a estas últimas.

### **1.5. Estrategias del cambio**

Antes de poner en movimiento el gesto paródico es necesario hallar los sitios en los que *La vida instrucciones de uso* incorpora y transforma el texto borgeano. Hay que reconocer que en este punto la novela de Perec posee un sentido casi criptográfico. El anuncio que Perec hace a sus lectores sobre su juego intertextual con otros autores aparece, irónicamente, al final de la obra. Después de más de quinientas páginas de placentera lectura, no todos los lectores están dispuestos a empezar una vez más, luego de enterarse en la última página que su lectura ha transcurrido de una forma casi ciega. Para quien se aventura a volver hacia atrás, empieza una labor casi detectivesca que exige un examen exhaustivo tanto de la novela como de las obras de Borges. El esforzado lector, en su labor comparable a la de un policía, deberá tener una buena memoria y estar atento, por ejemplo, al sonido escandinavo de algunos nombres de invención borgeana, como *Gunnar Erfjord*, o conocer la posible preferencia del asesino y afamado pistolero *Red Scharlach* por los cigarrillos de marca húngara.

También los manuscritos preparatorios para *La vida instrucciones de uso, Cahier de Charges*, ayudan al lector del intertexto en su camino ya que, en ellos, Perec señala algunos sitios del intertexto borgeano en su obra. Sin embargo, los manuscritos son un apoyo limitado, porque la mayoría de los préstamos a la obra borgeana no han sido registrados en este cuaderno.

Existen diferentes elementos en un texto que pueden anunciar o señalar al lector una apropiación, la presencia de un texto anterior en un texto actual. Uno de ellos es el cambio en el nivel de enunciación. Cuando el texto pasa a formar parte de un nuevo orden, suelen existir marcas, algunas huellas, que dan cuenta de la apropiación. Hay tres tipos de cambio de nivel de enunciación en la novela. El primer tipo de cambio se da cuando el texto borgeano aparece entre comillas. Puede ser una palabra, una frase o un párrafo que se ha trasladado literalmente a novela. Otra forma de anunciar la presencia del intertexto es la negrilla. El lector se encuentra con nombres de personajes o lugares que aparecen en negrillas y que provienen del universo borgeano. La última forma que toma la apropiación se da cuando el flujo de la narración se interrumpe y aparece, por ejemplo, una receta de cocina o, como en el capítulo LVI, la impresión de un índice perteneciente al *Boletín del Instituto de Lingüística de Lovaina*. Los elementos del orbe borgeano se hallan escondidos al interior de este índice. Estas tres formas de anunciar el texto ajeno en el texto actual pueden coexistir en un mismo capítulo o pueden, inclusive, superponerse.

Hay otras ocasiones en las que no hay marca alguna, en las que el texto ha sido copiado literalmente sin que nada lo separe o diferencie del texto de la novela en sí. Hemos llamado a esta manera de citar, *impli-cita*. En el capítulo LXIII, por ejemplo, el texto de Borges que se cita literalmente y que describe a Rosendo Juárez no aparece entre comillas ni tampoco en negrillas. Es antes de la cita en sí que aparecen dos palabras entre comillas.

Ferri (...) tenía planes para dos y había puesto todas sus esperanzas en un notorio gángster que conocía en Buenos Aires, Rosendo llamado también "el Leches".

(Perec, 1992: 416)

El texto que sigue a la anterior oración en la obra es una copia literal de Borges y ya la hemos citado en la página 416. "El Leches" es en realidad "El Pegador", pero la traducción española parece no haberse percatado del préstamo al texto de Borges y ha optado, en este caso, por una traducción bastante imprecisa, pero más cercana a los modismos españoles.

En los capítulos que incluyen transformaciones de uno o varios cuentos y ensayos de Borges, Perec introduce al menos un cambio en el nivel de enunciación; es una manera de alertar al lector, una manera de posibilitar la difícil lectura del intertexto.

Hemos descrito y explicado ya la apropiación del texto borgeano en el capítulo que trata del gran ciclista accidentado Lino Margay, pero aún no hemos visto qué hay más allá de esta apropiación, ni en qué medida la transformación paródica, que se hace visible en la superficie, se convierte en *gesto paródico*; vale decir, en un elemento que nos pone en contacto con el hacer del texto a un nivel mayor. A partir de ahora, nos dedicaremos a esos otros sentidos que pone en movimiento y en trabajo la transformación inicial.

## 2. Escritura y lenguaje

La apropiación que Perec lleva a cabo nos va a dar la posibilidad de acercarnos a la escritura perequiana y nos va a conducir también a la manera que tiene Borges de enfrentarse a la creación. Esto nos va a permitir establecer similitudes, afinidades y distancias entre ambos autores. Vamos a comprender por qué Perec transforma y parodia precisamente el texto de Borges. La pregunta por la escritura, por la manera de moldear la creación, está directamente relacionada con la lectura. En la apropiación perequiana se puede reconocer la lectura que Perec hace de Borges y los problemas y conflictos que se pueden generar a partir de la diferencia y la distancia cultural hacia Borges. Si bien este último es ante todo un escritor universal, existe un territorio en su obra que, aunque puede ser leído muy bien en todo tipo de contextos, está específicamente relacionado con la historia y la cultura argentina. Al mismo tiempo, Borges lee y reescribe la literatura universal desde la Argentina, es decir desde un sitio exterior y periférico con respecto a la literatura de Occidente. Nuestro trabajo con el diálogo entre Borges y Perec no puede prescindir de la lectura y los problemas y desencuentros que pueden producirse a partir de la misma.

Por otro lado, al hablar de la escritura, hablamos de la manera que tiene cada escritor de enfrentarse al lenguaje y trabajar el objeto de su arte, a su manera de concebir y llevar a cabo la creación literaria. La escritura (en términos barthesianos) también nos dice de la manera que tiene el escritor de enfrentarse a los textos atecedentes y cundantes, frente a los cuales toma, por medio de su trabajo creativo, una determinada posición. El lenguaje es uno de los principales puntos que toca el diálogo entre Borges y Perec y que se entabla a partir del gesto paródico. Tanto Borges como Perec cuestionan las posibilidades del lenguaje como instrumento de comunicación, conocimiento, de expresión del mundo y como medio de acceso a la verdad. El lenguaje, la forma en que cada escritor lo entiende y lo trabaja, es una parte de la escritura. Sin embargo, al ser la materia misma de la creación literaria, el lenguaje merece una atención especial. Por otro lado, el capítulo XXV de *La vida instrucciones de uso*, en su incorporación borgeana, reflexiona con particular minuciosidad sobre este tema. Es por estas razones que hemos separado, aunque artificialmente, al lenguaje de la escritura. Sigamos, ahora, el camino que nos señala la parodia perequiana en el capítulo LXXIII.



## 2.1. Escritura

El cuento del capítulo LXXIII, que refiere la historia de Lino Margay, puede ser leído como una metáfora de la escritura perequiana. Lino Margay toma un barco a Buenos Aires para irse lejos de su esposa que lo rechaza por su fealdad. Margay llega al continente americano y, gracias a lo que le sucede allí, puede operarse y volver felizmente a Francia. Los negocios que el personaje inicia en Buenos Aires ya no tienen que ver solamente con la Argentina, sino que se expanden por toda América Latina. El nuevo gángster se apropia del continente entero y el poder y el éxito que llega a tener se deben tanto a su memoria como a la infinidad de historias que otros le han contado.

Lino Margay-Lino el Baboso o Lino Cara Nabo como lo llamaban entonces-, estando en chirona, se dio cuenta de que se su fealdad inmunda inspiraba a todos —guardias o truhanes— lástima y confianza. Al verlo, querían conocer su historia, y cuando se la había contado, le contaban la suya.

(Perec, 1992: 417)

Lino recuerda las historias que otros le han contado, pero en lugar de guardarlas en su memoria, toma todas las historias y las utiliza en su propio provecho, para así darle un final feliz a su propia historia. También Perec toma las historias, específicamente los textos, que otros han creado, para contar su propia historia y escribir su propio texto. La intertextualidad del capítulo LXXIII es una manera de apropiarse y de establecer una relación con la literatura, en este caso, latinoamericana. Uno de los mayores representantes de América Latina, en cuanto se refiere a literatura, es precisamente Jorge Luis Borges. Perec se apropia de diferentes territorios de la obra borgeana; no se avoca a un solo tipo de cuento, sino que mezcla y combina cuentos fantásticos con otros, como "Hombre de la esquina rosada", que tiene que ver más con la realidad criolla de la Argentina de un determinado momento. Si bien nos vamos encontrando a lo largo de la obra, y de este trabajo, principalmente con cuentos, veremos que la incorporación perequiana también toca el territorio del ensayo borgeano. *La vida instrucciones de uso* dialoga con la obra borgeana y a su vez pone en diálogo distintos territorios de esta última.

La relación que se establece a partir del intertexto entre Perec y Borges es el tema que nos ocupa en este trabajo, pero no hay que olvidar que, como un Lino Margay que recuerda una variedad de historias de sujetos diferentes y las pone *en trabajo* para un fin propio, Perec toma textos pertenecientes a múltiples autores de la historia de la literatura. La obra está plagada de voces, que no se acumulan simplemente, sino que

entran en tensión y en contrapunto unas con otras para armar un diálogo entre estilos y épocas diferentes.

Esta manera que tiene Perec de construir su novela, rompe con la idea del autor único y original cuyas creaciones emergen de un espacio superior al que se accede por medio de la inspiración. Perec toma materiales antiguos, los tuerce y los descompone, los transforma y va escribiendo con ellos su novela. La literatura misma deja de ser una iluminación única y momentánea que se transpone en palabras una sola vez, y adquiere las características de un trabajo artesanal o de una composición musical en la que, en una sola pieza, intervienen y dialogan sonidos, estilos y melodías recientes y pasados, no necesariamente concordantes, como las composiciones de Frank Zappa o como una obra musical descrita por Milan Kundera en *Los testamentos traicionados*, una obra cuya belleza radica en su polifonía.

Esta vieja composición polifónica me encanta: la melodía es larga, sin fin e inmemorable; no es el resultado de una súbita inspiración, no surgió al igual que la expresión inmediata de un estado anímico, tiene el carácter de una elaboración, de un trabajo "artesanal" de ornamentación, de un trabajo hecho no para que el artista abra su alma (enseñe su "actividad afectiva", por hablar como Ansermet), sino para que embellezca, muy humildemente, una liturgia.

(Kundera, 1998: 80)

El texto deja de ser así la expresión de algo que le antecede, de algo que le es ajeno, el trabajo se efectúa sobre el texto y desde el texto *mismo*. Así las cosas, no puede haber una visión o un valor único y excluyente que la obra debe transmitir. La polifonía de la novela nos habla del objeto que Perec trabaja y de su manera particular de enfrentarse a ese objeto. El texto de Perec no trabaja con el *lenguaje* como un simple instrumento de transmisión que vehicula un sentido, el texto es, más bien, una obra que se abre a lenguajes y a sentidos diversos que coexisten en la obra. Es ahí, en la polifonía, donde radica la lógica ambivalente de *La vida instrucciones de uso*. Cuando hablamos de polifonía, nos referimos, en primera instancia al término acuñado por Bajtín, para quien la polifonía es la combinación de muchas voluntades y visiones, sin que ninguna de ellas pierda la individualidad que le es propia, y sin reducirlas a una voluntad o visión única.

(...) la voluntad artística de la polifonía es voluntad por por combinar muchas voluntades, es voluntad del acontecimiento(...) se representa una contraposición de muchas conciencias no neutralizadas dialécticamente, no fundidas en la unidad de un espíritu en proceso de formación, como no se funden los espíritus y las almas en el mundo formalmente polifónico de Dante. En el mejor de los casos podrían, como en el inundo de éste, formar una figura estática, una especie de acontecimiento petrificado como la imagen dantesca de la cruz (el alma de los cruzados), del águila (el alma del emperador), o la rosa mística (las almas de los bienaventurados), combinándose sin perder su individualidad.

(Bajtín, 1986: 38-45)

La escritura de Perec se caracteriza y se define por su manera especial de trabajar el lenguaje, como material, como objeto, y por su lógica al menos doble. Al albergar distintas voces, que no se reducen y no se sintetizan en una visión única, *La vida instrucciones de uso* se puede definir como una obra ambivalente.

Su lógica no es la de un sistema sometido a la ley (dios, moral burguesa, censuras), sino de un espacio quebrado, topológico, que procede mediante diadas oposicionales en las que el 1 está implícito aunque transgredido. [...] La secuencia poética *es* al menos *doble*. Pero este desdoblamiento no es ni horizontal ni vertical: no implica ni la idea del **paragrama** como mensaje del sujeto de la escritura a un destinatario (lo que sería la dimensión horizontal) ni la idea del **paragrama** como significante-significado (lo que será la dimensión vertical). El de la escritura-lectura es una espacialización de la secuencia: a las dos dimensiones (Sujeto -Destinatario, Sujeto de la enunciación - Sujeto del enunciado) se añade la tercera, la del texto "extranjero". Siendo así el doble la secuencia mínima de los paragramas, su lógica resulta ser distinta de la lógica científica", de la monológica que maniobra en el espacio 0-1 y procede por identificación, descripción, narración, exclusión de las contradicciones, establecimiento de la verdad (...) las leyes de la gramática, de la sintaxis y de la semántica (que son las leyes de la lógica 0-1, y por lo tanto aristotélica, científica teológica) son transgredidas al tiempo que implícitas.

(Kristeva, 1981: 237- 238)

Los textos ajenos que pasan a formar parte de la novela son extraídos de su orden primario y, en este sentido, se puede decir que existe una transgresión que, sin embargo, no niega ni destruye su individualidad. La multiplicidad de voces transgrede implícitamente a la unicidad concordante y sin contradicciones del sistema "sometido a la ley". La novela no se opone a la lógica de lo único, sino que la incluye y la transgrede desde esa inclusión; construir un sistema que se oponga a la lógica de lo único sería simplemente construir un doble contrario, distinto sólo en apariencia que, en su negación, no haría otra cosa que afirmar la lógica primera. Por esta razón, la lógica doble no niega la lógica 0-1, sino que la incluye y la transgrede a partir de la inclusión. Hay que subrayar, además, que esta ambivalencia es como dice Kristeva "al menos" doble. Se suele cometer el error de asociar la ambivalencia a la dualidad, pero la lógica "al menos doble", se abre a una posible multiplicidad.

Es necesario tomar en cuenta, además, que la ambivalencia, o polivalencia, de la novela perequiana no se da solamente por los diferentes textos que aglutina, sino también por la manera de trabajar esos textos. Al menos en el caso del texto borgeano, podemos afirmar que la manera de trabajar el texto implica una ambivalencia. Perec saca al texto borgeano de su orden; en el capítulo LXXIII convergen diferentes fragmentos de cuentos distintos y, en la traslación, se cambian los sentidos del texto primario. El texto perequiano transgrede el orden de Borges, pero este orden sigue presente

implícitamente; la transgresión no se puede leer sin un conocimiento del texto “original”. La transgresión no es, en modo alguno, una negación, sino al contrario, es un diálogo, una transformación que produce otros sentidos y que hace trabajar al texto en una dirección distinta a la que tenía antes. Al no negar el texto primario, la transformación de la escritura perequiana, entra en contrapunto y en confrontación con los sentidos del texto original. Este contrapunto va más allá de las transformaciones en apariencia pequeñas y puntuales de Perec. Como hemos explicado más adelante, el gesto de la parodia pone a funcionar la maquinaria, todo el hacer poético de los textos, y hace posible que, en la lectura, se tiendan puentes y se establezcan relaciones entre una escritura y otra. La posibilidad de una negación, además, se clausura de alguna manera cuando el autor afirma que la amistad, la historia y la literatura le han proporcionado los personajes de su novela. En otro de sus textos, *Wo el recuerdo de infancia*, una obra autobiográfica, Perec menciona a varios de los autores, cuyos textos también incluye en su novela, de la siguiente manera:

(...) ich lese wenig, aber ich lese immer wieder von neuem Flaubert und Jules Verne, Roussel un Kafka; Leiris und Quenau; ich lese die Bücher wieder , die ich liebe, und ich liebe die Bücher die, die ich wiederles, und zwar jedesmal mit demselben Genuss, ob ich zwanzig Seiten, drei Kapitel oder das ganze wiederlese: im Genuss einer Komplizenschaft, eines Einverständnisses oder mehr noch, weitergehend, dem Genuss einer endlich wiedergefundenen *Verwandschaft*.

(...) leo poco, pero vuelvo a leer constantemente a Flaubert y a Julio Verne, Roussel y Kafka; Leiris y Queneau. Releo los libros que amo. Amo aquellos libros que releo **cada vez con el mismo placer, sean veinte páginas, tres capítulos o el texto entero**: hallo en ello el gusto de una complicidad de un acuerdo, o más, el gusto de un reencuentro familiar.

(Perec, 1982: 174)

La cercanía de Perec con respecto a determinados textos es tan grande, que siente encontrar, en su lectura, una familia. La práctica *intertextual marca*, en *Perec*, una complicidad, más que un enfrentamiento, es un homenaje. Al elegir a ciertos autores e incluir sus textos en su obra, Perec construye su propia tradición y se inserta en esa tradición. Así, Perec toma una posición con respecto a la historia de la literatura y su novela se convierte en una reflexión sobre esta última. En el cuento del capítulo LXXIII leemos además una reflexión sobre su propia escritura. La comicidad del cuento no le quita su seriedad. El texto nos habla de la escritura perequiana como una escritura de la apropiación y del reciclaje, una escritura que trabaja y opera transformaciones desde la materia del texto mismo, una escritura que no se puede entender fuera del contexto literario en el que *se* inscribe y que *es* también una reflexión y *un* trabajo sobre la literatura.

La proximidad de Perec con respecto a Borges se encuentra en la forma de encarar la literatura como un espacio íntimo. La obra de Borges es como la de Perec, una gran reflexión sobre la literatura. Los trabajos de Borges son, en gran medida, trabajos sobre otras obras, a propósito de textos anteriores.

Casi no conocemos una "vida" de Borges por fuera de las historias de encuentros con los libros. Como también sucede con Sarmiento, el mito biográfico de Borges se funda en la apropiación de la literatura: el *Quijote* leído por primera vez en traducción inglesa; su versión a los nueve años de un cuento de Oscar Wilde; su leal fascinación por Chesterton, Kipling y Stevenson; sus traducciones de Kafka, Faulkner Virginia Woolf; (...)

(Sarlo, 2001: cap. I )

A pesar de que la apropiación de Perec, así como la transformación borgeana de otras obras antecedentes, se funden en una cercanía cómplice, esta proximidad no está libre de conflictos. La reescritura de un texto es, primero que nada, una lectura y, en este sentido, es necesario preguntarse desde dónde se está leyendo-escribiendo, cómo se está leyendo y cuáles son los problemas o desencuentros que pueden surgir de esta lectura-escritura.

Para Beatriz Sarlo, Borges es un "escritor en las orillas" por doble partida porque lee la literatura occidental y mundial desde la Argentina, vale decir, desde un margen con respecto a la centralidad de la literatura de Occidente. Por otro lado, Borges lee y escribe la literatura argentina desde un margen con respecto a lo que se suele leer y escribir en su país. En lugar de fundar su escritura en los autores aceptados y reconocidos, los autores "tradicionales", Borges construye su propia tradición, encontrando un origen en escritores menores, poco notorios, como Evaristo Carriego.

Un tema recurrente en los escritores argentinos de los años veinte es la ciudad, la ciudad que empieza a expandirse, cambiando la vida de sus habitantes a un ritmo alucinado. Gran parte de los escritores argentinos se ocupa de este cambio, de la modernización acelerada que transfigura sin cesar su cotidianidad. Borges, por el contrario, no centra su atención en los cambios modernizantes, en la ciudad que vive con ansiedad y asombro los avatares del progreso, sino en la periferia, en la ciudad de las orillas, a donde llegan tan sólo los coletazos de la modernización que, sin embargo, van borrando poco a poco una forma de vivir. Borges se centra, no en lo que está por venir, sino en lo que está desapareciendo. Es así como surgen los cuentos de compadritos, cuchillos, tangos y arrabales.

Para un extranjero, para un europeo, no es difícil leer a Borges desde una perspectiva universalista, sin enfrentarse a ese otro territorio de su literatura que, aunque pueda

leerse también en otros rincones del orbe, tiene que ver específicamente con la Argentina. "Hombre de la esquina rosada", por ejemplo, es un cuento en el que la especificidad argentina no se puede ignorar ni eludir. Leer este cuento desde Europa es un asunto por lo menos complicado, ya que desde el habla de sus personajes, que conserva una estructura radicalmente oral, todos los elementos del cuento tienen que ver con los modos y los ademanes de los barrios marginales porteños. Tomando en cuenta estos elementos, cualquier traducción del texto y cualquier lectura del mismo en un espacio distinto y lejano al de la Argentina y América Latina, se convierte en un asunto especialmente complicado.

Georges Perec no se deja intimidar por esta dificultad y toma este cuento para transformarlo e incluirlo en el capítulo LXXIII de su novela. Como hemos visto, Perec combina diferentes cuentos y diferentes territorios de la cuentística borgeana en este capítulo, y lo hace sin ignorar los aspectos culturales que lo distancian de cuentos como "Hombre de la esquina rosada", en los que su lectura podría tornarse conflictiva.

La historia de Lino Margay ocurre en un espacio latinoamericano; Margay llega a ser un hombre del "bajo mundo" como Rosendo Juárez. Perec no trabaja solamente con aquellos cuentos que se parecen a su propia tradición, sino que "roba" a Borges aquellos elementos que a él le son totalmente ajenos y cuya apropiación podría constituir un serio riesgo. Más aún, Perec escribe una historia imitando un cuento de malevos, tiene la feliz osadía de parodiar a Borges en un territorio en el que Borges es un maestro.

Margay llega Buenos Aires y, a pesar de las dificultades que allí lo esperan, consigue convertirse en el "who is who" del bajo mundo, no sólo argentino, sino latinoamericano. Como todo malevo que se respete, así como Francisco Real es "El Corralero" Rosendo Juárez "El Pegador", Lino Margay obtiene su propio sobrenombre, ahora es también "Lino el Baboso". La ironía paródica es más que evidente. Cuando Perec, en otro sitio del capítulo, ironiza el texto de Borges, sosteniendo que Nicolás Paredes *era sin lugar a dudas un hombre importantísimo* (Perec, 1992: 416), critica indirectamente la legibilidad del cuento borgeano al exterior de un contexto latinoamericano. La omnipresencia de la obra borgeana en la literatura latinoamericana hace que Nicolás Paredes no sea un personaje desconocido o difícil de conocer para los lectores de este lado del continente. La fama de Nicolás Paredes pertenece al registro oral, es un hombre al que se conoce "de mentas", como diría Borges. A partir de la escritura borgeana la popularidad de Paredes pasa al registro de la ficción escrita. Todos sabemos, de una manera u otra, que Nicolás Paredes es amigo de Borges y que es (o era) un hombre

conocido en los barrios de Buenos Aires. Perec lee a Borges en una época anterior a la era del internet y la identidad de este personaje queda, para él, como una interrogante. El mundo del compadraje porteño no precisa ser explicado a un lector latinoamericano; para un lector europeo, la lectura se convierte en un hecho conflictivo.

Habíamos dicho que Lino Margay es un hombre del bajo mundo latinoamericano; Real y Juárez también lo son por su pobreza y por ser hombres de barrio que saben de cuchillos y mujeres de dudosa decencia, como la Lujanera, y porque suelen cometer actos adversos a la ley oficial. Sin embargo, los personajes borgeanos no son delincuentes comunes y menos aún narcotraficantes, sino compadritos, hombres de honor y duelos; el Rosendo Juárez de Perec, por el contrario, es un narcotraficante. En este punto se pone en evidencia un conflicto en la lectura, que va más allá del texto propiamente dicho. La lectura de Georges Perec no llega a liberarse de todo del peso de la "lectura" que Europa, y Occidente en general, acostumbran a hacer de Latinoamérica. Borges solía decir que la ausencia de camellos es suficiente para probar la arabidad del Corán, razón que lo llevaba a criticar su propia escritura con respecto al "bajo mundo" de los compadritos arrabaleros.

Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires: naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como cuchilleros, milonga, tapia, y otras, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros.

(Borges, 1997:196)

De manera análoga e irónica, podríamos decir que la aparición de un narcotraficante latinoamericano al interior de un objeto artístico occidental *es* suficiente para demostrar la mirada estereotipada y hegemónica que Occidente tiene sobre América Latina. El mundo de los compadritos se pierde en el capítulo LXXIII de *La vida instrucciones de uso*. Si bien los personajes perequianos en la historia de Lino Margay conservan el carácter festivo y vistoso del cuento de Borges, hay algo que falta en la apropiación de Perec; sus personajes han perdido el coraje, son delincuentes hábiles y bien organizados, pero comunes.

Creemos que esta pequeña crítica a la lectura-escritura perequiana no invalida en nada la apropiación que estamos analizando. Este trabajo es un homenaje tanto a Perec como a Borges, un homenaje que de ninguna manera pretende excluir la crítica y el cuestionamiento, sino más bien al contrario. Estamos conscientes también que vivimos en tiempos de una dictadura de lo políticamente correcto y que los sujetos subalternos,

va sea por raza, nacionalidad, sexo o religión tienden a ceder a la fácil tentación de acusaciones, a veces, un tanto antojadizas. De ninguna manera se trata de descalificar los estudios y las reflexiones en tomo a la subalternidad, tomando en cuenta, además, que nuestra literatura latinoamericana se escribe desde un espacio marginal con respecto a Occidente. Se trata, en todo caso, de considerar críticamente las representaciones y valoraciones que provienen de Occidente, cultivando la autoironía, sin caer en el fácil papel de víctimas indefensas. Por otro lado, y volviendo a Borges y Perec, podría pensarse, si no se rechaza la dura crítica que Borges hace a sus propios textos, que el estereotipo manifiesto en la novela, tiene su origen, o su germen, ya en el texto de Borges, que escribe en un tono demasiado local y cuyo desliz imperceptible, y tal vez necesario, hacia el estereotipo cobra cuerpo recién en la parodia de Perec. Pero este capítulo podría leerse también como una parodia crítica justamente al estereotipo denigrante del latino de "bajo mundo". No existe en la novela perequiana juicio alguno a los oficios predilectos del rubro delincencial latinoamericano, sino casi un festejo. Lino Margay no es mejor que el Juárez perequiano que, como él, es un soplón, un traidor que se aprovecha de la confianza ajena. Lino Margay se integra a las reglas de la delincuencia americana y sale triunfando, para regresar a su patria con un rostro perfecto y un suntuoso botín bajo el brazo.

La *traición* es un término que no es ajeno a las escrituras de Borges y Perec y, en este sentido, podríamos leer al personaje de Margay como una metáfora de la escritura, tanto de Borges como de Perec. Ambos construyen y se insertan en una tradición, no sin traicionarla. Ambos desfiguran y descomponen textos ajenos para hacerlos suyos. Ingresan en una tradición, no como quien repite una plegaria a ojos cerrados, sino a partir de una puesta en cuestión, de una alteración y una transformación. La familiaridad con que Perec, y también Borges, leen otros textos y los incluyen en el suyo, no implica una negación, sino un homenaje que, sin embargo, lleva, innegablemente, la marca de una traición. Las escrituras de Borges y Perec son también, antes que nada, una lectura conflictiva. La lectura-escritura que Borges hace de la literatura occidental genera incomodidad en la Argentina, que se apura en tildarlo de "europeizante". Perec, por otro lado, no duda en correr el riesgo de leer- escribir un texto marcado por una cultura distinta, difícilmente accesible desde las estructuras culturales europeas. El choque entre los textos genera un conflicto y es, entre otras cosas, en ese conflicto en el que descansa su riqueza.



Pero el texto perequiano es también una reflexión sobre el objeto de la escritura, sobre su material, que es el lenguaje. Perec reflexiona sobre el lenguaje junto a Borges y a partir de Borges. El camino de esta reflexión es lo que nuestra lectura va a explorar a continuación.

## 2.2. Lenguaje

El cuento *El informe de Brodie*, de Jorge Luis Borges, parodia la obra de Jonathan Swift, *Los viajes de Gulliver*. La parodia borgeana se refiere al último viaje del personaje de Swift, que en tierras lejanas halla un lugar poblado por caballos inteligentes y razonables que conviven con los Yahoos, unos salvajes de apariencia humana que se comportan como animales y que no saben hablar. Los caballos, o Houyhnhnms, confunden al narrador de la historia, Gulliver, con un Yahoo. Gulliver se aloja en casa de un caballo inteligente y describe la vida de los humanos civilizados en tierra inglesa. La sociedad y las costumbres de los Houyhnhnms, sin embargo, son perfectas; son tan sensibles y sensatos, que las descripciones que el forastero hace de su propio mundo resultan increíbles y absurdas. Tanto el caballo como el narrador concluyen que el mundo humano "civilizado" no es otra cosa que una barbarie organizada en la que los humanos materializan y desarrollan sus vicios e instintos más primitivos de una manera eficaz y efectiva; no existe realmente una diferencia esencial entre los humanos y los yahoos. Gulliver vuelve a su patria, impresionado por la gentileza y la sabiduría de los caballos; los humanos, que para él a partir de entonces son unos perfectos Yahoos, le causan repulsión.

Una de las características peculiares de la sociedad de los caballos es su lenguaje, que no admite falsedad, cada palabra es correcta y exacta, sin lugar a dudas. La posibilidad de la mentira, la existencia de opiniones diferentes y de argumentos que puedan apoyar o anular visiones antagónicas son, para el caballo, difícilmente comprensibles. El lenguaje es para él un medio de comunicación que permite asir y comprender los hechos de la realidad.

My master heard me with great appearances of uneasiness in his countenance; because doubting, or not believing, are so little known in this country, that the inhabitants cannot tell how to behave themselves under such circumstances. And I remember, in frequent discourses with my master concerning the nature of manhood in other parts of the world, having occasion to talk of lying and false representation, it was with much difficulty that he comprehended what I meant, although he had otherwise a most acute judgment. For he argued thus: "that the use of speech was to make us understand one another, and to receive information of facts; now, if any one said the thing which was not, these ends were defeated, because I cannot properly be said to understand him; and I am so far from receiving information, that he leaves me worse than in ignorance; for I am led to believe a thing black, when it is white, and short, when

it is long." And these were all the notions he had concerning that faculty of lying, so perfectly well understood, and so universally practised, among human creatures (...)

Mi maestro me escuchaba con apariencia de gran incomodidad y contrariedad, porque dudar o descreer de algo eran hechos tan poco conocidos en este país, que sus habitantes no sabían cómo comportarse en tales circunstancias. Recuerdo que en frecuentes conversaciones con mi maestro, en torno a la naturaleza humana en otros lugares del mundo, siempre que se hablaba de la mentira o de la representación falsa, le resultaba muy difícil comprender a lo que me refería, a pesar de su agudo entendimiento. Su argumento era que: "el uso del habla está para comprendernos unos a otros y para recibir información de los hechos; ahora, si alguien sostiene lo que no es, se echan por tierra estos fines. No puede decirse que he comprendido correctamente, porque estoy tan lejos de recibir información que quedo en una situación peor a la de la ignorancia; porque se me hace creer que una cosa es blanca cuando es negra, y corta cuando es larga." Ésta era la noción que tenía con respecto a la facultad de la mentira, tan perfectamente comprensible y universalmente practicada entre las criaturas humanas.

(Swift, 2006: cap.37)

Al volver a Gran Bretaña, el narrador entrega los manuscritos de su viaje a un primo suyo, que se hace cargo de su publicación. En *Los viajes de Gulliver* se publica una carta del narrador, en la que éste se queja de la falta de seriedad de su primo que ha transformado y cambiado el texto original que él le había entregado.

(...) you have made me say the thing that was not. Likewise in the account of the academy of projectors, and several passages of my discourse to my master HOUYHNHNM, you have either omitted some material circumstances, or minced or changed them in such a manner, that I do hardly know my own work.

(...)me has hecho decir lo que no es. Igualmente en (...) distintos pasajes de mi conversación con mi maestro HOUYHNHNM, has omitido algunas circunstancias materiales o las has reducido o cambiado de un modo tal, que me resulta difícil reconocer mi propio trabajo.

(Swift, 2006: "Del Editor al Lector")

El lenguaje de los humanos, diferente al de los caballos, da lugar al falseo y a la distorsión, en resumidas cuentas, a la mentira. Gulliver también se queja de algunas críticas de las que ha sido blanco y que se refieren a un determinado lenguaje que utiliza en su texto, que proviene del lenguaje o la jerga utilizada entre los marinos. Al parecer, el narrador ha empleado un lenguaje que muchos consideran impropio. En su defensa, Gulliver alega que el lenguaje de los marineros, para él no son más que yahoos dados a la navegación, cambia tanto y tan rápido que en corto tiempo se convierte en un lenguaje incomprensible.

I hear some of our sea YAHOOs find fault with my sea-language, as not proper in many parts, nor now in use. I cannot help it. In my first voyages, while I was young, I was instructed by the oldest mariners, and learned to speak as they did. But I have since found that the sea YAHOOs are apt, like the land ones, to become new-fangled in their words, which the latter change every year; insomuch, as I remember upon each return to my own country their old dialect was so altered, that I could hardly understand the new. And I observe, when any YAHOO comes from London out of curiosity to visit me at my house, we neither of us are able to deliver our conceptions in a manner intelligible to the other.

He sabido que algunos de tus YAHOOs marinos encuentran erróneo mi lenguaje marino, al no ser apropiado ni similar al lenguaje actual. No puedo remediarlo. En mis primeros viajes fui instruido por los marinos más antiguos y aprendí a hablar como ellos. Pero me he dado cuenta que los Yahoos marinos, como aquellos que viven en tierra, poseen la aptitud de cambiar su lenguaje cada año; tan es así, que recuerdo que cada vez que volvía a mi país, su dialecto se había alterado tanto que difícilmente podía

comprenderlo. He podido observar que, cuando algún YAHOO viene por curiosidad de Londres a visitarme a mi casa, ninguno de nosotros es capaz de hacerse entender por el otro.

(Swift, 2006: "Del Editor al Lector")

No solamente el lenguaje de los marinos cambia, sino también el lenguaje de los hombres comunes. En tales circunstancias el lenguaje es aún menos confiable y menos apto para la comunicación. Sin embargo, es también la posibilidad de evadir la realidad, y con ello la verdad, lo que posibilita la ficción. Ésa es una observación que los lectores-personajes parecen haber hecho al texto narrado por Gulliver. Acostumbrado ya al lenguaje y la veracidad incuestionable de la sociedad equina, la ofuscación de Gulliver es completamente legítima.

If the censure of the YAHOOOS could any way affect me, I should have great reason to complain, that some of them are so bold as to think my book of travels a mere fiction out of mine own brain, and have gone so far as to drop hints, that the HOUYHNHNMS and YAHOOOS have no more existence than the inhabitants of Utopia.

Si la censura de los YAHOOOS me afectara, tendría mucha razón en quejarme de que algunos de ellos tienen la insolencia de pensar que mi libro de viajes es una mera ficción de mi propio cerebro, y han ido tan lejos de llegar a insinuar que los HOUYHNHNMS y los YAHOOOS no tienen más existencia que los habitantes de Utopía.

(Swift, 2006: "Del Editor al Lector")

La historia de Gulliver y su convivencia con los Houyhnhnms y los Yahoos es una sátira a partir de la cual Swift juzga a su sociedad de hombres supuestamente civilizados. Habíamos dicho que la sátira es una sentencia, mientras que la parodia es un juego. Para Linda Hutcheon la sátira suele tener como blanco asuntos morales, transforma y degrada a personas o personajes y a las actitudes que éstos asumen. Pero la característica más importante de la sátira, aquella que la diferencia de la parodia, es que no transforma objetos artísticos, mientras que la parodia se basa justamente en creaciones artísticas antecedentes. Para nosotros, la demarcación de Hutcheon es algo limitada. En este trabajo, el campo de la parodia se amplía al texto en general. Todo texto es una construcción, en cierta medida, siempre una creación y el límite entre lo artístico y lo no-artístico es borroso, deleznable y siempre discutible. En todo caso la historia de Gulliver y los Yahoos es una sátira de la sociedad civilizada porque no toma como base un texto, ni nada que tenga que ver con la escritura de un texto anterior, sino las costumbres de la sociedad en la que vive.

También el informe de Brodie es una sátira a la sociedad, sin embargo, el cuento es, además, una parodia, porque transforma el texto de Swift de una manera lúdica que, en

este caso, no está exenta de ironía. El informe se presenta bajo la forma de una etnografía redactada por el doctor David Brodie que profesa y extiende la fe de Cristo alrededor del mundo. Brodie permanece por un tiempo junto a la tribu salvaje de los Yahoos cuya cultura describe en su informe. No hay caballos inteligentes en el cuento de Brodie, pero los Yahoos pueden hablar y su salvajismo es delirante, comparado con el de los Yahoos de Swift. El personaje de Borges posee algunas características tanto de Swift, el autor de *Los viajes de Gulliver*, como de Gulliver el personaje y narrador de los viajes. En la transformación borgeana se puede leer una ironía indirecta al personaje de Swift, cuyo gran conflicto son justamente las transformaciones y las variaciones que falsean su texto; Borges falsea el texto aún más. Sin embargo esta ironía puede ser leída también como un acuerdo y una complicidad con Swift, ya que justamente esta posibilidad de cambiar y variar, falsear, es la posibilidad de la ficción. La complicidad se lee, por otro lado, en el hecho de que Borges parodia a Swift para poder satirizar a su propia sociedad.

He hablado de la reina y del rey; paso ahora a los hechiceros. He escrito que son cuatro: este número es el mayor que abarca su aritmética. Cuentan con los dedos uno, dos, tres, cuatro, muchos; el infinito empieza en el pulgar. Lo mismo, me aseguran, ocurre con las tribus que merodean en las inmediaciones de Buenos-Ayres.

(Borges, 1998:153 )

La sátira de Borges es menos sentenciosa, más lúdica que la de Swift y ésta es una de las mayores diferencias que distancian al texto de Borges del de Swift. En la narración de Gulliver el lector comprende con espanto que él es también un yahoo y que el mundo mismo está infestado de yahoos irracionales y dementes. El lenguaje de Gulliver aparenta ser problemático, el personaje lo declara como un problema por ser susceptible a la falsedad, la transformación y la contradicción. Sin embargo se trata, en realidad, de un lenguaje bastante transparente. La sentencia y el juicio de Gulliver, y de Swift, no da lugar a dudas; la sentencia fluye sin problemas y tiene lugar en el lenguaje que permite la sentencia. En el cuento de Borges no existe una seguridad tal. Hay en el cuento dos narradores; el primero, afirma haber encontrado por casualidad el texto de Brodie que no está completo, sino que falta una primera parte.

Traduciré fielmente el informe, compuesto en un inglés incoloro, sin permitirme otras omisiones que las de algún versículo de la Biblia y la de un curioso pasaje sobre las prácticas sexuales de los Yahoos que el buen presbiteriano confió pudorosamente al latín. Falta la primera página.

(Borges, 1998: 148)

El segundo narrador es el propio Brodie cuyo manuscrito no parece estar acabado y cuya redacción parece haber sido, por lo menos, conflictiva.

(...) los márgenes abundan en adiciones, en signos de interrogación y alguna vez en correcciones, cuya letra es la misma del manuscrito.

(Borges, 1998:147)

A pesar de su salvajismo hiperbólico, Brodie no puede asegurar que los Yahoos sean realmente una tribu miserable y sin esperanzas, ya que poseen algunos rasgos que podrían verse como virtudes.

Los Yahoos, bien lo sé, son un pueblo bárbaro, quizás el más bárbaro del orbe, pero sería una injusticia olvidar ciertos rasgos que los redimen. Tienen instituciones, gozan de un rey, manejan un lenguaje basado en conceptos genéricos, creen, como los hebreos y los griegos, en la raíz divina de la poesía y adivinan que el alma sobrevive a la muerte del cuerpo. Afirman la verdad de los castigos y de las recompensas. Representan, en suma, la cultura, como la representamos nosotros, pese a nuestros muchos pecados.

(Borges, 1998:159-160)

Este último párrafo es irónico, pero, al mismo tiempo, inseguro; no hay una sentencia clara, sino tan sólo una duda.

(...) mientras que Gulliver no es ambiguo respecto de los vicios y virtudes de los pueblos que describe, Brodie presenta un juicio enigmático e inestable. (...) Los lectores del informe sentimos esa inestabilidad, a diferencia de los lectores de Swift, que encontraron seguridad y sosiego en la enseñanza que finalmente Gulliver siempre extrae de sus aventuras. Borges, en cambio, escribe un relato inseguro: Brodie, en el último párrafo de su informe, expone una opinión tolerante sobre los *Mich*, en cuyo reverso puede leerse una discreta ironía que desestabiliza la certeza en las virtudes de la propia cultura. Los 'civilizados', en verdad, están habitados por una barbarie secreta.

(Sarlo, 2001: cap. VII)

La diferencia entre el texto de Borges y el de Swift radica en esta inestabilidad. Hay una reflexión y una crítica implícita al lenguaje en esta otra transformación. El texto de Swift es una enseñanza, el lugar de un juicio, y el lenguaje es el instrumento que vehicula y posibilita el juicio. El texto de Brodie es un texto inseguro; aquí, por el contrario, el lenguaje es el lugar de una duda

Gulliver opone el lenguaje claro, veraz y transparente de los equinos al lenguaje del los Yahoos, que admite falsedad. El lenguaje susceptible a la mentira de los Yahoos es sentenciado por Gulliver por ser impreciso y dar lugar a la falsedad. El lenguaje de los Yahoos borgeanos, más que falso, es ambiguo, la lengua de los salvajes no se abre a certeza alguna: una sola palabra puede designar cosas distintas. Brodie formula suposiciones, ironiza, pero no juzga ni afirma nada con total seguridad.

El idioma es complejo. No se asemeja a ningún otro del que yo tenga noticia. (...) Cada palabra monosílaba corresponde a una idea general, que se define por el contexto o por los visajes. La palabra *nrz*, por ejemplo, sugiere la dispersión y las manchas: puede significar el cielo estrellado, un leopardo, una bandada de aves, la viruela (...) No nos maravillemos en exceso; en nuestra lengua el verbo *to cleave* vale por *hendir* y *adherir*. (...) “La virtud intelectual de abstraer que semejante idioma postula, me sugiere que los Yahoos, pese a su barbarie, no son una nación primitiva sino degenerada. Confirman esta conjetura las inscripciones que he descubierto en la cumbre de la meseta y cuyos caracteres, que se

asemejaban a las runas que nuestros mayores grababan, ya no se dejan descifrar por la tribu. Es como si ésta hubiera olvidado el lenguaje escrito y sólo le quedara el oral.

(Borges, 1998: 156-157)

La sinonimia implica una brecha en la precisión de las palabras, el lenguaje es equívoco. La parodia de Borges hacia el texto de Swift nos deja leer una reflexión en tomo al lenguaje y una crítica al lenguaje como lo utiliza Swift, como un medio de transmitir una enseñanza, en este caso, un juicio acabado y sin fisuras.

El desplazamiento del texto de Swift continúa, volvemos a encontrar sus difusas huellas en el texto de Perec. Sin embargo, no hay prácticamente nada que nos remita o recuerde al texto de Swift; lo que encontramos en la novela de Perec es una parodia al texto de Borges. El texto de *El Informe de Brodie* es tomado y transformado por el gesto paródico de Georges Perec, que se lo apropia en el capítulo XXV de *La vida instrucciones de uso*. Aquí se cuenta la historia de un etnólogo, Marcel Appenzell, formado en la escuela de Malinovski, que decide marchar a Sumatra para irse a vivir junto una tribu de indígenas a los que pretende estudiar. Algunas observaciones del joven etnólogo son una transformación, una parodia de las observaciones de David Brodie.

Su principal observación, como se la describe brevemente a Malinovski, confirma que los orang-kubus son efectivamente los descendientes de una civilización avanzada que, expulsada de su territorio, debió adentrarse en las selvas del interior, donde padeció una regresión. Así, no sabiendo ya trabajar los metales, tenían lanzas con puntas de hierro y llevaban en los dedos anillos de plata. En cuanto a su lengua, era muy parecida a las del litoral y Appenzell no tuvo grandes dificultades en entenderla. Lo que le llamó particularmente la atención fue que usaban un vocabulario extremadamente reducido, que no pasaba de unas cuantas decenas de palabras, y se preguntó si, a semejanza de los papúes, no empobrecían voluntariamente su vocabulario cada vez que había una muerte en el poblado. Una de las consecuencias de este hecho era que una misma palabra designaba una cantidad cada vez mayor de objetos. Sñi pekee, la palabra malaya que designaba la caza, quería decir indistintamente cazar, andar, llevar, la lanza, la gacela, el antílope, el cerdo, el negro (...) Observa, de pasada, que tales características podrían aplicarse perfectamente a un carpintero occidental, que, usando herramientas con nombres muy precisos -gramil, acanalador, bocel, garlopa, garlopín, escoplo, guillame, etc-, se los pidiera a su aprendiz diciéndole sencillamente: "Dame el trasto ese".

(Perec, 1992: 139-149)

La parodia es clara. Para Brodie el idioma de los Yahoos es totalmente nuevo y no se asemeja a ningún otro que él conozca. Perec revierte la historia de David Brodie, que ahora es la de Marcell Appenzell, para quien la lengua de la tribu de Sumatra es fácilmente comprensible y parecida a otras que él ya conoce. El movimiento llevado a cabo por Borges es revertido hacia un sentido contrario por el texto perequiano. Perec ironiza la reflexión erudita que lleva a cabo Borges a través de Brodie. El personaje borgeano analiza los accidentes de una lengua y las posibilidades de la misma, la

reflexión del personaje perequiano, por el contrario, no es seria; la frase "Dame el trasto ese" revierte todo el peso de la reflexión lingüística de Borges. La lengua de la tribu perequiana y con ello las posibilidades del lenguaje, son mucho menores. El lenguaje es un instrumento opaco, inestable, borroso.

A pesar de la ironía, la transformación perequiana apunta a una complicidad entre Borges y Perec, a una manera similar de entender la lengua y el lenguaje. Al ser la lengua un sistema inexacto y cambiante, el lenguaje, que depende de las posibilidades que la lengua le brinda, no puede ser un instrumento apto para comunicar sentidos estables y acabados.

La historia de Marcell Appenzell va aún más allá y pone de manifiesto una total desconfianza en el lenguaje como instrumento de descripción, capaz de contener y transmitir una realidad externa. El informe de Brodie es incompleto, está lleno de notas de tachaduras y signos de interrogación. Las conclusiones a las que llega Brodie son inseguras; Marcell Appenzell no llega a conclusión alguna ni tampoco llega a compartir la vida con la tribu cuya ubicación es tan difícil de encontrar, que solamente la halla después de un largo viaje e interminables penurias. Inmediatamente, trata de establecer contacto a través algunos regalos. Pero los hombres de la tribu permanecen totalmente indiferentes a las iniciativas de Appenzell e ignoran por completo su presencia. Una mañana al despertar, Appenzell se encuentra con que los indígenas han abandonado el lugar. Cuando Appenzell vuelve a Europa, Marcel Mauss, un conocido etnólogo, le confía la responsabilidad de una conferencia en torno a su observación y conocimiento de la extraña tribu. Marcel Appenzell no ha traído consigo material alguno y se niega a hablar del asunto hasta el día de la conferencia, día para el cual, promete ordenar y escribir todas sus ideas y conclusiones con respecto a los hombres que ha observado durante 71 meses. En lugar de escribir clara y sistemáticamente su informe, Appenzell no llega a avanzar en el trabajo, que al parecer se le hace cada día más difícil y moroso. A medida que va escribiendo, va creciendo su inseguridad que finalmente lo paraliza y lo enajena por completo.

Al principio trabajaba con rapidez, con gusto y casi con fervor, pero pronto empezó a aflojar, a vacilar, a tachar. Cuando su madre entraba en el cuarto lo encontraba muy a menudo no en su mesa de trabajo, sino sentado al borde de la cama, con el busto rígido y las manos en las rodillas, contemplando, sin verla, una avispa que se agitaba cerca de la ventana, o mirando con fijeza, como para hallar en ella quién sabe qué hilo perdido, la toalla de lino beige con flecos y doble cenefa marrón que colgaba de un clavo detrás de la puerta.

(Perec, 1992: 138)

Poco antes de la conferencia, Appenzell quema todos sus escritos y se marcha de vuelta a Sumatra, diciendo que no se cree tener el derecho de divulgar nada referente a los indígenas. Un grupo de estudiantes de etnología se da a la tarea de estudiar y reconstruir los pocos escritos de Apenzell que no han sido totalmente devorados por el fuego.

La historia del capítulo perequiano pone énfasis en la desconfianza en el lenguaje, en la imposibilidad del lenguaje para denominar las cosas a cabalidad. Marcel Apenzell, a pesar de todos sus esfuerzos, no logra siquiera acercarse a la realidad que desea estudiar y analizar, pues ésta siempre se le escapa y se aleja. En lugar ofrecérsele como un objeto descifrable y diáfano, la realidad se le presenta como una mudez impenetrable. Appenzell no tiene la capacidad de aproximarse a lo real, ni tampoco posee el instrumento correcto para desentrañarlo. El lenguaje, en lugar de ser un instrumento, es un objeto, un objeto pesado y oscuro, cargado de por sí de sentidos, impregnado de voces perdidas. La escritura, es siempre una ausencia, una opacidad de sentidos inconexos y fragmentarios, como las cenizas de los escritos dispersos de Appenzell cuya única posibilidad radica en la reconstrucción y cuyo valor se encuentra en que son un germen, no ya de realidades estables, sino de ficciones posibles.

Borges ha iniciado el diálogo en torno a este punto al parodiar el texto de Swift. Si bien Swift toca el tema del lenguaje al interior de la ficción, cuando su personaje se refiere a los problemas del lenguaje humano y también, indirectamente, a sus virtudes o posibilidades, en el texto mismo no se puede leer una problemática en este sentido. El lenguaje de Swift no es un problema, es un instrumento perfecto para acceder a certezas e incluso, para impartir enseñanzas acabadas a los lectores. En el texto de Borges, por el contrario no hay una enseñanza y menos aún certezas absolutas, pero su personaje al menos llega a redactar un informe. Para Marcel Apenzell no hay informe posible, la confianza en el lenguaje como instrumento de información y comunicación es prácticamente nula. Hay que tomar en cuenta, además, que la historia de Apenzell se desarrolla en el ámbito de la ciencia. Marcel Mauss y Malinovski son hombres de ciencia que existen en la realidad. Así las cosas, el gesto paródico de Perec se hace aún mucho más denso. El lenguaje no es un instrumento de comunicación ni sirve para establecer verdades, ni siquiera en el ámbito de la ciencia. La ciencia misma pasa por un lenguaje que no escapa a la construcción, a la ficción. El lenguaje no presenta, representa y la representación es siempre un alejamiento, una variación, marcada por la ficción.



(...) la representación es originaria, no tiene un antes (...) no hay un comienzo que gobierne el juego de la reproducción.

(Enaudeau, 1999: 32)

Aunque el texto de Brodie se presente como un informe etnográfico, tampoco éste escapa a la ficción. Borges encuentra el manuscrito de Brodie en un tomo del libro de *Las 1001 Noches*, hecho que insinúa, desde el principio, esa representación originaria de la que nos habla Enaudeau. Perec amplía el movimiento que Borges ha iniciado e insinuado, y lo lleva a sus últimas consecuencias. La historia de Apenzell no es la historia de un personaje y sus aventuras en tierras extrañas entre hombres tribales, sino la historia de un hombre que lucha con un *lenguaje que* no le permite acceder a lo que ve, es la historia de una lucha con el lenguaje, la historia de la imposibilidad de *presentar*; los hombres a ser descritos y analizados han pasado a un segundo plano.

Perec transforma la ficción borgeana, pero el diálogo que se entabla en tomo al lenguaje se da en un plano metaficcional. Perec tiene una visión más radical que la de Borges en cuanto al lenguaje pero, a un nivel general, podemos afirmar que el lenguaje es para ambas escrituras no un instrumento, sino un objeto que no deja de referirse, de una manera o de otra, al mundo, pero que nunca va a contener al mundo ni va a tener la capacidad de transmitir y comunicar sus sentidos de manera directa

Hemos empezado describiendo y analizando el texto *de* Swift, hemos pasado de la parodia borgeana hacia el texto de Swift y hemos arribado, finalmente, a la parodia perequiana. El orden que hemos seguido se debe a que consideramos que éste es un orden más claro y fácil de seguir para el lector. En realidad, nuestra lectura *se* inicia en la novela de Perec para terminar en el texto de Swift.

A partir de la parodia perequiana se entabla un diálogo con el cuento borgeano, que gira en torno al lenguaje. Por otro lado, la parodia perequiana se empalma con la de Borges. Perec continúa un juego iniciado por Borges y construye, de esta manera, un diálogo en tomo al objeto de su arte.

### 3. Autobiografía

Una *de* las vetas que atraviesa toda la poética de Perec es la veta de la autobiografía, un elemento fundamental en el hacer perequiano, uno de los aspectos constituyentes de su escritura. Se trata de un territorio complejo que desborda el género de la autobiografía como se la conoce tradicionalmente. Una autobiografía tradicional se define como una Rückblickende Prosaerzählung einer tatsächlichen Person über ihre eigene Existenz, wenn sie den Nachdruck auf ihr persönliches Leben auf ihr eigenes Leben und insbesondere auf die Geschichte ihrer Persönlichkeit legt.

Narración retrospectiva en prosa de una persona real en torno a su propia existencia, que pone el énfasis en su vida personal, en su propia vida, y en la historia de su propia personalidad.

(Lejeune, 1994: 14)

Existe una sola obra de Georges Perec que podría aproximarse ligeramente a la anterior definición: *W o el recuerdo de infancia*, en la que el autor ensaya un relato que tiene por objeto la historia de su propio pasado. El territorio autobiográfico, sin embargo, desborda ampliamente el texto de *W o el recuerdo de infancia* y se filtra por la totalidad de la obra perequiana, constituyéndose en uno de los ejes principales, quizá el más importante, de su escritura.

La autobiografía no solamente constituye, junto a la interrogación sociológica, los juegos formales y las construcciones novelescas, uno de los cuatro ejes principales de la empresa perequiana, sino que ocupa un lugar privilegiado en esa empresa.

(Magné, 1992 : 67-68)

La particular importancia de este eje se da gracias a que el hacer escritural está, desde el principio, ligado a la voluntad autobiográfica; ambos *se* entrelazan y se producen mutuamente. El propio Perec reconoce a la autobiografía, no sólo como un aspecto de su escritura, sino como un proyecto equiparable a su proyecto de escribir.

El proyecto de escribir mi historia se forma casi al mismo tiempo que mi proyecto de escribir.

(Perec citado por Magné, 1992: 68)

Más allá de *W o el recuerdo de infancia*, e inclusive al interior de este mismo texto, el territorio autobiográfico no se construye ya en el intento de una narración retrospectiva que pretende presentar una historia coherente y ordenada, sino en la diseminación de elementos, de marcas autobiográficas que estructuran la escritura. Bernard Magné ha bautizado a estas marcas como *autobiografemas* y los ha definido como

rasgos específicos recurrentes en relación con uno o varios enunciados autobiográficos atestiguados y que, de forma local o global, organizan en un escrito la forma del contenido y/o de la expresión. El autobiotexto perequiano está constituido por un conjunto de siete autobiografemas: la rotura, la ausencia, el par de cifras 11 y 43, el par de cifras 37 y 7, las simetrías bilaterales, el bilingüismo, la inestabilidad onomástica.

(Magné, 1992 : 67)

Los autobiografemas evocan, entonces, determinados hechos o aspectos de la historia de Georges Perec; las cifras, por ejemplo, se refieren a fechas determinantes en su vida; el autobiografema de la ausencia, señala una constante de su existencia, etc. Hay que poner énfasis en el hecho de que, al hablar del sentido de los autobiografemas, no nos estamos remitiendo a un conocimiento extratextual, sino a diferentes enunciados autobiográficos que emergen del propio texto perequiano.

(...) el autobiografema está fundado siempre en una particularidad biográfica explícita ya que es inmediatamente legible en un escrito autobiográfico: la fuente del autobiografema es siempre textual. Su repertoriación no implica ningún recurso a un conocimiento *extratextual*, sino que depende de una lectura *intertextual*.

(Magné, 1992: 70)

El territorio autobiográfico posee una naturaleza intertextual que va más allá de los textos de Georges Perec. El autor toma ciertos elementos específicos de otros textos de carácter autobiográfico para dar cuerpo al territorio de su propia autobiografía.

La autobiografía es un texto, engendrado por el trabajo sobre otros textos; (...) "Le vieillissement" de André Gortz está quizá en el origen de Les Choses (...) la sombra de Raymond Roussel está en todas partes (...) toma prestado y transforma el sistema de los *I remember* de Joe Brainard ( ) Sin embargo, en la literatura francesa no hay nada que se parezca a *W ou le souvenir d'enfance* o a *Lieux* (ni en otras, sin duda)... Si quieren ustedes copiar a Perec, copien su manera de copiar...

(Lejeune, 1992: 49)

Uno de estos otros textos que engendran la autobiografía perequiana es el texto de Jorge Luis Borges, pero no son estrategias de escritura autobiográfica las que Perec copia, Perec transforma el texto de Borges y establece en esa transformación un diálogo con el argentino. El diálogo se tensa sobre la matriz del texto autobiográfico y hace hablar a Borges de la escritura autobiográfica perequiana. Por otro lado el diálogo nos llevará a preguntarnos si existe un territorio autobiográfico también en la obra de Borges.

Hemos anunciado ya que este trabajo se va ocupar de la intertextualidad borgeana en *La vida instrucciones de uso*, sin embargo, al tomar por objeto el territorio autobiográfico, superamos inevitable y necesariamente los límites de esta novela. No se extrañe entonces el lector si se incluyen algunas consideraciones referidas a otras obras del autor francés.

### 3.1. El juego paródico del capítulo LVI

En el capítulo LVI de *La vida instrucciones de uso*, Perec establece un diálogo intertextual-paródico con tres cuentos de Borges: "Tlön Uqbar Orbis Tertius", "El jardín de senderos que se bifurcan" y "La muerte y la brújula". El diálogo pone en movimiento tanto los sentidos de los cuentos de Borges como los de la obra perequiana. Los sentidos que trabajan en la obra de Perec son aquellos que se refieren al territorio de la autobiografía. Los cuentos de Borges nos hablan de la autobiografía perequiana. Perec habla de su autobiografía con las palabras de Borges.

El capítulo LVI de *La vida instrucciones de uso* ocupa solamente dos páginas, es prácticamente del todo descriptivo y produce un fuerte efecto visual. Nada sucede, no existe movimiento en el capítulo LVI, leerlo es como mirar la figura de una postal u observar una fotografía.

En el sexto piso del edificio, frente a la puerta del doctor Dinteville hay\_ un paciente que espera a que le abran la puerta; lleva un periódico bajo el brazo. Junto a la alfombra de la entrada hay un alto cilindro de yeso que imita un pilar antiguo. Junto al pilar hay un montón de revistas y periódicos usados; la primera revista del montón es una revista lingüística de la que se ve el índice.

La primera transformación de Borges por Perec se halla en una de las noticias del periódico que el paciente lleva bajo el brazo.

Lleva debajo del brazo un diario de la mañana en el que se puede ver una publicidad de medias, el anuncio del próximo estreno de la película de Gate Flanders, Amor, Maracas y salami, con Faye Dolores y Sunny Phillips, y un titular: ¡Regreso de la princesa de Faucigny Lucinge! Encabezando una fotografía en la que se ve a la princesa, con aire furioso, sentada en una butaca modernista, mientras cinco aduaneros sacan con infinitas precauciones del amplio fondo de una gran caja cubierta de sellos internacionales un samovar de plata maciza y un gran espejo.

(Perec, 1992: 313)

Existe aquí un cambio en el nivel de la enunciación. Los dos puntos y la letra cursiva llaman la atención sobre el posible préstamo-transformación intertextual. La princesa pertenece al cuento de "non Uqbar Orbis Tertius". Se trata de un personaje que no carece de importancia porque con su aparición en el texto de Borges se hacen presentes también, en la ficción, las primeras intrusiones de un mundo inventado en la realidad.

Ocurrió en un departamento de la calle Laprida frente a un claro y alto balcón que miraba al ocaso. La princesa Faucigny Lucinge había recibido de Poitiers su vajilla de plata. Del vasto fondo de un cajón rubricado de sellos internacionales iban saliendo finas cosas inmóviles: platería de Utrecht y de París con dura fauna heráldica, un samovar. Entre ellas —con un perceptible y tenue temblor de pájaro dormido— latía misteriosamente una brújula. La princesa no la reconoció. La aguja azul anhelaba el norte magnético; la caja de metal era cóncava; las letras de la esfera correspondían a uno de los alfabetos de Tlön. Tal fue la primera intrusión del mundo fantástico en el mundo real.

(Borges, 1999: 36)

En lugar de la brújula, ese objeto que viene del mundo más allá de la realidad, Perec elige un espejo. El espejo es un elemento central en este cuento y aparece en varias ocasiones a lo largo del mismo, por ejemplo, al inicio de la narración.

Debo a la conjunción de un espejo y una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar. (...) El espejo inquietaba en el fondo de un corredor en una quinta de la calle Gaona, en Ramos Mejía (...)

(Borges, 1999: 13)

El espejo es, de por sí, un elemento emblemático de la obra de Borges, por lo que no es sorprendente que Perec lo haya elegido a la hora de la transformación; es una manera de cambiar el texto al tiempo de mantenerlo, y es una manera de llamar la atención enfáticamente sobre la presencia de la obra de *Borges* en la novela *El espejo* también *es* una imagen que puede aludir metafóricamente a la parodia; un espejo repite el mundo, en este caso, el texto; pero la imagen no es del todo idéntica; ha cambiado el orden, la derecha aparece, en la imagen especular, del lado izquierdo. La imagen, la escritura, *es* entonces en cierto sentido contraria, ha sido cambiada, revertida.

Nada se dice sobre la Faucigny-Lucinge en el cuento de Borges, su presencia, más allá del nombre y del título de princesa, es importante, *aunque* totalmente discreta; nada se nos revela acerca de su personalidad; sabemos que recibe una vajilla de plata en un departamento de la calle Laprida y sabemos que no reconoce el objeto extraño entre sus cosas. La aparición de la princesa en *La vida instrucciones de uso*, por el contrario, es casi pomposa. Su llegada, que hace a la noticia del periódico, y el aire furioso de una mujer sentada en un sillón, construyen un personaje ampuloso, distinto al que aparece en el cuento. El gesto paródico perequiano opera, *en primer lugar*, sobre el personaje de la princesa Faucigny Lucinge. Pero aún existen mayores indicios del gesto paródico. Al final del capítulo aparece la impresión del índice que pertenece al Boletín de Lingüística de Lovaina.

# Boletín del Instituto de Lingüística de Lovaina

Año 98

1973

Fasc. 3-4

<b>Boris Barua Nolt:</b> Una carta manuscrita de Gunnar Enriard .....	303
<b>Henry Bachelier:</b> La Chorocestira Universalis de Leibnitz .....	311
<b>Stephen Albert:</b> The Garden of Ts'ui Pên ....	330
<b>Oskar Scharf-Hainisch:</b> Sobre el uso de las fricativas en los hablos del Paraná .....	336
<b>Marcel Benabou:</b> De un fragmento descubierta de Mercator, Plauto y sus maestros ...	348
<b>Pierre Ganneval:</b> La farmacopea medieval, IV. Los insectos .....	375
<b>Robin Marr:</b> Die Bedeutung der Vokalfolge y el tetragrama sagrado de los hebreos .....	382
<b>L. Stefani:</b> Hairiri revisited, III. Crosswords and Isograms .....	405
<b>Paul Ivanov:</b> Nota sobre las variaciones sintáctico-rítmicas de los eslógones de 1936 a 1968 .....	414
Notas y reseñas .....	418
Fa de erratas .....	422

Primero que nada, hay aquí un cambio en el nivel de enunciación, la narración concluye y aparece la impresión del índice de una revista. Es precisamente en este índice del boletín que hallamos las transformaciones paródicas de la obra de Borges.

*Boris Baruaq Nolt* es un anagrama de una parte del título del cuento de Borges, "Tlön Uqbar Orbis Tertius" y, *una carta manuscrita de Gunnar Erfjord*, es una cita textual del cuento. Stephen Albert, por otro lado, es un personaje de "El jardín de senderos que se bifurcan", jardín que pertenece al ya fallecido Tsui Pen. *Die Beudeutung der Vokalfolge el tetragrama sagrado de los hebreos...* se refiere al cuento policial de "La muerte y la brújula". En el caso de este último cuento, estamos ante una alusión más bien indirecta, pues no hay una cita, ningún nombre, ni tampoco una transformación anagramática que sea evidente. Solamente la presencia indiscutible y contundente de los tres cuentos anteriores nos dan la pista de la presencia de una llamada hacia "La muerte y la brújula".

Una transformación anagramática como la de *Tlön Uqbar Orbis* (Tertius) — *Boris Baruaq Nolt* puede ser considerada paródica porque cambia el orden del significante, transforma el nombre que se refiere a supuestos lugares geográficos en un nombre propio referido a un individuo. La frase *una carta manuscrita de Gunnar Erfjord* ha sido arrancada del orden de una oración que se encuentra en el cuento.

En marzo de 1941 se descubrió una carta manuscrita de Gunnar Erfjord en un libro de Hinton que había sido de Herbert Ashe.

(Borges, 1999: 34)

Se puede leer una irreverencia hacia Borges en este arrancar una frase de su contexto e introducirla en un universo diferente. La irreverencia y la frase, que en cierto modo se desarticula para formar parte de otro texto, pueden leerse como esa melodía distinta, no necesariamente contraria, pero sí desviada, de la parodia. Algo parecido sucede con el nombre de *Stephen Albert* y con la frase *The garden of T'sui Pen* que, más que una frase arrancada de su contexto anterior, tiene que ver con una alteración en el código, lo que antes estaba escrito en español, o en francés, ya que también Perec trabaja con una traducción de la obra de Borges, se escribe, ahora, en inglés. También aquí podemos leer una irreverencia hacia Borges, que además implica un guiño lúdico al cuento en el que Stephen Albert es un sinólogo inglés empedernido, aficionado al desciframiento de enigmas. Con este juego de códigos idiomáticos diferentes, hemos arribado a otro de los autobiografemas perquinanos: el bilingüismo. Este autobiografema aparece en la obra de Perec siempre que su escritura involucre dos códigos idiomáticos distintos. Como el autobiografema de las simetrías bilaterales, este autobiografema, concierne a la

oposición de dos idiomas diferentes, el hebreo y el francés. Ambos idiomas tienen una importancia fundamental en la vida y en la escritura de Perec, señalan el conflicto de una diferencia. El juego y el desvío de la escritura, la presencia del texto extranjero que fluye por la obra, que transforma y se transforma, nos habla de ese conflicto de alteridades, de identidades y prácticas culturales disímiles.

En la alusión a "La muerte y la brújula" no se lee ningún movimiento inmediato que pueda pertenecer al gesto paródico, pero nuestra sospecha es justamente que por debajo de todos estos préstamos textuales en los que, la mayoría de las veces, la parodia se hace evidente desde el principio, se construye un diálogo, mucho más complejo, regido por una lógica paródica.

A continuación, nos ocuparemos de los cuentos de Borges y los desmenuzaremos desde la perspectiva de la escritura perequiana. Hemos visto que la escritura de Perec es una escritura de la multiplicidad, irreductible a un sólo aspecto. La presencia del autobiografema de bilingüismo nos da la pauta de por dónde empezar. El camino de nuestra lectura irá, en este capítulo, por el territorio de la autobiografía perequiana.

### 3.2. Entre restos y cenizas

(...) y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores-a muy pocos lectores- la adivinación de una realidad atroz o banal.

Borges : "Don Uqbar Orbis Tedium"

"Tlön Uqbar Orbis Tertius" es un cuento fantástico que tiene la estructura de un cuento policial; "El jardín de los senderos que se bifurcan" es un cuento fantástico con inflexiones policiales y "La muerte y la brújula" es cuento policial. En una primera revisión de las piezas, se distingue un rasgo en común en las tres, una palabra, una imagen que aparece de manera notoria: la imagen de la ceniza. La constancia de esta imagen en los cuentos no puede ser casual y, si se la pone en diálogo con el territorio autobiográfico perequiano, la ceniza adquiere una especial contundencia, al apuntar a la exterminación del pueblo judío durante la segunda guerra mundial y, específicamente, a la muerte de la madre de Perec, que fallece en un campo de concentración nazi.

La ceniza es siempre un resto, el signo de una ausencia, marca de una muerte, de un todo desintegrado. Perec pone énfasis en la imagen de la ceniza e insiste en la idea del



resto, la sobra, aquello que queda cuando ya nada queda, pero que es más que un deshecho inservible; el resto persiste a la totalidad extinguida, contiene sus marcas, sus ecos y resonancias confusas que hacen del resto un enigma. Esas huellas de un todo desvanecido son más que simples signos de una ausencia, son un espacio por el que pasa y se concentra el hacer del texto perequiano.

En "Tlön Uqbar Orbis Tertius", la imagen de la ceniza sugiere precisamente un resto y señala un enigma al parecer irresoluble. Borges y Bioy Casares, personajes del cuento, hallan, en uno de los tomos de una prestigiosa enciclopedia, la extraña referencia a un país llamado Uqbar, cuya existencia por lo visto no ha sido registrada por ningún otro mapa o texto geográfico. Uno de los tantos datos memorables de Uqbar es que toda su literatura no se refiere jamás a la realidad, sino a dos regiones imaginarias llamadas Mlejnas y Tlön. Borges, el personaje, investiga el tema y se dedica a buscar todo lo referente a este país que, según el tomo de la enciclopedia consultada, pertenece a una región del Asia Menor. Un día, después de mucho tiempo perdido en minuciosas investigaciones impotentes, el enigma empieza a resolverse por un hecho casual: la muerte de un conocido de Borges llamado Herbert Ashe (Ashe viene del inglés *ashes*: cenizas). Unos días antes de morir, Ashe había recibido por correo un libro, que después había dejado en el bar de una pensión, en donde Borges lo encontraría más tarde. Se trata de la primera enciclopedia, no del país llamado Uqbar, sino del mundo de Tlön, un mundo doblemente imaginario que, al parecer, ha sido inventado por una sociedad de hombres pertenecientes a disciplinas múltiples, capaces de una creación semejante. La muerte de Ashe y la aparición del libro son un paso en la resolución del problema, pero el Tomo XI de la enciclopedia de Tlön es un enigma nuevo; el tomo es una huella, un resto de los tomos que faltan y que parecen haberse perdido o no haber existido nunca. A pesar del hallazgo, lo que Borges buscaba, es diferente de lo que encuentra. El documento, el tomo enciclopédico, no afirma la existencia de un país llamado Uqbar, sino la existencia de un mundo entero, existencia doblemente falsa. Recordemos que una de las particularidades del falso Uqbar, es que su literatura se refiere a dos "regiones imaginarias", una de las cuales lleva el nombre de Tlön. La ficción elevada a la doble potencia, eleva también el rango del documento a una categoría que mantiene el estatuto de la *Mil y una noches*. La historia de Tlön se escribe en el límite de la falsedad escandalosa y la ficción radical. Finalmente, el enigma se elucida por completo gracias a una carta manuscrita de Gunnar Erfjord:

En marzo de 1941 se descubrió una carta manuscrita de Gunnar Ertjord en un libro de Hinton que había sido de Hertbert Ashe. (...) la carta elucidaba enteramente en el misterio de Tlön. Su texto corroboró las hipótesis de Martínez Estrada. A principios del siglo XVI, en una noche de Lucerna o de Londres, empezó la espléndida historia. Una sociedad secreta y benévola (que entre sus afiliados tuvo a Dalgarno y después a Georges Berkley ) surgió para inventar un país. En el vago programa inicial figuraban los estudios, la filantropía y la cábala.

(Borges, 1999: 34)

La idea de inventar un país había desembocado en la invención de un planeta entero que poco a poco iría desplazando al mundo de la realidad. Borges es testigo de las primeras intrusiones de Tlön en la realidad. Diversos objetos de un mundo ilusorio van apareciendo lentamente en el mundo real, para empezar con el desplazamiento. Dentro de poco, Borges lo sabe, la tierra se habrá convertido en una ficción.

Es justamente aquí, en este tomo enciclopédico doblemente falso, el lugar en que se halla uno de los puntos de contacto por los que pasa el diálogo entre Borges y Perec; este punto de contacto se establece en el número once del tomo, que forma parte también de uno de los autobiografemas de Perec. El autobiografema al que nos estamos refiriendo es el par de cifras 11 y 43, en el que se puede leer la muerte de Cyrla Perec, la madre del autor, en los campos de concentración. La cifra 11 posee una importancia central, ya que organiza y estructura el texto, al tiempo de convertirse en un productor de escritura y ficción. Nombramos tan sólo algunos sitios en los que se encuentra el número once en toda la obra de Perec.

(...) La cifra 11 puede aparecer en el universo diegético de un texto de ficción: el inmueble de *La vie mod'emploi* está situado en la calle Simón Crubellier, n. 11, el aficionado al arte Raffke hace 11 viajes a Francia (Un cabinet d'amateur) (...) la cifra puede regular algunas macroestructuras. Esta regulación puede ser directa, es decir, es posible repertoriar conjuntos de orden 11: la primera parte de *W* comporta 11 capítulos, una serie de *Alphabets* comporta 11 poemas cada uno de los cuales es un conjunto de 11 versos de 11 letras. (...)

(Magné, 1992: 72)

Curiosamente, la cifra autobiografemática no aparece en *La vida instrucciones de uso*, sino en el cuento de "Tlön Uqbar Orbis Tertius". Borges recibe el Tomo 11 de la enciclopedia gracias a la muerte de Herbert Ashe. Se trata de un tomo falso que remite a los tomos enciclopédicos faltantes y que, más que documentos veraces o falsos, son obras de ficción. Estas obras, sin embargo, están lejos de toda inocencia; no pretenden simplemente contar una historia inventada, están destinados a cambiar el mundo.

La constelación de la muerte, la cifra 11, del nombre Ashe y la huella de una enciclopedia, que contiene la historia y la geografía completas de un mundo, nos hablan de la pérdida de Perec, de los campos de concentración y de una huella sola que queda

como testimonio de una existencia y de una historia a la que no se puede acceder fácilmente y sin incurrir en contradicciones, dudas, indefiniciones y vacíos.

Hemos arribado al territorio autobiográfico de Perec. *La vida instrucciones de uso*, en su estructura, cuenta la historia de la vida de su autor. De una forma igualmente velada, la ficción de "Tlön Uqbar Orbis Tertius" cuenta, al ser puesta en relación con la novela, la historia del proceso de esta escritura de vida, de sus desalientos y dificultades, sus opciones e imposibilidades.

Al hallar el evidente rastro de una aparente existencia, la del país llamado Uqbar, Borges inicia una exhaustiva investigación enciclopédica y documental. La investigación tiene, desde el principio, algo de inquietante: una enciclopedia garantiza la existencia empírica, la realidad de toda la información que contiene; el hecho de que una información absolutamente improbable aparezca en el tomo de una enciclopedia, confiere un carácter fantasmal a toda la investigación llevada a cabo por Borges. El cuento resquebraja la seguridad ciega que brindan algunos documentos que existen y que se caracterizan justamente por su adhesión transparente y estricta a la realidad y a la verdad. Borges juega con una traición a la confianza en la exactitud incuestionable y veraz de un tomo enciclopédico. El tomo, que los personajes hojean, es una copia, un reimposición de la *Encyclopaedia Britannica*, que, sin embargo, lleva el nombre de *The Anglo-American Cyclopaedia*. Es tan sólida la fe que suele tenerse en una enciclopedia, y más aún en la *Enciclopedia Británica* que, generalmente, el lector de *Ficciones*, pasa por alto los guiños cómplices que le lanza el texto a través de la extraña forma de escribir el nombre de la conocida enciclopedia y, más aún, a través de la palabra *Cyclopaedia*, que determina y llama la atención sobre su procedencia ficcional.

(...) la enciclopedia falazmente se llama *The Anglo-American Cyclopaedia* (Nueva York, 1917) y es una reimposición literal, pero también morosa, de la *Encyclopaedia Britannica*.

(Borges, 1999: 13)

Para escribir una autobiografía, o una novela estructurada a partir de autobiografemas, hace falta pasar, como el desconcertado personaje borgeano que pretende elucidar un enigma, por un proceso de investigación; los hechos narrados por la autobiografía también deben estar anclados en el campo de lo real, y la existencia de esa realidad generalmente se sustenta a partir de determinados datos documentales que se hallan en archivos, cartas, registros, actas y escritos autorizados que dan fe de una verdad que el autobiógrafo manifiesta.

(...) the crucial task of recollection is investigatio "tracking down" a word related to vestigia, "tracks or "footprints". In writing down an autobiography writers embark on this kind of "investigation".

(...) la tarea principal de la recolección es la *investigatio*, "encontrar huellas", palabra relacionada a vestigio, "huellas" o "pisadas". Al escribir una autobiografía el escritor se embarga en este tipo de investigación.

(Gudmundsdóttir, 2003: 13)

En el texto autobiográfico de Perec se percibe una desconfianza en la validez absoluta de los registros y documentos que pretenden acceder a la realidad. La historia del pasado, del suyo y el de su gente, ha existido sin duda; el propio Perec es la prueba presente de esa historia pasada. Sin embargo, los documentos que supuestamente dan cuenta de todo pasado, no registran su historia.

For years I sought out traces of my history, looking up maps, directories and piles and archives and found nothing and it sometimes seemed to me as though I had dreamt, that there had been only an unforgettable nightmare.

Durante años he buscado las huellas de mi historia, mirando mapas, directorios y archivos, sin encontrar nada, y algunas veces me parecía haber soñado, que sólo había habido una inolvidable pesadilla.

(Perec citado por Gudmundsdóttir, 2003: 25)

A pesar de esta ausencia y las dificultades que a partir de ahí se generan, Perec sí dispone, finalmente, de algunos datos que de alguna manera dan cuenta de su historia; su madre muere, oficialmente el once de febrero.

(....) un decreto la declaró oficialmente muerta el 11 de febrero de 1943.

(Perec citado por Magné, 1992: 72)

También Borges, el personaje de "Tlön Ubar Orbis Tertius", encuentra datos explícitos que lo acercan al objeto de su búsqueda La muerte de Hebert Ashe, le permite acceder al décimo primer tomo de la enciclopedia de Tlön. La fecha del fallecimiento de Cyrila Perec, como el Tomo 11 de la primera enciclopedia de Tlön ,es falsa o, como dice Bernard Magné, ficticia.

(...) esta fecha es ficticia: es la fecha en la que Cyrila Perec, detenida en una redada e internada en Drancv el 23 de enero de 1943, fue deportada hacia Auschwitz. La muerte real de la madre no ha dejado pista alguna ni en el espacio ni en el tiempo.

(Magné, 1992: 72)

Con la desaparición de su madre desaparece también una parte de la historia de Georges Perec, ausencia que se agrava ante el hecho de que a Perec prácticamente no le quedan memorias infantiles.

"Yo no tengo recuerdos de infancia": Hacía esta afirmación con toda seguridad (...)

(Perec citado por Camarero. 1992: 36)

Ante la imposibilidad de recuperar su historia, ante la falsedad de los documentos, supuestamente veraces, Perec opta por la invención; en la poética perequiana el acto autobiográfico

es presentado, no de una forma deliberada, sino como el ejemplo de una práctica establecida de autoinvención.

(Perec citado por Camarero, 1992: 38)

Como en el caso de Tlön, tampoco aquí estamos frente a una invención inocente, sino frente a un acto que va más allá de simplemente inventar para llenar los baches del olvido y disimular pulcramente las dudas e incertidumbres; escribir como lo hace Perec, es enfrentarse de manera directa a esos vacíos sin el propósito de superarlos; es optar por romper el silencio, a pesar de ellos. Elegir la ficción, más que una renuncia a recuperar la realidad o la verdad de un pasado, es alejarse de él conscientemente. Ante la imposibilidad de una verdad transparente, dotada de coherencias simétricas y constantes, Perec elige deformarla voluntariamente, falsearla a propósito a través de la invención. La alternativa de ficcionalizar, y de hacerlo precisamente a partir de un signo de ausencia, es convertir un signo de muerte en una posibilidad de creación.

A Perec le está negada la escritura autobiográfica tal como se la conoce y practica comúnmente, el autobiógrafo carece de todos los recursos que podrían abrirle las puertas del género. Ante la negación, Perec no cruza los brazos, construye una posibilidad autobiográfica, que ha llevado al más importante de los estudiosos y teóricos de la autobiografía, Phillippe Lejeune, a estudiar todos los textos y manuscritos inéditos del autor, y tener, durante el trabajo,

(...) la impresión (...) de haber estado haciendo un cursillo, de estar de aprendiz en casa de un artesano de la autobiografía, observando sus gestos, sus métodos, mirando maquetas, esbozos diseminados por las cuatro esquinas del taller, "recortes", espigando al pasar ideas seductoras o divertidas.

(Lejeune, 1992: 42)

A pesar de la importancia de Georges Perec para el género autobiográfico y a pesar de las estrategias autobiográficas que desarrolla para escribir en contra de todas sus imposibilidades, el autor no construye una nueva autobiografía que eche por tierra las

reglas y convenciones establecidas por el género; la obra de Perec es central para la autobiografía porque es el sitio en el que el género duda de sí mismo, descubriéndose como una posible impostura.

Desde el lugar de esta duda, desde este espacio en el que el género vacila, podemos tender una vez más un hilo de Ariadna hacia el cuento de Borges. Habíamos dicho que Borges realiza un quiebre en la confianza del documento, que se extiende a la realidad como verdad y sentido último. Esta fisura o quiebre, supera la fábula

Man könnte das Vorhaben der Brüderschaft, mit Hilfe der "hrönir" (objetos ficcionales que aparecen en el mundo de la realidad y que perpetran las primeras intrusiones en, atestiguadas por Borges, del mundo inventado en la realidad) den Glauben an die Realität der Fiktion Tlön zu erhärten ja die reale Welt zu "tlönisieren", mit Borge' s eigenem Verfahren verglichen, der durch die Gleichstellung und Legitimierung der phantastischen Gedankengebäude Tlöns mit Konzepten realer Autoren wie Russel, Shoppenhauer oder des "Gründers" der Rosenkreuzer. Johannes Valentinus Andrea, ebenfalls "hrönir" auszusenden scheint.

Se podría comparar el proyecto de la hermandad de fortificar la fe en la ficción de Tlön, con ayuda de los "hrönir", de tlönizar el mundo real, con el proyecto del propio Borges, que, a partir de la equiparación y la legitimación de la construcción fantástica e ideal de Tlön, con conceptos pertenecientes a autores reales, como Russel, Schoppenhauer o el "fundador" de la orden rosacruz, parece, igualmente, estar emitiendo "hönir".

(Möller, 2004: 9-10)

El texto de Borges es doblemente inquietante porque, más allá de la fábula, el lector empieza a considerar la posibilidad de su propia existencia como una construcción ficcional. Perec, por otro lado, desde un territorio autobiográfico, al margen de la autobiografía, duda de la posibilidad de un género específico y de todos los cómodos supuestos sobre los cuales se edifica: un pasado al cual se puede acceder, una historia ordenada y coherente en la que se dibuja el claro sentido de una existencia. También la autobiografía se revela como una construcción ficcional; su pretendida honestidad y su preocupación por alcanzar la verdad no son más que una impostura.

Perec sabotea a la autobiografía; no solamente no puede cumplir con las exigencias que le presenta el género, sino que en toda la construcción de su territorio autobiográfico no sigue siquiera alguna de las estrategias que la autobiografía establece o propone.

(...) si nos referimos a las guías de aprendizaje de la autobiografía en boga, por ejemplo, en Estados Unidos, Perec es mal alumno. ¿Incapaz? Peor: demuestra mala voluntad. Saboteador. En esas guías se dice claramente que hay que elegir; él pasa su tiempo enumerando, haciendo listas interminables de cosas aparentemente análogas. Se dice que hay que coordinar, articular: él prefiere yuxtaponer. (...) Narrar anécdotas significativas para hacer surgir el sentido, seguidamente explicar, comentar: él tiene horror a eso, la psicología, el diagnóstico, la fina interpretación no son su género. Unificar, volver coherente: él disemina, se marcha dejando todo abierto. Hace realmente lo contrario de lo que se le pide? Es más complicado: los gestos que él cumple son los aconsejados para la fase preparatoria (haga listas, desenvuelva las cosas " a granel", efectúe localizaciones en su memoria o en los lugares, anote todo en estilo telegráfico sin abultarlo mucho), pero él se queda bloqueado voluntariamente es esta fase que los manuales piden que sea rebasada a continuación hacia la organización de la expresividad, la síntesis, el orden. Es su manera de resistir a las mentiras apaciguadoras de la ideología autobiográfica. Resistencia tranquila, sin terrorismo, sin pompa. Como Bartleby, simplemente él "preferiría no hacerlo".

(Lejeune, 1992: 50)

Perec sabotea la confianza que suele otorgarse al género, desenmascara sus mentiras apaciguadoras, sin proponer un camino alternativo acabado, una solución mejor. No hay salida, sólo un camino hecho de escritura que, como el Tlön borgeano, no deja de estar en proceso de creación e imposición, un proceso lento y moroso cuyo fin nos llega como una profecía en las líneas de los últimos párrafos:

El mundo será Tlön.

(Borges, 1999: 40)

“Tlön Uqbar Orbis Tertius” es un cuento paródico; la filosofía, la matemática y todos los sistemas de pensamiento que supuestamente sirven de base para un acercamiento a la definición para la explicación del mundo son tan inefectivos e ilusorios como el mundo mismo. Tanto los creadores secretos de Tlön, como el propio Borges en la escritura de su cuento, toman esos sistemas del pensamiento, ya no para explicar el mundo, sino para desviarlo y poner de manifiesto su calidad ilusoria. La palabra “ilusión” suele asociarse a la palabra “engaño”; pero no es así como la entiende nuestra lectura. La palabra “ilusión”(del latín *iludere*) alberga en su interior otra palabra, que la desmarca de la simple y llana mentira: la palabra “*ludere*”, que significa “jugar”. El juego permite inventar y ficcionalizar, cambiar el sentido, desviar y construir otras realidades alternativas. La realidad es algo que se compone y que no existe a priori, sino que se va construyendo, sin que exista una verdad subyacente que se pueda alcanzar. Nunca existe una sola verdad, una sola visión, una sola interpretación, un solo sentido.

Recordemos la película *Rashomon*, de Kurosawa. En ella varios personajes cuentan de forma diferente una misma historia. Cada uno cuenta su versión de lo mismo, y algunas versiones son contradictorias. Pero todos creen estar diciendo la verdad.

(Valverde, 2000: 8)

Si no hay una verdad que subyaga a las diferentes visiones o composiciones, esas verdades parciales o, mejor, provisionales, se pueden alterar, cambiar; es justamente eso lo que sucede con “Tlön Uqbar Orbis Tertius”. Borges, en la ficción de su cuento, desvía el sentido de una construcción, recompone sus elementos y le devuelve una imagen distinta. En este proceso la “realidad” misma se revela como una ficción o, lo que es lo mismo, las ficciones se revelan como realidades.

Perec, por su lado, toma el cuento de Borges y lo desvía hacia una ficción más específica, hacia la ficción privada de su autobiografía; hacia la lucha y la imposibilidad de hallar “la” verdad, hacia su alternativa de escribir y de ficcionalizar, hacia la naturaleza, siempre privada e íntima, de su escritura.

Perec hace hablar al cuento de Borges de su propia escritura. El cuento borgeano, en la apropiación, adquiere características metatextuales. A partir de la interrelación textual Borges-Perec, podemos leer una reflexión sobre la autobiografía, la escritura perequiana y sobre el género autobiográfico en general. Perec desvía el texto borgeano hacia su propio territorio; sin embargo, la superposición de escritura y autobiografía no atañe solamente a Perec. El personaje principal de "Tlön Uqbar Orbis Tertius" se llama Borges, como el autor; y éste no es el único cuento en el que aparece el nombre como parte de la ficción. ¡El autor ha muerto!, nos gritaría en la cara Roland Barthes si pudiésemos preguntarle acerca de la recurrencia del nombre en la obra, y nosotros nos veríamos en la urgencia de explicarle que no estamos tratando de reducir la magia de la ficción a la realidad, que no pretendemos sustituir la literatura por la anécdota; que el propio Borges en una entrevista concedida a Mariángeles Frenández en 1980 reconoce en una frase que habría podido pertenecer a Perec que

(...) si no se advierte mi intimidad en mis poemas, yo he escrito en vano... Lo que pasa es que yo tengo una incapacidad para hablar directamente. Todo lo que yo escribo es autobiográfico. Todo parte de emociones personales, pero yo no puedo decirlas directamente. Yo sólo puedo expresarme mediante fábulas, mediante metáforas.

(Borges citado por Fernández: 2006)

Alegaríamos que ya otros, como Robin Lefere, han sugerido una aproximación al universo de Borges que contemple el territorio autobiográfico del autor.

(...) la obra (de Borges), por muy intertextual y metaliteraria que sea, encierra un importante y variado componente autobiográfico (latu sensu) que, como sus demás aspectos referenciales, ha sido infravalorado.

(Lefere, 2005: 8)

Para analizar y trabajar este aspecto de Borges habría que escribir otro libro y, en todo caso, no se trata de encontrar al hombre detrás de la obra; lo que para nosotros es interesante en la recurrencia del nombre de Borges en sus ficciones es que puede leerse dentro de la lógica de *Pan Uqbar Orbis Tertius*. El poder de la ficción literaria es tan grande que a superar, a desbordar todos los límites imaginables. La ficción literaria ya no puede separarse pulcramente de los territorios que le son externos. Quien escribe ha iniciado un proceso irreversible que va *in cercando*: la escritura de la ficción se va introduciendo en el mundo, lo va devorando y, con el mundo, la escritura deglute a los seres que lo integran, inclusive, a Borges mismo. Borges ha pasado a habitar el mundo que él mismo ha creado.



También Peveret ha sido tocado por la ficción borgeana; su alternativa frente a la influencia que Borges ejerce sobre él, es responder con otra ficción y transformar, y desviar, el texto de Borges. La ficción de Borges, en un juego paródico, devora al mundo; Peveret sigue el juego de la parodia y devora al texto —juego de Borges, no para anularlo, sino para entablar un diálogo, marcar una cercanía y hacer más poderosa su propia ficción.

### 3.3. Los memoriosos

Los otros dos cuentos que aparecen en el capítulo de *La vida instrucciones de uso* son "El Jardín de senderos que se bifurcan" y "La muerte y la brújula". Ambos son cuentos policiales y en ambos aparece el tema de la pertenencia a un grupo, a una colectividad.

"El jardín de senderos que se bifurcan" tiene por tema principal, como seguramente ya todos sabemos, el tema del tiempo; el tiempo como enigma y multiplicidad, como red de variaciones y alternancias infinitas; pero también el tiempo como existencia de un pasado en tanto marca o eslabón que liga al individuo a su colectividad; el tiempo pasado como memoria.

Un espía chino, llamado Yu Tsun, que trabaja para Alemania durante la primera Guerra Mundial, lleva a cabo una misión en Inglaterra. Yu Tsun sabe que su enemigo le pisa los talones y que su muerte está próxima, pero aún debe cumplir su misión y comunicar a Berlín el nombre secreto de la ciudad que debe ser bombardeada. El nombre de la ciudad es *Albert*. El plan del espía es asesinar a un hombre con ese nombre para que así el mensaje llegue hasta Berlín. Yu Tsun busca el apellido en la guía telefónica y se dirige hacia la dirección indicada, una aldea llamada Ashgrove. Desde su llegada, Yu Tsun se da cuenta de haber arribado a un sitio extraño que no parece ser de este mundo, un laberinto. Yu Tsun recuerda entonces, que él sabe de laberintos gracias a uno de sus antepasados, el notable T'sui Pen.

Algo entiendo de laberintos; no en vano soy bisnieto de aquel Ts'ui Pen, que fue el gobernador de Yunnan y que renunció al poder temporal para escribir una novela que fuera todavía más populosa que el Hung Lu Meng y para edificar un laberinto en el que se perdieran todos los hombres. Trece años dedicó a esas heterogéneas fatigas, pero la mano de un forastero lo asesinó y su novela era insensata y nadie encontró el laberinto perdido.

(Borges, 1999: 106-107)

Lo que Yu Tsun aún no sabe es que él se halla precisamente en ese laberinto perdido, edificado por su antepasado, y que Stephen Albert es el guardián de la obra, que ha descubierto el secreto de su bisabuelo. Albert comparte el secreto con Yu Tsun: El libro

escrito por Ts'ui Pen es un laberinto temporal en el que se pierden todos los hombres, un laberinto en el que existen tiempos divergentes y múltiples.

Todos imaginaron dos obras; nadie pensó que el libro y el laberinto eran un solo objeto. (...) nadie en las dilatadas tierras que fueron suyas, dio con el laberinto; la confusión me sugirió que ése era el laberinto. (...) Casi en el acto comprendí; el jardín de senderos que se bifurcan era la novela caótica, la frase *varios porvenires* (...) me sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo, no en el espacio. La relectura general de la obra confirmó esa teoría. En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pen, opta- simultáneamente- por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. (...) En la obra de Ts'ui Pen, todos los desenlaces ocurren, cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. Alguna vez, los senderos de ese laberinto convergen; por ejemplo, usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi amigo. Si se resigan usted a mi pronunciación incurable, leeremos algunas páginas.

(Borges, 1999: 111-113)

Después de conocer el secreto y, aprovechando que Stephen Albert le da la espalda por un momento, Yu Tsun hace fuego sobre el guardián del laberinto. El asesinato, el asesino y el nombre de la víctima aparecen en los periódicos del día siguiente: el plan de Yu Tsun se ha llevado a cabo con éxito.

Abominablemente he vencido: he comunicado el secreto nombre de la ciudad que deben atacar. Ayer la bombardearon; lo leí en los mismos periódicos que propusieron a Inglaterra el enigma de que el sabio sinólogo Stephen Albert muriera asesinado por un desconocido, Yu Tsun.

(Borges, 1999: 118)

La lectura usual, la más común que se suele hacer de este cuento, es aquella que se ocupa del tiempo múltiple y simultáneo del laberinto. Desde la perspectiva de la apropiación perequiana, y desde el punto de vista autobiográfico del autor francés, el cuento se lee de una manera distinta. El primer punto de diálogo con Perec, que es además el engarce con el anterior cuento de "Tlön Uqbar Orbis Tertius", es el nombre de la aldea en que se halla el jardín de senderos que se bifurcan, *Ashgrove* (bosquecillo de cenizas). Una vez más nos volvemos a encontrar con una palabra que remite a la ceniza, como en el cuento de "Tlön Uqbar Orbis Tertius", donde la ceniza aparecía en el nombre de Herbert Ashe. Como habíamos mencionado, la ceniza evoca, en la apropiación y en la escritura perequiana, a la muerte de la madre de Perec en los campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial. Aunque *Ashgrove* remita a una pérdida y a una muerte, tanto del lado perequiano como del borgeano (Ts'ui Pen el dueño del jardín que Yu Tsun visita ha muerto asesinado), *Ashgrove* no es una tumba, sino un laberinto de escritura que Ts'ui Pen ha preparado a todos los hombres.

Hemos visto que la escritura de Perec tiene una fuerte relación con su propia historia, con la desaparición de su gente en la guerra. La escritura ocurre a pesar y en contra de esa ausencia, es la única opción frente a la ausencia y es también una lucha por restituir una memoria.

The moment of memory is here strongly linked to writing, it is almost as if memory were not possible without writing and writing impossible without memory.

El momento de la memoria está fuertemente relacionado a la escritura, es casi como si la memoria no fuese posible sin la escritura y como si la escritura fuese imposible sin memoria.

(Gudmundsdóttir, 2003: 22 )

En la introducción a *Wo el recuerdo de infancia*, Perec llama la atención sobre ciertos quiebres en su relato, que dejan entrever los puntos de suspensión en los que se superponen los hilos rotos, los vacíos, de su infancia y la red de su escritura.

(...) the adventure story is rather grandiose, or maybe dubious. For it begins to tell one tale, and then, all of a sudden launches into another. In this break, in this split suspending the story on an unidentifiable expectation, can be found the point of departure for the whole of this book: the points of suspension on which the broken threads of childhood and the web of writing are caught.

(...) la historia de aventuras es grandiosa, o tal vez dudosa, pues empieza contando una historia y luego, de repente, se precipita hacia otra historia. En este quiebre, en esta ruptura que suspende la historia en una expectación inidentificable, se encuentra el punto de partida que hace a todo el libro: los puntos de suspensión en los que se tocan los hilos rotos de la infancia y la red de la escritura.

(Perec citado por Gudmundsdóttir, 2003: 22)

Los hilos rotos de la infancia se vuelven a tejer, a hilar, en la escritura que va a impedir el olvido. También el cuento de Borges *tiene* que ver con escritura y memoria. Yu Tsun es un chino que trabaja como espía para los alemanes y cuya historia pasada, ancestral, parece no tener más que una importancia marginal. Sin embargo, Yu Tsun justifica sus actos en relación a su calidad de espía a partir de su pertenencia al pueblo chino.

(...) he llevado a cabo un plan que nadie no calificaría de arriesgado: Yo sé que fue terrible su ejecución. No lo hice por Alemania, no. Nada me importa un país bárbaro, que me ha obligado a la abyección de ser un espía (...) Lo hice, porque yo sentía que el jefe temía un poco a los de mi raza- a los innumerables antepasados que confluyen en mí. Yo quería probarle que un amarillo podía salvar a sus ejércitos.

(Borges, 1999: 103-104)

La escritura de Perec, por otro lado, se halla en estrecha relación con sus ancestros judíos.

(....) yo no escribo para decir que no diré nada, no escribo para decir que no tengo nada que decir. Yo escribo: escribo porque hemos vivido juntos, porque he sido uno entre ellos, sombra en medio de las

sombras, cuerpo junto a sus cuerpos, escribo porque han dejado en mí su marca indeleble y porque su huella es la escritura: su recuerdo murió en la escritura; la escritura es el recuerdo de su muerte y la afirmación de mi vida.

(Perec citado por Magné, 1992: 68)

La memoria y la escritura van de la mano; la memoria que se plasma en la escritura es aquella que tiene que ver con la muerte de sus ancestros. Memoria, muerte y escritura son inseparables.

Yu Tsun, el personaje borgeano, no menciona su pasado ni la historia que tiene que ver específicamente con sus ancestros hasta que llega a *Ashgrove*, un laberinto hecho de escritura. Es entonces, cuando baja del tren e ingresa en la escritura, que Yu Tsun empieza a recordar a su bisabuelo Ts'ui Pen. La memoria empieza a activarse en la escritura, porque *Ashgrove* es un mundo de escritura.

El deseo de Yu Tsun de salvar al ejército alemán siendo chino, en apariencia algo inocente al principio, va adquiriendo espesura en el transcurso del cuento; la historia, el pasado de Yu Tsun y sus ancestros, empieza a cobrar una importancia central en el cuento y en el diálogo del que éste participa. Si bien el espacio del laberinto no parece ir más allá de *Ashgrove*, el tiempo entero cabe en el jardín de Tsui Pen: todos los tiempos y todas las opciones posibles en el tiempo coexisten en el jardín de senderos que se bifurcan. En cierto modo, el laberinto de escritura y tiempo abarca el mundo. Así como Tlön se va imponiendo a la realidad empírica, el jardín de senderos que se bifurcan absorbe todas las posibilidades de lo que existe y podría existir, porque todas las fibras temporales se anudan y superponen en el interior de sus límites. Visto así, el jardín de Ts'ui Pen posee un poder ilimitado. Yu Tsun accede a ese poder y cumple con su cometido desde el jardín, desde el reencuentro con la historia de su ancestro Ts'ui Pen, que tiene lugar al interior de la escritura.

Como Yu Tsun, Perec encuentra la relación con sus ancestros en la escritura, que es la única manera de mantener el lazo con el pasado.

El niño que debió abandonar la ciudad a causa de su judeidad, el ser desprovisto y vaciado por la guerra, es el escritor que construye una ciudad con palabras en la que vivirá eternamente.

(Camarero, 1992: 39)

Perec conduce el texto de Borges hacia su propio territorio autobiográfico, hacia la construcción de su propia escritura-memoria, pero al tomar la memoria como un elemento central de su escritura, Perec está entrando en diálogo con un elemento central

también en la escritura de Borges. También para Borges la memoria es un tema de aristas autobiográficas, más aún si aceptamos que, como él mismo declara, la autobiografía se confunde con su escritura, si aceptamos que su vida y su escritura son inseparables.

En una de sus conferencias sobre Borges, María Kodama narra un hecho autobiográfico borgeano, al hablar del tema de la memoria de Borges. Más que de un hecho puntual, se trata de un juego que el padre de Borges solía jugar con su hijo.

"En otro de los juegos, utilizando una moneda como base de una pila de ellas, le explicó que la imagen de la moneda que había visto no era ya la misma porque el recuerdo primero, la imagen primera, se va distorsionando a medida que vuelve a nosotros, aquello que guardamos en nuestra memoria. La última moneda no es la primera de la pila, imposible recuperar la nitidez de la impresión original"

(María Kodama citada en "El enigma de la memoria": 2006)

Pero la memoria también cobra relevancia en la vida de Borges a partir de un hecho mucho más fuerte que un juego infantil: su ceguera.

Mi ceguera había avanzado gradualmente desde los ocho años en 1927. Me sometí a ocho intervenciones quirúrgicas, pero en 1950, cuando escribí mi poema Los Dones, yo estaba ya casi totalmente ciego a los efectos de leer y escribir. La ceguera imperó en mi familia. También imperó entre los dos últimos directores de la Biblioteca Nacional.

(Borges citado por Mejía Prieto: 1998)

Si bien Borges pierde la vista después de haber escrito muchas de sus obras en las que la memoria es un tema central, la ceguera es una sombra que lo acompaña desde una edad temprana, cuando él mismo empieza a tener problemas con la vista, sabiendo además que su padre ya había quedado ciego. La práctica de la memoria se intensifica aún más en el momento en que se entera de que también él perdería irremediablemente la visión. La memoria le ayuda a retener el mundo de la realidad y el mundo de la lectura, a conservarlos para cuando su imagen y sus palabras se hayan perdido entre las sombras, aunque el recuerdo difiera siempre una vez más de la visión original y, más aún, del primer recuerdo de la visión original.

Al saber que iba a quedar ciego, logró extraer de esa misma inexorable realidad la fuerza y la inteligencia para desarrollar poderosamente su memoria. Recordar la avidez con que observaba cada uno de los detalles de los grabados preferidos, las lecturas de poemas para que quedaran allí en los vastos caballos de la memoria, de donde pudiera sacarlos cuando los necesitara.

(María Kodama citada en "El enigma de la memoria": 2006)

Uno de los cuentos que tematiza el asunto de la memoria con gran énfasis e intensidad y que, como hemos visto, también es tomado por Perec en la escritura de su novela, es,

por supuesto, *Funes el memorioso*. El narrador de este cuento inicia su relato de la siguiente manera:

Lo recuerdo (yo no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado, sólo un hombre en la tierra tuvo ese derecho y ese hombre está muerto).

(Borges, 1999: 123)

Funes, el personaje principal del cuento tiene una memoria todopoderosa, pero ocupa su tiempo con la búsqueda de un sistema para ordenar el mundo. El sistema que intenta proponer es absurdo porque Funes carece de la habilidad de la abstracción, una habilidad que va unida al olvido o, si se quiere, a la memoria. A pesar de no tener derecho al "verbo sagrado", el narrador de Borges lo utiliza constantemente, como si ese verbo, al que afirma no tener derecho, le perteneciera por completo a él, y no al otro.

Lo recuerdo, la cara taciturna y aindiada y singularmente remota, detrás del cigarrillo. Recuerdo (creo) sus manos afiladas de trenzador. Recuerdo cerca de esas manos un mate con las armas de la Banda Oriental; recuerdo en la ventana de la casa una estrella 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.

(Borges, 1999: 123)

Y más adelante,

Mi primer recuerdo de Funes es muy perspicuo. Lo veo en un atardecer de marzo o febrero del año ochenta y cuatro.

(Borges, 1999: 124)

Y finalmente,

Recuerdo la bombacha, las alpargatas, recuerdo el cigarrillo en el duro rostro, contra el nubarrón ya sin límites.

(Borges, 1999: 125)

Funes en cambio, a diferencia del narrador, no es un hombre dado al ejercicio de la memoria, sino condenado a su tormento.

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 un vaciadero de basuras*.

(Borges, 1999: 131)

Funes no escribe nunca sus memorias, no habría tenido razón alguna para hacerlo, porque el pasado le es inmediato. Sospechamos que, al revés de lo que el narrador afirma, y quizá sea eso lo que Borges nos quiera indicar, tal vez sea Funes quien no

tiene derecho a pronunciar "el verbo sagrado", porque Funes no olvida, y la condición primera para el acto de recordar es el olvido. Nadie dice *recuerdo*, si es que no ha olvidado ya

(...) es wird erinnert, weil etwas in die zeitliche und räumliche Feme gedrückt ist, weil etwas vergessen ist oder droht, vergessen zu werden, weil das Ereignis de Todes die Zeit und das Bewusstsein durchbrochen hat.

(...) se recuerda aquello que ha alejado de nosotros en el tiempo y en el espacio, o porque amenaza con ser olvidado, porque la muerte ha penetrado el tiempo y la *conciencia*.

(Kasper, 2003: 14)

La memoria es uno de los territorios de la escritura borgeana, no sólo porque se tematiza en su obra de diferentes formas, sino porque la escritura de Borges es una escritura de la memoria. Habíamos mencionado ya que en su acercamiento a las orillas, Borges se avoca a lo que está desapareciendo.

Arlt o Gonzales Tuñón o Girondo no podían sino descubrir el movimiento de lo nuevo. Borges reconstruye aquello que está desapareciendo, que pertenece con mayor justicia a la memoria de otros.

(Sarlo, 2001: cap. II )

La memoria va siempre asociada a una pérdida, a una muerte. La memoria, específicamente la mnemotécnica, tiene su origen legendario, justamente en una pérdida. Se trata de la leyenda de una catástrofe cuyo único sobreviviente es el cantante Simónides de Keos. El accidente ocurre durante un festejo en el palacio. Los invitados se habían sentado a la mesa justo antes de que *se* derrumbe el palacio entero. Es imposible reconocer los cuerpos destrozados entre los escombros, pero Simonides tiene la capacidad de recordar con exactitud el orden en el que los comensales se habían sentado a la mesa, gracias a lo cual se logra identificar los cuerpos y darles sepultura. Esta leyenda antigua que nos habla de la memoria es significativa porque nos muestra que la importancia, la relevancia de la memoria tiene origen en una catástrofe, en una pérdida, que hace que la memoria esté, por siempre, habitada por la muerte

Sin embargo, a pesar de esta muerte que habita en la memoria, más que recordar nostálgicamente lo irrecuperable, intentando salvar esforzadamente el pasado desvanecido, Borges se alía a la imposibilidad de la memoria, convirtiéndola en una posibilidad. Si la memoria no devuelve el pasado, y si lo transforma incesantemente en el recuerdo, entonces, la escritura puede apropiarse y jugar con la memoria con mayor

holgura. Cuando Borges escribe de las orillas, por ejemplo, se apropia de algo que pertenece a otros, a sus mayores, antes que a él mismo. De la misma forma, en el segundo capítulo de *Una vida de Evaristo Carriego*, Borges juega y subvierte la memoria propia y ajena, cuestionando así los fundamentos de la biografía, un género aledaño, o incluso gemelo, al de la autobiografía.

El segundo capítulo de *Una vida de Evaristo Carriego*, comienza exponiendo la paradoja de que "un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero", es decir, comienza debilitando críticamente la idea misma de biografía. Luego, una lógica únicamente subjetiva hilvana los "hechos" de la vida de Carriego, con los que Borges le atribuye y que, a su vez, se convierten en recuerdos de Borges.

(Sarlo, 2001: cap. III)

Borges se aproxima lúdicamente a las memorias propias y ajenas, las mezcla, las pervierte y las inventa, pero su escritura, además de tomar para sí la fuerza creadora de la memoria siempre móvil, funda otra memoria.

En uno de sus prólogos al *Martín Fierro* escribe: "Una función del arte es dar un ilusorio ayer a la memoria de los hombres"

(Sarlo, 2001: cap. III)

Borges sabe, al mismo tiempo, que la única forma de permanecer es la escritura, la memoria de la escritura.

"Borges, de algún modo, sabe que lo único que queda es la memoria del poeta, lo que él canta; la palabra del poeta es el último refugio contra la nada".

(Kodama citada en "El enigma de la memoria": 2006)

Borges, en la escritura, crea una memoria para los hombres y esa memoria de la escritura garantiza una permanencia, la permanencia, no de una reliquia preciosa e inmutable, sino de una experiencia siempre cambiante, siempre nueva, que hace de la memoria un acto de creación. El lector recibe, en la escritura, una memoria y la crea a un tiempo:

El que abraza a una mujer es Adán. La mujer es Eva. Todo sucede por primera vez. He visto una cosa blanca en el cielo. Me dicen que es la luna, pero qué puedo hacer con una palabra y con una mitología. Los árboles me dan un poco de miedo. Son tan hermosos. Los tranquilos animales se acercan para que yo les diga su nombre. Los libros de la biblioteca no tienen letras. Cuando los abro surgen. Al hojear el atlas proyecto la forma de Sumatra. El que prende un fósforo en el oscuro está inventando el fuego. En el espejo hay otro que acecha. El que mira el mar ve a Inglaterra. El que profiere un verso de Liliencron ha entrado en la batalla. He soñado a Cártago y a las legiones que desolaron a Cártago. He soñado la espada y la balanza. Loado sea el amor en el que no hay poseedor ni poseída, pero los dos se entregan. Loada sea la pesadilla, que nos revela que podemos crear el infierno. El que descende a un río descende al Ganges. El que mira un reloj de arena ve la disolución de un imperio. El que juega con un puñal presagia la muerte de César. En el desierto vi la joven Esfinge, que acaban de labrar. Nada hay tan antiguo bajo el sol. Todo sucede por primera vez, pero de un modo eterno. El que lee mis palabras está inventándolas.

(Borges, 2002: 206-207)



Las ideas que acabamos de exponer están presentes también en el cuento de "El jardín de senderos que se bifurcan", cuento que es el enlace para el diálogo en tomo a la memoria. Como hemos visto, allí, la memoria es un ejercicio constante en y de la escritura y, aunque Ashgrove no sea una tumba, la muerte está siempre presente desde el nombre de la aldea en la que se encuentra el jardín. Yu Tsun llega al jardín de su antepasado muerto para matar al guardián, pero también él, Yu Tsun morirá dentro de poco. Así como el espía llega al jardín y halla allí una memoria, también él deja una memoria, la que le queda del día en el que decide ir a buscar a Stephen Albert. Tampoco esta memoria, que ha dejado Yu Tsun, es completa, total. Su relato empieza en medio de una oración.

...y colgué el tubo (...)

(Borges, 1999: 100)

La fragmentariedad del documento, del relato, nos llama la atención sobre la falta, sobre la ausencia, sobre la imposibilidad de acceder al pasado, a la realidad de cómo fueron los hechos, de una manera inmediata y directa. El escrito de Yu Tsun ha quedado, pero quien lo presenta es otro narrador, no se cambia nada el texto de Yu Tsun, pero quien presenta y significa su texto es otro; el texto ya no le pertenece enteramente a Yu Tsun. Perec desvía el texto de Borges hacia su propio territorio autobiográfico, hacia la construcción de su propia escritura-memoria, pero al tomar a la memoria como un elemento central de su escritura, Perec entra en diálogo con un elemento que también es central en la escritura de Borges. También la memoria borgeana tiene inflexiones autobiográficas y, aunque la memoria en la obra perequiana posea un sentido autobiográfico mucho más fuerte, Borges y Perec tienen una manera afín de enfrentarse a la memoria. La memoria es un ejercicio de la escritura, un ejercicio que no recupera un pasado, pero que lo inventa siempre una vez más. Al mismo tiempo la memoria es también el testimonio de una ausencia y la marca que une a un individuo a su tradición,

### 3.4. **Outsider**

La memoria, la herencia ancestral, el lugar de un individuo al interior de una comunidad, tienen un sentido casi religioso, pertenecen, de todas maneras, a la esfera de lo sagrado. Si la memoria se activa en la escritura, si la escritura, aunque plagada de invenciones, es un encuentro con lo ancestral, si permite un retomo al seno de la

comunidad, entonces la escritura cumple una función sacra, pero ¿qué si la pertenencia misma del individuo, que la memoria en la escritura va a religar y devolver a su sociedad, no es del todo clara? ¿qué sucede si uno lleva las marcas insuperables de una no-pertenencia, los signos evidentes y vergonzantes del que no puede ser sino un extraño? La escritura deja de ser un himno a la memoria, un pacífico retorno a la pertenencia, para convertirse en un acto problemático, cuestionable e inseguro.

En la ficción de "El jardín de senderos que se bifurcan", nos damos cuenta de que Yu Tsun es, desde el principio, un personaje sospechoso y perturbador. Un espía es un impostor, un infiltrado que busca descubrir secretos ajenos para utilizarlos en provecho propio o de alguien más que le paga por hacerlo. Un espía es siempre alguien que finge ser lo que no es.

La primera afirmación de Yu Tsun con respecto al pasado no define nada realmente, no tiene que ver necesariamente con la historia de Tsui Pen.

A pesar de mi padre muerto, a pesar de haber sido un niño en un simétrico jardín de Hai Feng ¿yo, ahora iba a morir?

(Borges, 1999: 101-102)

El lector se pregunta si Yu Tsun es realmente el bisnieto de Tsui Pen: El espía halla el nombre de Stephen Albert en la guía telefónica y lo que busca es simplemente un nombre, no a una persona en especial. Recién en *Ashgrove*, el laberinto, Yu Tsun habla de Ts'ui Pen como de su bisabuelo. ¿Se trata de una inmensa casualidad? ¿Yu Tsun recuerda de pronto un pasado que no le pertenece? ¿O es que, de repente, se ha insertando en el pasado preciso, aquel en el que él es realmente bisnieto del gran Ts'ui Pen? En todo caso, llama la atención que Stephen Albert no lo conozca ni lo reconozca al verlo, sino que lo confunda con otra persona.

Abrió el portón y dijo lentamente en mi idioma:

-Veo que el piadoso Hsi P'eng se empeña en corregir mi soledad. ¿Usted querrá ver el jardín?

Reconocí el nombre de uno de nuestros cónsules y repetí desconcertado:

-¿El jardín?

-El jardín de senderos que se bifurcan .

(Borges, 1999: 108)

Cuando Yu Tsun afirma ser un antepasado de Ts'sui Pen, Albert formula una pregunta, a la que no recibe respuesta, e invita al extraño a pasar.

Algo se agitó en mi recuerdo y pronuncié con incomprensible seguridad:

-El jardín de mi antepasado Ts'ui Pen.

-¿Su antepasado? ¿Su ilustre antepasado?

Adelante.

(Borges, 1999: 108)

Estamos frente a un cuento fantástico y la explicación permanecerá como enigma; lo único que podemos sostener sin temor a errar es que Yu Tsun genera sospecha desde el inicio, y que su pertenencia al linaje de T'sui Pen es, desde el principio, dudosa y conflictiva.

Antes de que Yu Tsun tome la palabra como narrador, un narrador externo presenta brevemente el caso y presenta al narrador de la historia. Yu Tsun es un antiguo catedrático, no del idioma chino, como tal vez podría esperarse, sino del idioma inglés en una ciudad de la China. La escuela para la cual labora como docente, por otro lado, no es china ni inglesa, sino alemana.

La siguiente declaración, dictada, releída y firmada por el doctor Yu Tsun, antiguo catedrático de la de inglés en la Hochschule de Tsingtao, arroja una insospechada luz sobre el caso.

(Borges, 1999: 100)

El reencuentro ancestral, el misticismo de la China milenaria en la que cada ser ocupa un lugar estrictamente determinado *en* el complejo engranaje de su *dinastía* y su tradición parece ser, frente a la extraña versatilidad de Yu Tsun, una desenfadada ironía borgeana. Desde este punto de vista, cualquier ideal de pertenencia recuperada y transparente, es imposible.

También el acto mnemónico de Perec, que ocurre en la escritura, no se puede leer sino desde la perspectiva del conflicto, de la falta de transparencia, finalmente, desde de la perspectiva de la paradoja. Georges Perec reconoce en sí mismo *una carencia* de los elementos que podrían otorgarle un derecho indiscutible a la pertenencia.

Yo no sé exactamente qué es ser judío  
lo que me hace ser judío,  
es una evidencia si quiere, pero una evidencia mediocre que no tiene vinculo con nada:  
no es un signo de pertenencia,

(...)

En alguna parte soy extranjero en relación a algo  
de mí mismo;  
en alguna parte, soy diferente, pero no  
diferente de los otros, diferente de los "míos" : yo  
no hablo la lengua que hablaron mis padres,  
no comparto ningún recuerdo que ellos pudieran  
tener, algo que les pertenecía, que hacía que fueran ellos, su historia, su cultura,  
su esperanza, no me han sido transmitidos.

(Perec 1998, 36)

En el caso de Yu Tsun, es el lector quien duda de que Yu Tsun pueda pertenecer realmente; en el caso de Georges Perec, es el propio autobiógrafo que reconoce la insuficiencia del vínculo que podría ligarlo a la herencia de sus ancestros.

Así las cosas, la pertenencia a un grupo determinado podría verse como algo que no viene dado, es algo que se adquiere, un derecho que se toma por asalto o, como en el caso de Yu Tsun, una condición que se obtiene por medio de un crimen.

No sabemos si Yu Tsun es realmente el bisnieto de Ts'ui Pen, pero tampoco importa porque Yu Tsun toma un lugar en el laberinto del jardín de senderos que se bifurcan. El secreto del jardín había permanecido escondido por mucho tiempo, Stephen Albert lo descubre y lo revela a Yu Tsun. Éste, al asesinarlo, vuelve a convertir el descubrimiento de Stephen Albert en un enigma y, desde el laberinto, propone, además, su propio enigma. El asesinato de Albert es una traición a su ancestro, ya nadie guardará el valioso jardín, nadie conocerá su poder hasta que aparezca, tal vez, otro hombre que tenga la capacidad de descubrir nuevamente la grandeza de la obra que otros consideran un caos sin mayor sentido. Sin embargo, a pesar de la traición, con *su* crimen Yu Tsun será para siempre parte del jardín de senderos que se bifurcan, se ha convertido en parte de la historia del laberinto y su crimen lo vincula, aunque de una manera oscura, con el linaje ancestral de Ts'ui Pen.

A primera vista podría pensarse que hemos llevado a cabo una comparación algo ingenua entre el personaje de Yu Tsun y Georges Perec pero, si se observa el asunto de cerca, se verá que no se trata exactamente *de* una comparación: Hemos analizado la situación de Yu Tsun desde la perspectiva del territorio autobiográfico perequiano. El personaje borgeano puede leerse como una metáfora de la manera en que se construye el yo autobiográfico de Georges Perec con respecto a su colectividad. Tanto la memoria como la pertenencia a la colectividad se adquieren en la escritura

Pero la pertenencia que se busca en la escritura no solamente tiene que ver con los ancestros étnicos, sino con los ancestros de la escritura misma. Habíamos visto que, con el cambio y la transformación de textos antecedentes, los escritores se insertan en una tradición, una tradición a la que rinden homenaje, pero que también traicionan, en alguna medida, al desarticular y revertir el orden primero de los textos, al resignificar la tradición de una manera distinta. Así, tanto Borges como Perec ingresan en su tradición de una manera ya problemática y, desde el principio, amenazante. Hemos visto que Perec se siente extranjero en su judeidad pero, desde el punto de vista opuesto, Perec también es, hasta cierto punto, un extranjero en Francia. Si bien posee la nacionalidad

francesa, siempre será un escritor judío-francés. A pesar del profundo sentimiento del no-pertenecer, la obra de Perec está marcada, imbuida, por la judeidad de su autor, tanto como por la desazón de quien que no puede dejar de ser siempre un extranjero. En cualquier tradición literaria, en cualquier lectura que Perec emprenda, será siempre, de algún modo, un extranjero, un Yu Tsun que regresa a lo suyo como un extraño, después de un largo olvido, o como un Stephen Albert que lee un texto chino, al que casi ha dedicado por devoción su vida, con un evidente acento inglés.

Borges, en su lectura y reescritura de la literatura occidental, es un extranjero, un latinoamericano que ingresa sin pedir permiso en una tradición que declara como suya con una naturalidad que se confunde con la irreverencia flagrante.

¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental.

(Borges, 1997: 200)

Su apropiación de la literatura occidental hace que Borges sea visto como un ser sospechoso, ajeno, no en el mundo cuya tradición toma como suya sin reverencias, sino en su propia tierra, que lo siente como un latinoamericano europeizado que ha elegido ser extranjero, un hombre que vive en una especie de infidelidad hacia su origen. No puede olvidarse, sin embargo, que Borges se enfrenta y trabaja de igual manera la tradición literaria que recibe de sus ancestros argentinos, aunque no la siga al pie de la letra, ni se conforme con las convenciones de lectura establecidas. Borges no *sigue* la tradición argentina, él la tuerce, la fuerza, cambia su cauce y le encuentra un nuevo origen, usurpa memorias y construye otras distintas; Borges participa de su tradición y la transforma. Esta manera de apropiarse de lo ajeno y de lo propio hace de Borges un personaje siempre del que se desconfía, aunque cada vez menos, en su país.

Volvamos al territorio autobiográfico perequiano. ¿Cómo adquiere Perec esa memoria y esa reverencia a la que él mismo no cree tener derecho? Inserta en un *hermano* de escritura y comete un crimen. Sabemos que también en el territorio autobiográfico de Perec se construye una memoria en la escritura, pero ¿qué tiene que ver la escritura con un crimen? El capítulo XCII de *La vida instrucciones de uso* nos dará la respuesta.

### 3.5. Cadáver exquisito

La alusión del capítulo LVI de la novela al cuento de "La muerte y la brújula" puede ser inferida por el contexto en el que se halla, es decir, un capítulo plagado de citas y préstamos textuales borgeanos. Por otro lado, el cuento tiene mucho que ver con la tradición judía, hecho que nos ubica nuevamente en el territorio de la autobiografía perequiana. Sin embargo, no hay en la alusión una transformación que realmente pueda leerse como paródica, hecho que no sería de mayor importancia porque el movimiento paródico que incluye a Borges ya se ha dado en este capítulo. Sin embargo, la transformación paródica de este último cuento ocurre en otro lugar de la novela, el capítulo XCII, en el que también se alude al cuento en cuestión. Veamos, antes que nada, de qué se trata el cuento.

"La muerte y la brújula" trata de un asesino y de un detective que es engañado por el primero. El asesino engaña al detective, haciéndole creer que una serie de crímenes cometidos tiene que ver con la tradición judía. Ambos, detective y delincuente, se persiguen y se acechan hasta que, al final, es el detective el que pierde este laberíntico duelo y muere a manos de su enemigo. Uno de los crímenes es el supuesto rapto (en realidad se trata de un engaño, una trampa tendida al detective) de un sujeto que había ofrecido una valiosa información al detective y que ahora había desaparecido misteriosamente de su pieza de hotel. El detective va al hotel e ingresa en la pieza del desaparecido en donde se encuentra con la escena siguiente:

Había en el suelo una brusca estrella de sangre; en los rincones, restos de cigarrillos marca húngara t... )

(Borges, 1999 161)

En el capítulo XCII de *La vida instrucciones de uso* se describe la fiesta de una de las familias, los Louvet, que habita en la casa de la calle Simon Crubellier. Allí nos encontramos algunos elementos extraídos de la escena del crimen borgeano.

En el cuarto de baño, dos hombres se entregaban silenciosamente a ese juego que los escolares llaman moripon y los japoneses go-moku; jugaban sin papel ni lápiz, directamente sobre las baldosas, colocando, cuando les tocaba, uno colillas de cigarrillos húngaros sacadas de un cenicero lleno a rebosa, el otro pétalos mustios arrancados de un ramo de tulipanes rojos.

(Perec, 1992: 532 )

En lo que se refiere a la apropiación por Perec, llama la atención, que elementos pertenecientes a la escena de un crimen, pasan a formar parte de un escenario de festejo. Los silenciosos jugadores se encuentran en medio de la fiesta que se lleva a cabo en

casa de los Louvet. Este es un primer indicio de un gesto paródico; el texto de Borges es desviado de hacia un contexto distinto e, inclusive, opuesto. Lo que era una turbia y mortífera escena de sangre es ahora la escena de un alegre festejo.

No hay que olvidar que "La muerte y la brújula" es un cuento en el que se da un juego entre dos, un juego que se presenta como un duelo entre el detective Lönnrot y el criminal Red Scharlach. Lo que persiste sin desviar en la novela es la esencia lúdica del cuento, porque *jugar* es también lo que está haciendo Perec con la obra de Borges. El juego de "La muerte y la brújula" sale de la ficción borgeana para construir otra ficción, otro juego, otro duelo.

Centrémonos en la imagen de la ceniza, en la imagen de los cigarrillos consumidos con los que juega uno de los personajes de la novela. Hemos explicado ya la importancia de esta imagen y su relación con la autobiografía perequiana. El interpretar la imagen de las cenizas, que aparece en este capítulo, con las cenizas de la madre, específicamente, sería quizá algo forzado. Pero observemos un poco más de cerca el capítulo y el contexto en el que aparece la imagen de la ceniza. La oración que precede a aquella en la que se da el préstamo del texto borgeano presenta la imagen de un niño dormido que aún tiene entre manos un libro dedicado a los *Escritos* de Sartre.

En el recibidor, arrebujado en un montón de abrigos y de impermeables, dormía profundamente un chiquillo de unos diez años, sosteniendo todavía entre las manos el voluminoso ensayo de Contat Rybalca dedicado a los Escritos de Sartre, abierto por la página 88, que trata del estreno de *Las moscas* en el Sarah-Bernhardt, llamado entonces Theatre de la cite, el 3 de junio de 1943.

(Perec, 1992: 532)

El año 43, año de la muerte de la madre de Perec, es parte de uno de los ya mencionados autobiografemas, el par de cifras 11 y 43. La obra sartreana de *Las moscas* gira en tomo al mito de Orestes, cuyo tema central es el matricidio. La reina, madre de Orestes, fue cómplice en la muerte de su padre para poder casarse con otro hombre, el actual rey. Orestes vuelve después de largos años de destierro para vengar la muerte de su padre y liberar a su pueblo del remordimiento que lo tortura desde entonces. El asesinato de la madre también es un acto que hará a Orestes parte de una historia y de un pueblo que no le pertenecen.

No he visto nacer uno solo de sus hijos, ni he asistido a las bodas de sus hijas, no comparto sus remordimientos y no conozco uno solo de sus nombres. El barbudo dice bien: un rey debe tener los mismos recuerdos que sus súbditos [...] ¡Ah! Si hubiera un acto, mira, un acto que me diera derecho de ciudadanía entre ellos; si pudiera apoderarme aún a costa de un crimen de sus memorias, de su terror y de sus esperanzas para colmar el vacío de mi corazón, aunque tuviera que matar a mi propia madre.

(Sartre, 1948: 46)

La presencia del autobiografema y la presencia de la obra sartreana *Las Moscas* hace significativa la escena del juego de las cenizas. La imagen del juego con las cenizas es también metáfora de la escritura. El jugar con las cenizas es jugar con el cuerpo de la madre, es profanar lo más sagrado para adquirir, como Orestes, una memoria, un lugar entre los suyos. El acto de escritura, como ya habíamos dicho más arriba, se relaciona estrechamente a la historia de Perec y los suyos.

(...) a una pregunta de Elena Pawlikowa, Perec responde que podría asumir con todas las consecuencias un pasaje de una carta de Kafka a Milena: Nada me ha sido dado, (...) necesito adquirirlo todo, no solamente el presente, el presente y el futuro sino también el pasado; eso que todo hombre recibe gratuitamente por simple reparto, también lo tengo que adquirir; y ello es quizás la tarea más dura.

(Magné, 1992 : 68-69)

El juego es una lucha, un enfrentamiento con lo que es otro para someterlo a una desviación, desviación que lo hace ingresar en un terreno *de reversión*. Jugar con el cuerpo de la madre es revertir el signo de la ausencia, el signo de un vacío, en un acto de adquisición de memoria. Sin embargo, la memoria adquirida no se basa en la verdad de lo vivido, sino en la invención de la escritura. La ceniza, como *signo* de muerte, es parcialmente desubjetivada (en términos de Deleuze) en la desviación hacia el terreno lúdico de la escritura. La desubjetivación no es total porque no se trata de que la muerte y el vacío dejen de ser lo que son; se trata de que sean, además, otros. Sin esto último, no habría ambigüedad ni multiplicidad posible.

Como vemos, el juego como enfrentamiento no es solamente una pelea o una lucha con lo que es lejano y ajeno, con lo que está del otro lado, es también un enfrentamiento con lo propio, con lo más íntimo, aquello que, al igual que lo ajeno, se encuentra fuera de nuestro dominio. No solamente aquello que es ajeno es desviado y revertido, también lo íntimo es desviado hacia un objeto distinto; las propias falencias, las propias heridas, sin dejar de ser heridas, se convierten en algo que se usa en favor de uno mismo. Como el *Pachuco* de Octavio Paz, la escritura de Perec exhibe

una herida que se ríe de si misma y que se engalana para ir de cacería.

(Paz, 1994: 20)

La escritura de Perec es una escritura de apropiación y de desafío que lleva todo hacia su propio juego en el que se juega, como en la lección amara, a



convertir [...] eso que en su forma vulgar y silvestre es un veneno (la papa), en el cuerpo de nuestro saboreo cotidiano.

(Villena, 1999: 50)

El "jardín de senderos que se bifurcan", al ser atraído hacia el universo de *La vida instrucciones de uso*, se desvía hacia el funcionamiento de toda la lógica perequiana. El personaje fantástico de Yu Tsun, que encuentra su camino en un increíble laberinto de escritura y tiempo, sugiere, además, los avatares perequianos en esos otros laberintos que edifican su obra. La extrañeza y el carácter indefinible del ser fantástico son también la extrañeza de un ser que no encaja en el mundo que le ha tocado y que, como un perfecto tlönista, desvía y recompone el orbe para poder vivir en él. Perec, a su vez, se inserta en el laberinto de Yu Tsun para construir, desde allí, su camino. Tanto el crimen de Yu Tsun como el crimen de "La muerte y la brújula" remiten, aunque de manera distinta, a ese crimen, a esa profanación que implica la empresa escritural de Georges Perec.

Hemos planteado que entre Borges y Perec se da un diálogo, sin embargo, en este capítulo hemos visto que Perec toma el texto de Borges y lo ajusta a las necesidades de su propia obra. En este sentido, no hay que olvidar que Perec construye su texto, y las transformaciones que en él se operan, en el marco de las posibilidades que le brinda el texto borgeano. Por otro lado, su escritura, marcada por la autobiografía, es afín con la escritura borgeana en este aspecto. Finalmente, la transformación de Perec descubre otros sentidos en el texto de Borges. También "El jardín de senderos que se bifurcan" tiene que ver con la memoria y con una pertenencia que se adquiere por medio de un crimen. Tanto en este cuento como en "Tlön Uqbar Orbis Tertius" la imagen de las cenizas se relaciona con la escritura y "La muerte y la brújula", por otro lado, es, como veremos más adelante, la parodia de una convención literaria. Por estas razones, a pesar del desvío perequiano hacia el territorio de su propia creación, podemos afirmar aún que entre Borges y Perec existe un diálogo.

Pero los tres cuentos, particularmente "La muerte y la brújula", participan también de otros diálogos borgeano-perequianos, que iremos trabajando y desenmarañando a continuación.

#### 4. La inestabilidad del nombre propio

Otro de los sentidos, con los que juega el gesto paródico, es el autobiografema de la inestabilidad del nombre propio. Como autobiografema, la inestabilidad del nombre propio pertenece al territorio autobiográfico de Perec y podría haber sido parte del capítulo anterior, pero la intensidad del diálogo sobre este punto, nos ha llevado a tomarlo como tema de un capítulo entero. Hay que considerar, que la separación que estamos proponiendo es artificial en el sentido de que los temas y los territorios que se tocan en el diálogo no están realmente separados unos de otros. También este autobiografema está marcado por la judeidad de Georges Perec y posee una singular complejidad, porque tiene relación con la historia y la cultura de los judíos en dos aspectos fundamentales e inseparables. Está ligado, primero, a los cambios y transformaciones de los apellidos hebreos a causa de las constantes migraciones, en la mayoría de los casos forzadas, a las que se vio sometido el pueblo judío a lo largo de la historia. Los apellidos de las familias judías se transformaban en los puestos fronterizos entre un país y otro. Al adoptar la ciudadanía de un país de destino, se intercambiaban, reducían o aumentaban las letras de los nombres, por voluntad o equivocación, según los sonidos y ritmos del nuevo idioma. Para un pueblo de características nómadas y nombres móviles, la ruta asombrosa e infatigable de los antepasados, los árboles genealógicos y las preguntas por el origen son un asunto, por lo menos, complicado. La calidad cambiante del apellido, choca con un aspecto central de la tradición: la trascendencia esencial del nombre y del acto de nombrar. La importancia de nombrar se presenta como fundamental y permanente desde el mito bíblico de la creación:

Una vez que Dios, nuestro Señor, hubo formado de la tierra todos los animales y del agua, todas las aves del cielo. llevólos ante Adán para que viese cómo los llamaría; y el nombre que dio Adán a cada uno de los animales es su nombre verdadero, y el que sigue llevando hoy. Adán dio, pues, el nombre que les convenía tanto a los animales domésticos como a las aves del cielo y a las fieras de la tierra ...(Génesis, II,19-20)

(Kristeva, 1999: 105)

El nombre "verdadero" de un ser no emerge simplemente de la voluntad arbitraria de quien lo nombra, se basa, por el contrario, en las particulares características del nombrado.

El interés del pensamiento hebraico por la lengua se manifiesta también en la búsqueda de una motivación de los nombres: la encontramos en una supuesta etimología. Así: "Llamáronla varona porque fue tomada del hombre" (Génesis, 11,23) "...y le dio el nombre de Moisés porque, decía ella, le había sacado del agua" (Éxodo, II, 10)

(Kristeva, 1999: 105)

La íntima relación entre el nombre y el nombrado no proviene solamente de la tradición judía (o judeocristiana, si tomamos en cuenta que la Biblia es el libro sagrado del cristianismo), es también parte de las creencias que ya existían entre los antiguos.

(...) para el pensamiento mágico, o primitivo, los nombres no son símbolos arbitrarios sino parte vital de lo que definen.

(Borges, 2002a: 243-244)

Sin embargo, tal vez la importancia del nombre y del acto de nombrar posean raíces más fuertes y profundas al interior de la tradición judía, ya que el lenguaje y el orden de los símbolos constituyen una parte central de la mística judía, la práctica de la cábala.

Cruce del pensamiento cristiano y de las religiones árabe e india, la Cábala convierte las letras del alfabeto hebreo en un objeto privilegiado de meditación y de concentración que se abre hacia el éxtasis, liberando al sujeto y permitiéndole comunicar con Dios.

(Krsiteva, 1999: 108-109)

Las letras y el orden de las mismas tienen un sentido místico, ya que permiten acceder a Dios; la propia esencia divina se desliza a través de las letras y da lugar a la experiencia extática.

La inestabilidad del nombre propio, en la obra de Perec, tiene que ver tanto con la historia migratoria del pueblo hebreo, como con la religión y la mística judías. Es de suponerse, entonces, que dadas las circunstancias, la pérdida o la alteración del nombre propio sea, para un judío, un hecho especialmente grave.

Como hemos ido viendo, la fragmentación y la ausencia se convierten en elementos de escritura. Más allá de construir a partir de fragmentos y vacíos, Perec entabla en su gesto paródico, un diálogo con Borges sobre este tema. Junto a Borges, Perec cuestiona y reflexiona sobre el problema de nombrar, y duda de la posibilidad de una identidad unitaria y total del individuo. El nombre propio es un espejo que ilusiona con la posibilidad de una identidad completa. A la vez, el nombre propio es un espejo del nombre divino, el nombre único de los cabalistas. Pero antes de ocuparnos de este nombre último, nos dedicaremos, en las siguientes páginas, de la inestabilidad del nombre propio de seres y personajes mortales o, en todo caso, inferiores a Dios.

#### 4.1. El nombre lobo

En *La vida instrucciones de uso*, el problema del nombre propio se tematiza constantemente. Si bien el ejemplo que vamos a exponer inmediatamente a continuación no es una transformación específica de un texto borgeano, sí se constituye en parte del

diálogo que se arma en torno a la inestabilidad del nombre propio y, por extensión, en torno a la identidad del Yo individual.

Cinoc es uno de los personajes de *La Vida instrucciones de uso* que llega a la calle Simon Crubellier en 1947. El gran problema de los demás personajes de la casa es que no saben exactamente cómo pronunciar correctamente, y sin caer en ofensas, el apellido del nuevo vecino. Como ninguno de ellos se atreve a preguntar, cada uno propone una posibilidad diferente

Naturalmente la portera no se atrevía a llamarlo "Sinoque" [Sinoque escrito así es un término de argot que significa chiflado.(N. de T)] Se lo consultó a Valene, que propuso "Cinoche", a Winckler, que era partidario de "Tschinotsch", a Morellet, que se inclinaba por "Cinots", a la señorita Crespi, que sugirió "Chinosse", a Francois Gratiolet, que preconizó "Tsinoc" [...]

(Perec, 1992: 340)

Los personajes elaboran una lista con veinte posibilidades diferentes de pronunciación. Cuando finalmente deciden preguntarle al dueño del apellido, se encuentran con que ni siquiera él conoce la manera de pronunciarlo correctamente, pues había sido cambiado varias veces en diversas circunstancias.

El patronímico original de su familia { era *Kleinhof*, pero de una generación a otra, de una renovación de pasaporte a otra, ya fuera porque no les habían untado bastante la mano a los jefes de servicio alemanes o austriacos, ya fuera porque se habían dirigido a empleados húngaros, poldavos o polacos, que leían "v" y transcriban "ff" [...] o porque se habían topado con gente a la que no costaba nada caer en un analfabetismo relativo y era un poco dura de oído cuando se trataba de suministrar documentación a un judío, al apellido no le había quedado nada *de* su pronunciación ni *de* su ortografía.

(Perec, 1992: 340- 341)

La inestabilidad del nombre propio es uno de los siete autobiografemas perequianos; por lo tanto, se trata de un elemento que estructura la obra y proviene de un enunciado autobiográfico del autor.

Perec comenta su patronímico, insistiendo a la vez sobre su origen judío y sobre el rasgo específico que, según él se desprende de ese origen: una inestabilidad muy particular del significante en el plano de la grafía por una parte (las alternancias entre *Peretz* y *Perec*) y por otra en las relaciones entre ortografía y pronunciación.

(Mason, 1992: 76)

El apellido judío de nuestro personaje, al ser totalmente indeterminado, ofrece la posibilidad de un múltiple juego combinatorio. En "Cinoc" podemos leer una pérdida y también un cambio, una variación mutante y distintas posibilidades lúdicas, así como la creación de significados sorprendentes. Pero, si la indeterminación del apellido es una posibilidad de juego infinita, es también un grande y vertiginoso vacío. ¿Cuál de todas

las posibilidades designa o nombra realmente al habitante de la Simon Crubellier?  
¿Todas o ninguna?

Aunque a diferencia de un nombre propio común, éste haya sido alterado, el juego de variaciones y posibilidades, nos lleva a una reflexión más general con respecto al nombre. Más allá del pensamiento mágico antiguo, y la creencia de que a través de un nombre se puede invocar una esencia, el nombre propio de un individuo define y crea una idea de unidad, de totalidad individual. ¿Quién es ese ser que se halla detrás del nombre que usamos para él?

El nombre posee una cierta cantidad de letras, un número determinado de posibilidades combinatorias y es limitado, finito. ¿Es el yo, el sujeto que se halla en el nombre, tan finito como el nombre mismo? ¿Dónde empieza y donde termina el yo? El ser humano está en permanente cambio y posee diversas cualidades, atributos y facetas. ¿A qué parte de ese yo nos referimos cuando lo nombramos?

Borges, en el ensayo "La nadería de la personalidad" cuestiona justamente al yo como posibilidad de unidad o, como él dice, al *yo de conjunto*.

No hay tal yo de conjunto. Basta caminar algún trecho por la implacable rigidez que los espejos del pasado nos abren, para sentirnos forasteros y azorados cándidamente de nuestras jornadas antiguas.

(Borges, 1998: 96)

Este Yo no-unitario no solamente se hace legible en una línea de tiempo. Borges va aún más allá de los cambios que pueden darse en el sujeto a través de la cronología. Tampoco el Yo actual puede ser localizado con exactitud.

No hay tal yo de conjunto. Cualquier actualidad de la vida es enteriza y suficiente. ¿Eres tú acaso al sopesar estas inquietudes algo más que una indiferencia resbalante sobre la argumentación que señalo, o un juicio acerca de las opiniones que muestro?

Yo al escribirlas soy sólo una certidumbre que inquiere las palabras más aptas para persuadir tu atención. Este propósito y algunas sensaciones musculares (...) construyen mi Yo actual.

(Borges, 1998: 93)

Además, el yo está dado, definido, por las relaciones que entabla con los demás, con todos los hombres, mujeres y las cosas que lo rodean. También estas relaciones están en permanente cambio. Vista así, la unidad del nombre que pretende nombrar, y por lo tanto definir *un ser humano no es más que una ilusión una imposición*

Desde esta perspectiva, el apellido que ha cambiado y que, en este cambio, no termina de definirse, de asentarse y detenerse por completo, es quizá más apropiado que cualquier nombre propio "estable". La *concepción* Perec por el juego de incontables

combinaciones y variaciones se acerca al planteamiento de Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*. Allí, ambos describen a un ser a punto de encontrar un nombre apropiado para la multiplicidad que trae consigo y que lleva dentro; un nombre que señale su singularidad, así como su vertiginosa multiplicidad.

Por último, sabía que estaba a punto de adquirir un verdadero nombre propio, Hombre de los lobos, mucho más propio que el suyo, puesto con él accedía a la más alta singularidad en la aprehensión instantánea de una multiplicidad genérica, los lobos, pero que *ese* nuevo, *ese* verdadero nombre propio iba a ser desfigurado, mal ortografiado, retranscrito en patronímico.

(Deleuze, 1997: 34)

La multiplicidad del Hombre de los lobos es más radical que la multiplicidad de Cinoc, sin embargo, existe una proximidad muy grande; Cinoc, como nombre móvil y múltiple, es un movimiento hacia el Hombre de los lobos de Deleuze y Guattari.

El asunto no termina ahí. El juego con la inestabilidad onomástica y con la imposibilidad de una identidad unitaria y totalizante del yo, se intensifica aún más en *La vida instrucciones* de uso; es aquí donde vuelve a activarse el diálogo con Jorge Luis Borges.

#### 4.2. La parodia cómplice y la identidad en crisis

Je suis un autre

Arthur Rimbaud

El capítulo XCIV de la novela sitúa al lector en las escaleras del edificio en la calle Simón Crubellier; el capítulo está dedicado a los diferentes objetos hallados allí a lo largo del tiempo. En sus manuscritos, cuadernos preparatorios para la escritura de la novela, Perec registra la presencia de una cita o una alusión a *Historia universal de la infamia* en este capítulo. Como veremos más adelante, ésta no es la única obra de Borges que se toca; también la *Historia de la eternidad* se evoca secretamente en esta parte del libro. Entre los objetos hallados en las escaleras encontramos, por ejemplo, un espejo:

(...) una polverita pequeña, de baquelita negra con lunares blancos, con un espejo intacto, pero sin polvos ni borla (...)

(Perec, 1992: 539)

La presencia de un espejo, por la importancia que tiene en la obra de Borges, es el primer rastro de una transformación. Algunos otros objetos encontrados en las escaleras son: una postal de la serie "Grandes escritores norteamericanos" dedicada a una



es la de *El atroz redentor Lazarus Morell*. En *Life on the Mississippi*, que se basa en historias reales y legendarias, ocurridas a orillas del gran río, este terrible traficante de esclavos lleva el nombre de Murel. La historia de este hombre es considerada una de las mejores en el libro de Twain. El préstamo o la re-escritura que Borges hace de esta historia, no es un hecho desconocido.

Entre las (historias) más memorables pueden señalarse: la historia de Murel, el traficante de negros, que serviría -cincuenta años más tarde- para uno de los mejores relatos de J. L. Borges: *El espantoso redentor Lazarus Morell*. (Ver *Historia universal de la Infamia*, 1935) (...)

(Rodríguez Monegal: "Presencia de Mark Twain": 1947)

La desviación de los nombres es un juego que se hace presente ya en este texto de Borges, para quien el Murel, de Twain, se ha convertido en Lazzarus Morel. Borges altera el nombre del traficante que dicho sea de paso, parece haberse llamando realmente Jhon Murel, Murell o Murrel .

John Murrel (also spelled Murel and Murrel), a near legendary bandit operating in the United States along the Mississippi River in the mid-1800.

John Murrell (también Murel y Murrel), un bandido casi legendario que operaba en los Estados Unidos a lo largo del río Mississippi a mediados de 1800.

(Wikipedia, the free encyclopedia: 2006)

Borges agrega una posibilidad más al apellido del bandido. Por otro lado, Borges cita a Twain en el cuento, pero transforma el orden de los acontecimientos. Borges copia un texto contenido en el libro de Twain, pero que no pertenece al narrador de Twain, ya que el texto aparece entre comillas y el narrador anuncia que se trata de una cita.

Quiero citar dos párrafos de las confesiones de Murel a Mr. Stewart (...)

(Twain, 2001: 202)

La anécdota que aparece entre comillas se refiere a un viaje que Murel emprendió a pie a Natchez en donde reclutaría a gente dispuesta a emprender una rebelión contra los grandes terratenientes de Nueva Orleans. Murel le cuenta la historia al señor Stewart, quien más tarde lo delataría a la justicia. Borges toma algunos pasajes de la cita de Twain y los incluye en su cuento. En el cuento borgeano se refiere la historia del viaje como si hubiese ocurrido después de la delación de Stewart y no antes, como sostiene Twain.



Si bien Borges rescribe la historia de Murel con bastante fidelidad, desordena la secuencia de los hechos narrados por Twain y altera el nombre de Murel. Se trata de una transformación sutil en la que, sin embargo, podemos leer un irreverente guiño paródico a *Lije on the Mississippi*.

La presencia de *Historia universal de la infamia* se encuentra, en el capítulo de la novela perequiana, en el nombre de Mark Twain y en la pequeña reseña biográfica de la postal que imita los escuetos relatos biográficos de Borges. No son los relatos, que hacen a la obra de Borges, los que Perec toma como material de desvío paródico, sino los elementos que se <sup>añad</sup> del núcleo de interés de aquella, en la información bibliográfica que Borges presenta al final de sus relatos. Uno de los nombres que aparece en esta bibliografía es precisamente Mark Twain. Perec vuelve a relatar la biografía de Mark Twain a su manera:

Mark Twain, por su verdadero nombre Samuel Langhorn Clemens, nació en Florida, Missouri, en 1835. Perdió a su padre a los doce años. Estando de aprendiz en una imprenta, se hizo piloto en el Mississippi, quedándole el sobrenombre de Mark Twain (expresión que significa literalmente "Marca dos veces" y que invita al marino a medir el calado con una sondaleza). Fue sucesivamente soldado, minero en Nevada, buscador de oro y periodista. Viajó por Polinesia, Europa y el Mediterráneo; visitó Tierra Santa y, disfrazado de afgano, fue en peregrinación a las ciudades santas de Arabia. Murió en Redding (Conneticut) y su muerte coincidió con la reaparición del corneta Halley, que había marcado su nacimiento. Unos años antes había leído en un periódico la noticia de su muerte e inmediatamente había enviado a su director el telegrama siguiente: ¡LA NOTICIA DE MI MUERTE ES EXAGERADA! No obstante, sus problemas financieros, la muerte de su esposa y de una de sus hijas, y la locura de su otra hija ensombrecieron los últimos años de la vida de aquel humorista y dieron a sus últimas obras un clima de gravedad desacostumbrada. Principales obras: La famosa rana saltarina de Claveras (1867), Los inocentes en el extranjero (1869), A la brega (1872), La edad dorada (1873), Las aventuras de Tom Sawyer (1875), El príncipe y el pobre (1882), Por el Mississippi (1883), Las aventuras de Huckleberry Finn (1885), Un yanki en la corte del rey Arturo (1889), Juana de Arco (1896), Lo que es hombre (1906), El misterioso extranjero (1916).

(Perec, 1992: 540)

Los datos contenidos en la postal no coinciden enteramente con la biografía del escritor. No estamos tratando de rastrear la biografía de Twain, para compararla con la información de la postal perequiana y poder declarar su falsedad. Lo que nos interesa es la estrategia de escritura, el juego y el diálogo entre Borges y Perec.

Mark Twain fue minero en Nevada, pero no se disfrazó de afgán para peregrinar a las ciudades santas de Arabia; la muerte de la esposa y las dos hijas son signos trágicos que marcan su vida, pero la hija que sobrevive nunca enloquece. Bajo el nombre de Mark Twain, en *La vida instrucciones de uso*, parecen habitar otras identidades, otras vidas de otros seres, múltiples. Uno de estos seres es Sir Francis Burton, traductor de *La 1001 Noches*, cuya historia de vida es referida por Borges en el ensayo *Los traductores de las*

*100 Noches*, contenido en *Historia de la eternidad*. Francis Burton, entre otras cosas, se disfraza de afgán para peregrinar a las ciudades santas de Arabia.

Burton, disfrazado de afgán, había peregrinado a las ciudades santas de Arabia; su voz había pedido al Señor que negara sus huesos y su piel, su dolorosa carne y su sangre, al fuego de la Ira y de la Justicia; su boca, reseca por el *samún* había dejado un beso en el aerolito que se adora en la Caaba: Esa aventura es célebre: el posible rumor de que un incircunciso, un *nazraní*, estaba profanando el santuario, hubiera determinado su muerte.

(Borges, 1998a : 128)

También Francis Burton existió, y Borges no es el primero ni el único que escribe sobre la alucinante historia de su vida Si bien en el ensayo contenido en *Historia de la eternidad*, como en los relatos de *Historia universal de la infamia*, refiere los hechos biográficos memorables de un personaje, el tono y el texto entero de la primera obra, son totalmente distintos a los de la segunda. *Los traductores de Las mil y una noches* es un ensayo, y no busca sorprender al lector con la narración de historias increíbles sobre hombres y mujeres innobles; el centro del ensayo son las diversas traducciones de *Las mil y una noches*, aunque hay que reconocer que Sir Francis Burton no puede permanecer al *margen* del texto, su *singularidad como* personaje, su hiperbólica extravagancia, no aceptan lugares secundarios. Su vida es tan sorprendente como las de Lazarus Marell o Billi the Kid. Lo que a Burton le faltó es infamia para ingresar en esa otra historia borgeana. Su fascinación por *Las mil y una noches* y el arduo trabajo de su traducción le otorgan el derecho a la eternidad.

En lo que se refiere a *Historia universal de la infamia* en *La vida instrucciones de uso*, Perec, como hemos visto, no toma el texto mismo de los relatos, sino un elemento bibliográfico: el nombre del autor de una fuente citada El gesto de la parodia es más que evidente. En el gesto, el margen del texto borgeano se desplaza y se convierte en un nuevo centro. Más allá del nombre de Twain, no se copia un texto, se imita la manera en que se escribe el mismo. Perec, como Borges, re- escribe una biografía a su manera, no repitiendo simple y fielmente lo que ya han dicho otros. La información de la postal en la novela es escueta y asombrosa como los relatos de Borges.

Perec imita y sigue el juego borgeano con diferentes registros. Las notas, que Borges sitúa a pie de página, contienen informaciones y bibliografías muchas veces falsas, ficticias. El nombre de Mark Twain es parte del registro bibliográfico, y Perec lo somete a un juego similar, pero no igual, al que suele llevar a cabo Borges. No puede afirmarse la total falsedad de algunas características que Perec atribuye a Twain, simplemente no coinciden con otras biografías existentes del autor norteamericano. El Mark Twain de Perec es diverso, múltiple, es muchos seres a un tiempo.

Pero Perec no solamente juega con la biografía, sino también con el ensayo. "Los traductores de *Las mil y una noches*" es un ensayo y, cuando Borges refiere la historia de Francis Burton, lo hace al interior de una estructura ensayística. Perec, como Borges, mezcla, cambia, altera las normas de los géneros y registros. En muchos de sus cuentos Borges escribe sus ficciones mezclándolas con estructuras ensayísticas. Perec desvirtúa (el término no debe ser tomado en un sentido negativo) el orden del ensayo y lo desplaza hacia la ficción. En *La vida instrucciones de uso* se sigue e imita el juego borgeano, sólo que el ensayo que allí se desvirtúa, desplazándolo hacia la biografía y hacia la multiplicidad, le pertenece al propio Borges. Perec juega el juego de Borges, pero lo hace a costa de Borges, ésta es la parodia. El gesto paródico es, en este punto, irreverente, deliciosamente irónico y, al mismo tiempo, cómplice y lúdico. La escritura de Perec es, aquí, un homenaje a las estrategias lúdicas de la escritura borgeana. Perec se inscribe en la misma tradición de Borges, pero los textos que pone en juego, que cambia, desplaza, descompone y vuelve a mezclar, son los textos de Borges. Las transformaciones perequianas son una parodia, un canto de lado, una apropiación que marca una cercanía, pero también una distancia que está dada, en este caso, por la ironía que supone el hecho de copiar y seguir un juego, pero hacerlo a costa del orden planteado por el "dueño" del juego.

Hay otros aspectos de central importancia que el gesto pone en movimiento. En la apropiación se toca un asunto que hemos tratado al inicio de este capítulo y que es el tema del capítulo entero. En el gesto paródico, más allá de la transformación, se entabla un diálogo entre escrituras que tiene por objeto la inestabilidad del nombre propio.

### **4.3. Dime cómo te llamas y te diré quién eres**

Existen dos nombres que se pueden usar para referirse al autor de *Huckleberry Finn*. El primero, el "verdadero" es Samuel Langhorne Clemens y el segundo, Mark Twain, es un pseudónimo. El verdadero es el nombre de la persona privada; a este nombre le corresponde el territorio de la vida personal del escritor, es el nombre que figura en los documentos. El otro nombre, el pseudónimo, tiene que ver con un oficio y se refiere a la personalidad pública del escritor. Mark Twain, por otro lado, significa "marcar dos veces"; la frase tiene relación con el río, con la vida en el Mississippi a cuyas orillas vivió el escritor y cuyas aguas navegó durante muchos años. El autor de *Life on the Mississippi* tiene una relación íntima con el río, sus aguas producen en él una sobrecogedora y a veces oscura fascinación que lo acompañará para siempre.

*"Nunca pasa un mes", declara el escritor a su biógrafo oficial, Albert Bigelow Paine, "sin que sueñe que me encuentre en circunstancias difíciles y obligado a volver al río a ganarme en vida. Ese sueño no es nunca agradable. Me gusta pensar en aquellos días, pero siempre hay algo doloroso en el pensamiento de que me veo obligado a volver a ellos, y generalmente en mi sueño estoy a punto de entrar en una sombra negra, sin poder precisar si es el risco de Selma o Hat Island o sólo una negra cortina de noche"*

(Rodríguez Monegal: "Presencia de Mark Twain": 1947)

El nombre de Mark Twain es comparable a aquellos remotos nombres bíblicos, carentes de arbitrariedad; pertenece por adquisición propia a un hombre que vivió junto al río, y es testimonio de esa cercanía. A partir de esto último surge una serie de preguntas. ¿Quién vivió junto al río? Samuel Clemens o Mark Twain; ¿el hombre o el escritor? El río pertenece a ambos. ¿Dónde empieza el uno y dónde termina el otro? Los dos nombres empiezan a enredarse y ya no se los puede pronunciar sin sentir una inevitable sensación de vértigo.

La otra cara de la moneda, el reverso inseparable del nombre propio, es la inestabilidad de la identidad. Si el nombre propio es inestable, no unitario, lo que se hace automáticamente, quizá con una leve sensación de angustia o incomodidad producida por el vértigo inicial, es buscar la unidad y la coherencia transparente en el otro lado, en la historia que acompaña a los nombres.

Lo que la escritura de Péric nos ha preparado en este otro lado es una multiplicidad aún más extrema. ¿Qué historia acompaña al nombre; qué identidad tranquilizante y soportable? Ni Clemens ni Twain se dedicaron nunca a buscar oro. ¿Quién es el repentino buscador de oro que pretende hacerse pasar por Twain y Clemens? La hija de Clemens-Twain no sufrió demencia alguna. ¿De quién es la hija enloquecida que el texto atribuye al norteamericano? ¿No pertenece acaso a otra biografía, a la historia de un lejano irlandés que vivió y escribió en un tiempo distinto al de Twain o Clemens o Burton?

El nombre de Mark Twain puede ser utilizado provisionalmente por varios, es móvil como los seres reales, imaginarios y múltiples que designa. El nombre propio, como instancia inestable que señala una otra inestabilidad de identidades distintas, se convierte así en un motor de posibilidades lúdicas y en motor de la escritura. Tanto el nombre como el ser que señala son múltiples y están en un constante devenir, en un proceso de nuevas combinaciones y creaciones, de otros juegos con resultados siempre diferentes. La unidad, la unicidad de un Yo coherente, que se refleja en la unidad del nombre propio carecen de sustento.

El nombre propio sólo puede ser así un caso límite de nombre común que contiene en sí mismo su multiplicidad ya domesticada y la relaciona con un ser y objeto planteado como único.

(Deleuze, 1997: 34)

Habíamos mencionado arriba que el nombre de Mark Twain puede ser utilizado provisionalmente por varios, lo cual equivale a afirmar casi una arbitrariedad del nombre con respecto al nombrado. No hay que olvidar, sin embargo, que también el nombre de Mark Twain está atravesado por otra variedad; en lugar de Twain se podría decir también Clemens y, a partir de Perek, en cierta forma, también Burton. La inestabilidad onomástica, en su multiplicidad, se condice con la multiplicidad que nombra. Si el nombre propio puede, aunque tan sólo parcialmente, "domesticar" la multiplicidad, como dice Deleuze, quiere decir que existe un poder en el lenguaje, un poder para coercionar, cambiar domesticar, transformar, simular y , finalmente, liberar.

La imposibilidad de una unidad pura, que no contenga en su interior los ecos de otras identidades ajenas, se manifiesta a lo largo de toda la novela. También los personajes, como fundamentalmente Bartlebooth, están atravesados por otras identidades; Bartlebooth, por su parte, es una combinación de Barnabooth, de Larbaud, y el Bartleby de Hermann Melville. Las combinaciones que realiza Perek no son simples acumulaciones que no tienen que ver una con la otra. La combinación entre estas dos identidades que se juntan, forman una tensión, posibilitando una construcción coherente que se da principalmente por la particular manera en que se lleva a cabo esta combinación.

Dicho de otra manera, Bartlebooth surge de la unión de Barnabooth con Bartleby pero, si a Bartleby se le suma Barnabooth , el resultado no es Bartlebooth. Bartlebooth surge de superponer los personajes de Melville y de Larbaud pero también y sobre todo de la manera de juntarlos[...] Así que Bartlebooth es Barnabooth y Bartleby pero también y sobre todo la manera en la que se conjugan.

(Altarriba, 1992: 67)

La inestabilidad del nombre propio, el juego de combinaciones y multiplicaciones es una constante también en la obra de Borges. En sus cuentos, los nombres de los personajes se repiten y se transforman fundiéndose unos con otros, designando a personalidades similares o diferentes. El primer nombre del detective Lönnrot de "La muerte y la brújula", Erik, vuelve a aparecer junto al apellido Erfjord, que pertenece a uno de los personajes de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" en el cuento "Tres versiones de Judas", en donde Erik Erfjord es un estudioso hebraísta, preocupado por la importancia de Judas para el mundo y los hombres. En el mismo cuento, aparece apellido del espía prusiano Rüneberg (Hans Rabener alias Viktor Rüneberg) de "El jardín de los senderos

que se bifurcan", que en este cuento se ha convertido en apellido del intelectual Nils Rüneberg quien, al igual que Erik Erfjord, está obsesionado con Judas Iscariote.

Esta multiplicación de nombres y apellidos se disemina por toda la obra de Borges y está en relación directa con su incurable obsesión por los espejos. En toda su obra abundan cuentos, relatos y frases que dan una connotación negativa a los espejos.

Descubrimos (en la alta noche ese descubrimiento es inevitable) que los espejos tienen algo monstruoso. Entonces Bioy Casares record  que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la c pula son abominables, porque multiplican el número de los hombres.

(Borges, 1999: 14)

El juego onomástico borgeano es especular porque repite y multiplica nombres y personajes: Sin embargo, en esta inestabilidad del nombre propio, la connotación negativa, el sentido terrible que se otorga a la imagen multiplicante del espejo se ha debilitado o se ha perdido. La multiplicación produce nuevas historias, nuevos personajes, se convierte en elemento de creación y da lugar a una reflexión en torno al nombre propio y en torno a la identidad, al "Yo de conjunto" .

Hace falta una aclaración importante en cuanto a lo que hemos dicho hasta aquí. Para desarrollar el tema de la multiplicidad, nos hemos apoyado en la teoría de Deleuze y Guattari en el artículo de *Mil Mesetas, 1914*: " Uno sólo varios lobos?" También aquí se trabaja y se discute una multiplicidad indentitaria que, por cierto, se origina en el inconsciente. Deleuze y Guattari escriben contra Freud, contra determinadas teorías psicoanalíticas, aquellas que condenan al ser humano a una insuperable falta que lo convierte en un ser eternamente carente. Deleuze y Guattari rebaten esta falta y el afán unitario y unificante del psicoanálisis, a partir de la multiplicidad radical. Nuestro interés, como lo demuestra este trabajo, no ha sido el descubrir una teoría apropiada del inconsciente ni engrosar la fila de adeptos a Deleuze o a Freud, tampoco coincidir o discrepar con alguna de las teorías; menos aún llevar a cabo una aplicación, una reducción de nuestro trabajo y nuestras lecturas a un trabajo antecedente, sino más bien tender algunos lazos, leer desde otros puntos de vista, hacia otros puntos de vista y descubrir nudos de sentido que se ramifican hacia sitios distintos, aspectos que nos pueden ayudar a dibujar el mapa de la complejidad perequiano- borgeana.

En la escritura de P rec, el vacío, la falta, el hueco de la ausencia y la pérdida tienen, de hecho, una importancia innegable y central. Pero también la multiplicidad y el devenir constante son un hecho innegable. Borges copia, en uno de sus ensayos, una línea efervescente de Agrippa:

(...) A nada de esto, yo Agrippa, soy ajeno. Desprecio, sé no sé, persigo, río, tiranizo, me quejo, soy filósofo, dios, héroe, demonio y el universo entero...

(Borges, 1998: 97)

Si *ser* es el universo y si el universo es múltiple, entonces, no somos otra cosa que una variedad extrema. Pero este vértigo irrefemable de multiplicidades no es necesariamente total. En otro sitio de su obra Borges recuerda a Quevedo y una frase abismal.

Quevedo, doctor en estrellería dueño y señor de todas las palabras, avezado al manejo de las más gritonas figuras, quiso también definirse, y palpó su fundamental incongruencia, vio que era semejante a los otros, vale decir que no era nadie, o que era a penas una algarada confusa, persistiendo en el tiempo y fatigándose en el espacio ...

(Borges, 1998: 97)

Tanto en la obra de Borges como en la de Perec existen el vacío, la falta, la incongruencia y existe, por otro lado, el juego de multiplicaciones y de multiplicidades, la fascinación de la *manada*, diría Deleuze. Sin embargo, la multiplicidad no borra la falta, la manada no excluye la ausencia; la convierte en algo distinto sin negarla. En la escritura la falta deviene multiplicidad, el vacío crea.

#### 4.4. En nombre de Dios

Quién me dirá si estás  
en el perdido  
Laberinto de ríos seculares  
De mi sangre. Israel,...

Jorge Luis Borges

El juego de combinaciones con elementos diferentes de uno o varios nombres existe, en la tradición de la mística judía desde tiempos inmemoriales. La base, el sentido último y primero de la Torá es el nombre único y absoluto de Dios, el Tetragrammaton: YHWH. En el capítulo 56 de *La vida instrucciones de uso* las cuatro letras del nombre único, el tetragrama, aparece en el contexto de *Boletín de lingüística de Lovaina* como parte de un ensayo o artículo:

Robin Marr: *Die Bedeutung der Vokalfolge* y el tetragrama sagrado de los hebreos

(Perec 1992: 314)

El tetragrama sacro de los hebreos es el Tetragrámaton, YHWH. "Die Bedeutung der Vokalfolge", "el significado de la serie vocal" es, a todas luces, una ironía porque lo

que realmente tiene sentido e importancia en la tradición hebrea es, más bien, la serie de consonantes; como puede verse, el nombre de Dios no tiene una sola vocal.

Las cuatro letras del nombre divino suponen cuatro esferas o niveles de sentido diferentes y aluden a la existencia de un orden jerárquico de cuatro mundos distintos, pero simultáneos, que corresponden a cuatro estados de la Torá.

En el mundo más elevado (Asilut) la Torá era tan sólo la consecuencia de todas las combinaciones consonánticas que pueden formarse en el alfabeto hebreo, a base de unir estas consonantes de dos en dos. Este era el ropaje primitivo que brotó del movimiento de lenguaje interno del En —Sof, el que fue tejido, por así decirlo, a partir de la "delicia" inmanente en la que dominaba En-Sof, " la divinidad trascendente e infinita", bien sea de acuerdo a su condición oculta, o bien cuando consideró por primera vez manifestar la plenitud de su poder. Aquí se nos muestra la Torá en sus más íntimos elementos, los cuales contenían en su disposición primaria los gémmenes de todas las posibilidades que yacen en ese movimiento del lenguaje. Sólo en el segundo mundo aparece la Torá como una consecuencia de los sagrados nombres de Dios, que se formaron por ciertas combinaciones de elementos que existían en el mundo de la Asilut. En el tercer mundo aparece entonces la Torá como una representación y potencias angélicas, según la ley de este mundo que está poblado de tales seres. Sólo en el cuarto y último mundo podía exteriorizarse la Torá tal como a nosotros se nos presenta.

(Scholem, 1998: 80-81)

Según el cabalista Rabí Elijahu la escritura en los rollos de la Torá, destinados a su lectura en la sinagoga, está hecha únicamente de consonantes, que remiten al estado primero y puro de *En Sof*, que es el estado de la Torá anterior al pecado, cuando la muerte aún no existía.

A causa del pecado de Adán, Dios ordenó las letras que se encontraban ante él formando palabras que describían la muerte y otras cosas terrenales, por ejemplo, las normas sobre el levirato de una viuda. Sin pecado no hubiera habido, desde luego, muertes. Las mismas letras se hubieran juntado en palabras que nos hubieran contado una historia diferente. Por esto el rollo de la Torá no contiene vocales ni pausa ni acentos, como referencia a la Tora, *que en principio formaba un montón de letras desordenadas*. La intención original de Dios quedará de manifiesto cuando venga el Mesías, quien terminará para siempre con la muerte.

(Scholem, 1998: 81)

Die Bedeuetung der Vokalfolge" de la novela de Perec es en este caso, una clásica antifrase irónica que expresa lo contrario de lo que en realidad busca señalar. No hay serie vocal en el territorio divino del tetragrámaton, su importancia radica en su ausencia porque la perfección se halla en una combinación consonante.

El Tetragrámaton, que se insinúa en el artículo escrito por *Robin Marr* en el capítulo LVI de la novela, alude al cuento de Borges, "La Muerte y la brújula", en el que el Nombre de Dios desempeña un papel fundamental. Hay que reconocer que una alusión tan indirecta podría ponerse en duda fácilmente, no hay una prueba fehaciente y concreta de una apropiación del cuento que hemos mencionado. Sin embargo, habrá que



tomar en cuenta también que el juego de textos con el universo borgeano es, en este capítulo, particularmente intenso. Hemos identificado explícitamente dos cuentos y tres transformaciones que Percec ha operado sobre los mismos. La presencia de dos cuentos borgeanos en el capítulo nos lleva a suponer la posible presencia de un tercero. Por otro lado, "La muerte y la brújula" es un texto que, como hemos mencionado antes, aparece en otro sitio de la novela, en el que encontramos además una transformación paródica. Aunque nuestra conjetura con respecto a este cuento y su inclusión en el capítulo LVI fuera errónea, su presencia en otro lugar de la novela, así como el contexto en el que se presenta allí, nos permitirían establecer la relación que vamos a proponer a continuación, sin dificultad alguna.

La impresión del *Boletín del Instituto de lingüística de Lovaina* contiene un texto de *Henri Bachelier* con el tema de *La característica universalis de Leibnitz*. Leibnitz es uno de los autores más citados y comentados por Borges. Como vemos, de una manera u otra, la presencia de Borges ha sitiado el capítulo LVI de *La vida instrucciones de uso*; la transformación lúdica que cambia y desfasa, la amigable ironía y, con ello, la parodia, son un hecho innegable.

#### **4.5. "La muerte y la brújula", *La vida instrucciones de uso* y la Torá**

*La muerte y la brújula* es un juego con el tetragrámaton; su alusión en la novela, apunta a un juego que se construye sobre este mismo principio, y que se funde con la estructura de la Tora. La alusión al cuento de Borges y la consiguiente lectura del mismo, nos muestran el camino de lectura a seguir en *La vida instrucciones de uso*, y apuntan, una vez más, a un juego que Borges inicia y que Percec sigue. El cuento de Borges nos abre a la lectura de Percec desde una perspectiva particular. "La muerte y la brújula" es como la pieza de un puzzle que nos inserta en un territorio de lectura, y que nos lleva a combinar esta pieza con otras piezas afines, hasta componer una figura. Vamos a buscar las "instrucciones de uso" para leer a Percec en el cuento de Borges.

Vayamos, entonces, al cuento de "La muerte y la brújula". El detective Eric Lonnröt debe resolver una serie de crímenes que parecen tener relación con las creencias y las prácticas religiosas de los judíos. En cada una de las escenas de los crímenes cometidos por el asesino Red Scharlach, aparece una frase que indica que una letra adicional del *Nombre* ha sido articulada: *La primera letra del Nombre ha sido articulada (...) La segunda letra del Nombre ha sido articulada...* (Borges, 1999: 156-159). El detective

supone que la referencia al Nombre podría apuntar a la búsqueda hebrea del Nombre completo de Dios.

Un libro en octavo mayor le reveló las enseñanzas de Israel Baal Shem Tob, fundador de la secta de los Piadosos; otro, las virtudes del Tetragrammaton, que es el inefable nombre de Dios; otro, la tesis de que Dios tiene un nombre secreto, en el cual esta compendiado [.1 Su noveno atributo, la eternidad- es decir el conocimiento inmediato- de todas las cosas que serán, que son y que han sido en el universo. La tradición enumera noventa y nueve nombres de Dios; los hebraístas atribuyen ese imperfecto número al mágico temor de las cifras pares; los Hasidim razonan que ese hiato señala un centésimo nombre- el Nombre Absoluto.

(Borges, 1998: 157)

En la escena del último crimen investigado por Lönnrot aparece el siguiente mensaje: *La última letra del Nombre ha sido articulada* (Borges, 1998: 161). El crimen es un secuestro y Lönnrot no halla cadáver alguno, sino tan sólo una habitación vacía. En el crimen siguiente, el muerto es el detective: la serie de crímenes y su relación con la tradición mística de los judíos no eran más que una trampa para cazar al detective, con quien Red Scharlach tenía cuentas pendientes y de quien había jurado vengarse. La muerte, sin embargo, no parece importarle a Lönnrot que, antes de morir, está pensando

*ya en v'árti de nuevo, o*  
Scharlach, cuando en otro avatar me de usted caza, finja (o cometa) un crimen en A, luego un segundo crimen en B [...] máteme en D [...] como ahora va matarme en Triste-le —Ros.  
-Para otra vez que lo mate- replicó Scharlach, le prometo ese laberinto [...]

(Borges, 1998: 172)

El cuento de Borges gira en torno a la búsqueda del nombre de Dios. Esta búsqueda del nombre perfecto tiene relación con el tema que hemos estado tratando hasta ahora. El juego de nombres, variaciones, dislocaciones y combinaciones pertenece tanto a Perec como a Borges. La Torá es un juego permanente de permutaciones, cambios y combinaciones que tienen por objeto la obtención del *gran* Nombre. Existen nombres diferentes que aluden al Nombre absoluto; son una especie de nombres secundarios que se refieren a los atributos divinos y que definen al Nombre final, único, al Nombre total. La Torá está hecha del nombre, el nombre está en la Torá y es la Torá.

"Su Torá está en Él, y esto es lo que dicen los cabalistas, que el Ser Santo- alabado sea- está en su Nombre y su Nombre está en Él, y que su Nombre es la Torá" (...) "Tu Nombre está en Ti y en Ti Tu Nombre". Porque las letras de su Nombre son Él mismo.

(Scholem, 1998: 48)

Pero el Nombre Total, el Tetragrammaton, no está manifiesto ni es visible; se lo obtiene tan sólo por medio de una combinación apropiada de las letras y de los nombres que se pueden leer en el texto; hay que ordenar y volver a combinar todo lo que está escrito en la Tora, y que no se halla en el orden correcto. Quien tenga la capacidad de

hallar el verdadero orden del texto, poseerá un ilimitado poder, la facultad de obrar toda clase de milagros.

La idea de una estructura y de una esencia mágicas en la Torá puede ser comprobada ya en un Midrás bastante temprano. Rabi El'azar dio al versículo de Job "Ningún mortal conoce su precio" (28:13) el comentario siguiente: "Los diferentes capítulos de la Torá no han sido dados según su secuencia correcta. Porque si hubieran sido dados en un orden correcto, entonces cualquiera que los leyese podría resucitar a los muertos y hacer milagros. Por eso han sido ocultados el orden correcto y la sucesión precisa de la Torá, y sólo los conoce —alabado sea- el Ser Santo (...).

(S cholem, 1998: 40-41)

La relación del Tetragrámaton, de la Torá, y de la mística judía en general, con la obra perequiana, es mayor a lo que nos habíamos podido *imaginar*; *es en esta* estructura de orden dislocado en la que encontramos un primer puente hacia *La vida instrucciones de uso*. Los capítulos de la novela no siguen un orden determinado, son piezas sueltas, disgregadas, como las piezas de un *puzzle* y como el texto de la Torá, cuyo orden cada lector debe encontrar y construir para sí mismo. La Torá es un libro que, de esta manera, pone un énfasis primordial en la lectura.

La cábala es una práctica que *está estrechamente vinculada* a la *interpretación*. Existen varias visiones y lecturas de los diferentes aspectos y textos de la Torá. Estas interpretaciones pueden ser parecidas, coincidentes o también contradictorias, pero poseen el mismo valor *y pertenecen* todas a los *secretos incomprensibles* del tejido sagrado en cuyas fibras se traslucen las letras inconfundibles de la gran Unidad.

Entre las concepciones e interpretaciones cabalísticas con respecto a la Torá y al Nombre, existe una teoría según la cual la Torá *entera es una explicación* instructiva con respecto al Tetragrammaton.

Una de las más significativas variaciones de esta teoría la encontramos en Yosef Chicatilla, un importante cabalista español que escribió a fines del siglo XIII y a quien sin duda le eran conocidas ya varias partes del Zóhar. Según él, la Torá misma no es el nombre de Dios, sino la explicación de este nombre. Para él, el nombre significa exactamente lo mismo que había significado para la tradición judía, esto es, el Tetragrama, que es el único nombre verdadero de Dios. Así escribe: "Sabed que el conjunto de la Torá es algo así como una explicación y un comentario del Tetragrama Y.H.V.H. Y esto es lo que significa en propiedad la expresión bíblica "Torá de Dios", (Torát Y.H.V.H)". Con otras palabras: la expresión Torát Y.H.V.H. no se refiere a la Torá en cuanto dada por Dios, sino a la Torá entendida como instrucción y como explicación y enseñanzas posteriores sobre el nombre de Dios Y.H.V.H. Torá se entiende aquí como *horaá* "explicación instructiva".

(Scholem, 1998: 46)

Encontramos aquí un segundo vínculo con la novela de Perec. También este libro posee un sentido instructivo, una enseñanza que excluye la pasividad de quien la recibe. Las enseñanzas, las instrucciones de uso, están presentes, pero cada uno de los instruidos

debe trabajar su propio orden, su propia interpretación, su propio juego en la dispersión de capítulos inconexos.

Por otro lado *La vida instrucciones de uso* es también una obra visual, que nana el contenido de un cuadro a ser pintado y se estructura como un puzzle que se va construyendo. Antes de iniciarse la novela, Perec copia una cita de Julio Veme: *Abre los ojos y mira*. (Veme citado por Perec, 1992:11). Esta frase adquiere sentido al interior del intertexto pictórico de la novela y, desde ahí, podemos tender un lazo hacia un aspecto central de la Torá. La importancia de *ver* es fundamental, ya que Dios y todos los secretos que su divinidad guarda, se revelan todos a un tiempo en una visión poderosa. Solamente quien sea capaz de *ver*, podrá conocer los secretos divinos de la Torá. Esta idea se alegoriza en una historia contenida en el Zohar, la historia de un rostro que se esconde detrás de un velo y se descubre de repente para enseñar su secreto a un ser amado.

En efecto, la Torá deja salir una palabra de su cofre, y ésta aparece por un momento y se oculta enseguida. Y en cualquier momento y lugar en que salga de su cofre y se vuelva a esconder con rapidez, lo hace tan sólo para aquellos que la conocen y están habituados a ella. Porque la Torá es como una amada hermosa y bien proporcionada que se oculta en un recóndito aposento del palacio. Tiene un único amante —cuya existencia todo el mundo ignora— que permanece escondido. Por amor a ella merodea el amante continuamente ante la puerta de su morada y deja vagar sus ojos (buscándola) en todas direcciones. Ella sabe que el amado está constantemente alrededor de la puerta de su morada, ¿Qué hacer? Entreabre ligeramente la puerta en el escondido aposento donde se encuentra, desvela por un instante su rostro al amado e inmediatamente lo oculta otra vez. Todos los que quizá pudieran estar junto al amado nada verían ni percibirían. Únicamente él lo ve, y su interior, su corazón y su alma van en pos de ella, y sabe que por su amor la amada se ha manifestado un instante y ha ardido en su amor. Lo mismo ocurre con la palabra de la Torá. Sólo se revela a quien ama. La Torá sabe que un místico (hakim libba, literalmente, "el que posee sabiduría de corazón") deambula cada día alrededor de la puerta de su morada. ¿Qué hace? Le muestra la faz desde su oculto palacio y le hace señas, y regresa inmediatamente a su lugar y se esconde. Todos los que allí se encuentran no ven ni saben nada; sólo el místico, con toda su intimidad, su corazón y su alma se dirige en pos de ella. Y por esto es la Torá manifiesta y hermética y se enciende en amor por su bienamado y despierta el amor en él. Ven y mira: así es el camino de la Torá. Al principio, cuando desea por primera vez revelarse al hombre, le hace brevemente una seña. Si él comprende, tanto mejor; si no la comprende, manda a alguien en su busca y lo tacha de insensato.

(Scholem, 1998: 60-61)

La historia del hombre que va en busca de su amada, y de la mujer que se quita el velo, es una alegoría; el rostro, que la mujer descubre, es una metáfora de la verdad divina que se revela. La visión del rostro, de la verdad absoluta, no posee un sentido literal, es más la comprensión de algo que se halla más allá de lo humano; no se trata tanto de una mirada como de un reconocimiento. Perec juega con esta metáfora visual con la que se suele explicar la revelación de Dios. No olvidemos, por otro lado, que lo visual tiene una estrecha relación tanto con la mística y la religión, como con el arte (no solamente el de la pintura); pensemos, por ejemplo, en una palabra, tan fuerte e importante para

ambos registros, como la palabra *imagen*. Perec transpone el sentido de una metáfora místico-religiosa al plano del arte, específicamente, al plano de su propia creación artística.

El pequeño epígrafe de la introducción a la novela remite, una vez más, a ese sentido metafórico-visual de la Torá y al carácter, tan concreto como metafórico, de lo visual en *La vida instrucciones de uso*: Al ser una pintura narrada, la obra tiene quizá una forma más concreta de ser visual; pero el epígrafe que hallamos a continuación nos insinúa, además, los diferentes sentidos de la novela, la existencia de secretos; como las apropiaciones, muchas veces muy poco evidentes, casi escondidas, que se pueden ver y reconocer solamente después de haberse ocupado e involucrado hondamente con la obra de Perec y, por supuesto, también con la de Borges.

La mirada sigue los caminos que se le han reservado en la obra

Paul Klee, Pädagogisches Skizzenbuch

(Klee citado por Perec, 1992: 13)

La obra muestra su camino, como la Torá muestra su camino al hombre sabio que la estudia.

A parte de este carácter visual, existen otros sentidos en la novela desde los cuales se pueden tender ciertos puentes hacia el libro sagrado. *La vida instrucciones de uso* narra la historia de un edificio, y ésta es otra llamada a la Torá, que *se* define como un edificio en el que se halla tallado el nombre de Dios.

Esra ben Selomó de Gerona escribe en su comentario al Cantar de los Cantares que la Torá no contiene una sola letra o puntos superfluos, "pues representa en su totalidad divina un edificio tallado con el nombre del Ser Santo, bendito sea" .

(Scholem, 1998: 48-49)

Vemos que, si bien el nombre es único y absoluto, existen diferentes metáforas e imágenes que lo describen y aluden, varias aproximaciones disímiles que lo conciben de maneras distintas y múltiples y, en este sentido, existe una relación con el autobiografema de la inestabilidad del nombre propio que ofrece, a su manera, una multiplicidad de posibilidades distintas.

Pero volvamos, por un momento, al cuento de Borges. Son tres los crímenes que se cometen en la *Muerte y la brújula*; aquel de la noche del tres de febrero en el que

Scharlach deja al detective el mensaje de *La última de las letras ha sido articulada* (Borges, 1999: 161) nunca sucede. No hay cadáveres, no hay crimen. El día en el que la última letra se articula, no sucede nada. El nombre completo y absoluto de Dios, en la Torá, es también vacío, en el sentido de que la creación de emerge de una Nada que se halla en Dios mismo, una Nada que es Dios.

Dicha nada existía en Dios desde siempre, no fuera de él o causada por él .

(Scholem, 1998: 112)

La nada es un vacío creativo porque es esa raíz vacía el lugar desde el que se crea el mundo. Es en esa casilla muda, en la escena de un crimen sin cuerpo, en la que se articula la última letra del Nombre que encuentra, o pretende haber encontrado, Red Scharlach. A partir de entonces Lönnrot le pertenece a Scharlach. Lönnrot cree que el tres de febrero ha sucedido un verdadero crimen y conjetura aún un último asesinato para completar la serie del Tetragrámaton; pero Scharlach ya ha encontrado el poder de la palabra secreta que le permitirá vencer a su enemigo, y el detective no sabe que el muerto es él mismo.

Un compás y una brújula completaron es brusca intuición. Sonrió, pronunció la palabra Tetragrámaton (de adquisición reciente) y llamó por teléfono al comisario (...)

-Entonces, ¿no planean un cuarto crimen?

-Precisamente porque planean un cuarto crimen podemos estar muy tranquilos- Lönnrot colgó el tubo. Una hora después, viajaba en un tren de Ferrocarriles Australes, rumbo a la quinta abandonada de Tristele Roy.

(Borges, 1999: 163-164)

Para Borges, el pueblo hebreo es "la gente del libro" y, como señala Evelyn Fishburn, es la cercanía de los libros la que da a Red Scharlach la posibilidad de vencer al detective. Es la presencia de ciertos libros en tomo a la mística judía, así como el mensaje en tomo al Nombre, que llevan a Lönnrot a determinadas suposiciones y teorías con respecto al primer asesinato.

Borges has referred to the Jewish people as "The people of the book", an attribute put to original use in the confrontation between detective and criminal in "La muerte y la brújula". Books on Jewish mysticism are the instrument which traps Lönnrot, their detective reader, luring him to his death. Scharlach, the Jewish master-criminal with seemingly omnipotent powers, uses books to carry out his dastardly plan (...).

Borges se ha referido al pueblo judío como a "La gente del libro", atributo que se utiliza de forma original en enfrentamiento entre detective y criminal en "La muerte y la brújula". Los libros sobre la mística judía son el instrumento que atrapa a Lönnrot, el detective- lector, conduciéndolo a su muerte. Scharlach, el maestro-criminal, con de poderes en apariencia omnipotentes, usa a los libros para llevar a cabo su abyecto plan.

(Fishburn, 2001: 405)

Pero no es únicamente la presencia de los libros sobre la mística hebrea en general la que lleva a Lönnrot a formular sus teorías, sino la presencia indirecta de "El Libro": la Torá, que contiene en su interior los caminos y los secretos necesarios para poder encontrar el nombre divino y a Dios mismo. Ese nombre es el que otorga a Scharlach el poder de doblegar a Lonnröt e invertir los roles, de cumplir con su deseo de venganza y convertir al policía, al cazador, en el cazado. Es el vacío de la noche del tres de Febrero, cuando en realidad nada ocurre, el que posibilita al asesino la última jugada que va a permitirle engañar definitivamente a su víctima.

Este vacío del Nombre es parte también de *La vida instrucciones de uso*. La obra de Perec ha sido planificada, según la estructura matemática del bicuadrado latino de orden diez, para constar de 100 capítulos, sin embargo, la novela consta tan sólo de 99. El último capítulo está ausente; la última casilla del bicuadrado latino no ha sido completada, permanece como una casilla vacía, como un espacio vacante en el edificio de departamentos que no será incorporado a la historia. Los 99 nombres de Dios que enumera la tradición, cuyo fin es la totalidad del centésimo nombre absoluto, y que Borges menciona en "La muerte y la brújula", se corresponden con esos 99 capítulos de la novela perequiana. El libro de Perec está marcado por ese vacío, como está marcado por el vacío el puzzle de Bartlebooth. Sin embargo, hay que tomar en cuenta que el capítulo de la obra perequiana, más que ser vacío, es una ausencia. El Dios de los místicos judíos emerge de la nada, pero esa nada es, al mismo tiempo, el sitio desde el que la creación emerge; en este sentido la nada no es exactamente vacía sino, más bien, un espacio de total plenitud. La ausencia del centésimo capítulo, sin embargo, es una innegable falta. La escritura no convierte la falta en plenitud, sino que la revierte hacia la creación, hacia multiplicidad que se genera en esa ausencia de definición última.

#### 4.6. De Dioses, Nombres y Mundos

Una última relación, un intercambio de palabras e ideas en el diálogo, se entabla entre Borges y Perec sobre el tema de los nombres: en un extremo del capítulo LVI se sitúa el Tertragrammaton y, en el otro, un nombre propio, el de Boris Baruq Nolt. Hemos mencionado antes que la Torá se considera como un edificio que lleva inscrito el nombre de Dios, este edificio es también el mundo o, mejor, el mundo es un aspecto de la Torá. El Nombre está en la Tora y el poder del nombre es el poder de la creación que ha llamado al mundo a la existencia.

Los nombres encierran en sí un poder, pero al mismo tiempo abarcan también las leyes secretas y el orden armónico que rigen y penetran toda existencia. Aparte de esto, los cabalistas podían leer en los libros esotéricos y apocalípticos de la época talmúdica que la tierra y el cielo fueron creados por el nombre de Dios.

(Scholem, 1998: 44)

La creación del mundo está en la Torá, en letras y palabras y series de palabras. Los copistas y escribientes de la Torá debían ser exactos y estrictamente cuidadosos, para no olvidar una sola letra, para no cometer un mínimo error y destruir el mundo.

.. Pero cuando me fui con Rabi Yisma'el , me preguntó: Hijo mío, ¿cuál es tu ocupación? Yo le contesté: Soy escriba de la Torá . Me dijo entonces: Hijo mío, ten cuidado con tu trabajo, porque es un trabajo divino; si omites una sola letra o si escribes una de más, destruyes el mundo entero..."

(Scholem, 1998: 42)

Como hemos visto ya, el mundo de Tlön y el país de Uqbar no han sido creados por una divinidad absoluta, como el universo de la Torá, sino por una agrupación secreta de hombres. Si la escritura de la Torá, con sus combinaciones y permutaciones de nombres, desemboca en un nombre absoluto y, si en ese nombre está comprendido el mundo de lo creado, entonces, el juego anagramático de Perec se apropia, a partir de un nombre, de la multiplicidad de un orbe creado, no por un espíritu total, sino por una comunidad de desafortunados inventores. Bajo la superficie de Boris Baruj Nolt se halla un mundo multiforme, la diversidad de

un planeta desconocido, con sus arquitecturas y sus barajas, con el pavor de sus mitologías y el rumor de su lengua, con sus emperadores y sus mares, con sus minerales y sus pájaros y sus peces [...].

(Borges, 1999: 20)

No olvidemos que la ficción de Tlön revierte la validez del mundo real. Al apropiarse de ese mundo, Perec no está haciendo otra cosa que seguir con el juego que ha iniciado Borges, elevando la ficción al cuadrado. También Perec se apropia y revierte las marcas y sujeciones del mundo real, y lo hace con Borges, junto a Borges. *La vida instrucciones de uso* es también un mundo, pero un mundo creado, no por dios, sino por un hombre.

*La vida instrucciones de uso* es un mundo en sí, un mundo en el que se revierten las sujeciones y marcas del mundo real. La novela se apropia de algunos aspectos fundamentales de la estructura de la Torá pero, de manera parecida a Tlön, no es la creación de un espíritu absoluto, sino la escritura de un mortal. Diversos nombres fluyen por el texto, nombres que, como el nombre de Borges, pertenecen a todos los aquellos



escritores que Perec convoca y combina en su obra. En cada uno de los capítulos se citan y se transforman, se re-combinan los textos de estos escritores. Sin embargo, el nombre del centésimo capítulo, aquel que invoca a todos los demás nombres, el nombre final, es un vacío. El último capítulo es una ausencia, un agujero, como es vacío también el espacio que aún queda por llenar en la última pieza imposible de Bartlebooth. El vacío marca también el apellido antiguo de Perec, aquel que se fue perdiendo a lo largo de incesantes viajes y traslados de un país a otro.

El apellido de mi familia es Peretz: Se encuentra en la Biblia. En hebreo quiere decir "agujero".

(Perec citado por Magné, 1992: 69)

Perec, como creador de su obra, está presente a través de su nombre. El centésimo capítulo es un agujero. Como los grandes pintores, que incluyen una pequeña imagen poco notoria de sí mismos en sus obras máspreciadas, o como algunos cineastas que, disimuladamente, aparecen en algún papel poco importante, o incluso como extra, en algunas de sus películas, Perec se hace presente en su novela a través de ese nombre suyo que sugiere una ausencia, un agujero.

#### 4.7. El engaño

Hasta aquí las piezas del intertexto borgeano en *La vida instrucciones de uso*, así como los elementos que componen la obra, y aquellas pistas que Perec ha sembrado para posibilitarnos o para confundirnos la lectura, parecen encajar a la perfección. Son algunos aspectos de la ficción en *La muerte y la brújula* que empiezan a generar sospechas. ¿No es el cuento la historia de un engaño que *simula* girar en torno a la mística judía? ¿No es *La vida instrucciones de uso* la historia de otro engaño, de un duelo y una trampa final y, de alguna, manera mortal, ya que la muerte de Bartlebooth y el descubrimiento de la trampa de Winckler coinciden? ¿No somos los lectores comparables a un detective que busca, analiza e interpreta una serie de huellas? No se puede comparar acaso la actividad del lector con juego de combinar piezas para armar un puzzle?

La clave del engaño aparece en "La muerte y la brújula". *La tradición enumera noventa y nueve nombres de Dios...*(Borges, 1999: 157) nos dice el narrador del cuento, y se supone que habla de la tradición hebrea; sin embargo, a pesar de los juegos de combinaciones, variaciones y alusiones al Nombre divino, la tradición hebrea no cuenta

noventa y nueve variaciones de un nombre total; son los musulmanes, los hijos de Allah y no los de YHWH los que enumeran noventa y nueve atributos, o nombres, que pertenecen al ser absoluto.

Como Lonnröt, hemos creído en las pistas que parecen vincular la escritura a la mística judía y aparentan copiar su estructura; como Bartlebooth, tenemos entre los dedos una pieza perfecta que, sin embargo, no encaja. Pero no hay razón para que cunda el pánico. La falsificación ha sido descubierta a tiempo. Un origen último y completo no está dentro de la lógica de la escritura de Perec, ni tampoco en la de Borges. Es justamente la unidad transparente de lo que concuerda sin contradicciones y sin vacíos lo que se está poniendo en duda en este juego. El diálogo entre Borges y Perec nos enfrenta a un vértigo de multiplicidades y no a la comodidad de una coherencia sin abismos.

#### 4.8. Multiplicidad paródica

Sus detractores, acusan a Borges de incorporar grandes teorías filosóficas en sus cuentos sin un verdadero sustento, pues toma teorías e ideas provenientes de otros registros del conocimiento sin demasiada seriedad y sin un verdadero rigor científico. El propio Gershom Scholem, experto en asuntos de la mística hebrea, señala que los conocimientos de Borges en cuanto a la cábala son deleznable o inclusive insuficientes. Ninguna de estas críticas a la obra de Borges pueden ser consideradas válidas: No es un interés científico el que mueve la escritura borgeana, sino una búsqueda del asombro, un interés por suscitar preguntas, por cuestionar y remover las bases, en apariencia sólidas, sobre las que hemos construido nuestro mundo y la visión que tenemos del mismo. La escritura de Borges es, como la de Perec, una escritura lúdica e irreverente.

Utilizar elementos de la mística judía para escribir la historia de un hombre, que a su vez utiliza estos mismos elementos, no para comunicarse con Dios ni para alcanzar o siquiera discutir una experiencia extática, sino para tender una trampa a su enemigo, es una irreverencia paródica al judaísmo.

The people of the book believe that the wisdom can be found even in individual letters, or a combination of letters. Concomitantly, in "La muerte y la brújula", the search of truth is based on the Tetragrammaton, the four lettered combination representing in Jewish tradition the hidden name of God, and providing Borges with a ready-made structure on which to exercise a further cynical subversion of systems of belief.

La gente del libro cree que la sabiduría puede hallarse incluso en letras individuales, en la combinación de las mismas. En la "Muerte y la brújula", la búsqueda de la verdad se basa en el Tetragrammaton, la combinación de cuatro letras que representa el nombre secreto de Dios en la tradición judía, y provee a Borges a estructura ready-made sobre la cual operar una cínica subversión de los sistemas de fe.

(Fishburn, 2001: 405)

Borges revierte el sentido de la búsqueda del nombre divino. Como los cabalistas, Lönnrot, sigue el rastro del gran Nombre para encontrar una verdad esclarecedora, que ponga un fin último a la serie de casos que intenta resolver. En el desenlace, Lönnrot descubre que la verdad que buscaba no era más que parte de un engaño para perderlo. El engaño culmina en su propia muerte; pero tampoco ésta es un fin concluyente. No hay verdad esclarecedora, no hay fin último, solamente el cierre de un juego hecho de trampas, simulacros y engaños. Esta ausencia de verdad, constituye la jugada final de Lönnrot que acepta su muerte como una mera circunstancia, que le ofrece la posibilidad de un nuevo juego. Antes de morir, el detective reta a Red Scharlach y le propone un próximo laberinto.

La parodia del Tetragrámaton se inscribe en otra parodia: la parodia del género policial clásico. En el policial tradicional existen dos historias; la primera es la historia del asesinato, y está ausente en el relato en la medida en que ya ha sucedido; la historia ocurrida da lugar a la segunda historia: la historia de la investigación que reconstruye los hechos anteriores.

El relato comienza cuando se cierra la historia del crimen, que-aunque ausente — es la que pone en marcha la investigación e impone la presencia del libro que el lector está leyendo. Lo que el policial narra es la historia de la investigación, una historia contada "hacia delante", en el orden de los sucesos de la pesquisa, pero que va construyendo "hacia atrás" la historia del crimen. El relato de la investigación encuentra su razón de ser en la ausencia del relato del crimen.

(Parodi, 2000: 4-5)

En el cuento sucede justamente lo contrario. La historia que parece estarse contando es la de la investigación; la historia que se cuenta, es la del crimen que aún está por suceder y cuya perpetración coincide con el desenlace. No es la historia de un detective que resuelve un caso, sino la historia de un asesino que comete un crimen. En el cuento policial tradicional, el detective suele tener un ayudante de la policía que no entiende la lógica inteligente del jefe, que duda, con cierta osadía, de la pertinencia de sus conjeturas y que termina por revelarse como un hombre incapaz e ignorante. Nada de eso sucede con Treviranus, el comisario que acompaña a Lönnrot. También Treviranus duda de Lönnrot, pero con toda razón; es él, el único que va por el camino correcto e intuye certeramente la equivocación del detective.

Para el policial clásico, las hipótesis elaboradas por el detective llevan finalmente a la verdad, mientras que la policía se pierde en teorías que desembocan en pistas falsas. El perfecto Treviranus, en cambio, no desempeña el consabido papel ridículo, y —contra toda expectativa del lector— acierta con la verdadera solución al primer caso (...) y sus sospechas respecto del tercero (...). Treviranus elabora hipótesis

prosaicas "posibles"; para él, las "interesantes hipótesis de Lönnrot son sólo "locuras" (503), No está interesado en las "supersticiones judías" sino en identificar al culpable.

(Parodi, 2000: 10-11)

Es justamente lo que Treviranus hace lo que, a otro nivel, Borges evita No es relevante la verdad, la coincidencia con una realidad científica o filosófica lo que interesa en sus cuentos, lo que vale, es el juego y el asombro, que, lejos de la mera diversión, minan las estructuras rígidas del pensamiento humano.

Gracias al Tetrágramaton, el detective Lonnröt, tan parecido en sus maneras al intelectual e infalible detective Auguste Dupin de Poe, pasa de ser el cazador a ser la víctima Dos parodias se entrecruzan y transforman, a un tiempo, los elementos de registros totalmente distintos. Ambas parodias desembocan en el mismo sitio: la duda e inclusive la negación de la una verdad única y esclarecedora. Todo lo que existe son posibilidades de múltiples configuraciones, diversos caminos para construir interminables laberintos que concluyen y vuelven a iniciarse sin fin, juegos que nacen y renacen una y otra vez.

A diferencia de Poe, Borges afirma que el orden de las ideas coincida con el orden del universo; si el universo oculta un orden, no podremos descubrirlo, a lo sumo, postularlo como hipótesis. La explicación de la serie de crímenes en "La muerte" no revela ningún orden fijo, oculto detrás de los hechos) el modelo de Scharlach podría reemplazarse por otro, más económico); el desenlace no restablece el orden sino que impone el desorden. El universo de la ficción no está ordenado según las leyes de la ciencia neopositivista sino conmocionado por las paradojas. Los lectores no encuentran 'un mundo de sentido unívoco sino múltiple y caótico, que abunda en duplicidades e inversiones (un río con aguas del color del desierto; un hotel que tiene apariencia de torre, sanatorio y casa mala; una quinta "infinita y creciente" .

(Parodi, 2000: 10)

A pesar de su agudeza y de la pertinencia de sus reflexiones, Cristina Parodi confunde la falta de orden fijo con el desorden y aún con el caos. El caos y la obra de Borges son un contrasentido, un imposible. Lo que existe en Borges es el advenimiento de una multiplicidad extrema que permite la postulación de verdades hipotéticas, de infinitos duelos lúdicos, de órdenes diversos, pero no caóticos.

Perec, por otro lado, toma la irreverencia de Borges para seguir con el juego a su manera. Escribir, siguiendo ciertas estructuras de la propia tradición, es marcar y construir una pertenencia, es llevar a cabo un homenaje; salirse de esta misma estructura, utilizarla para un juego y no para una ciega veneración es una forma, no solamente de cuestionarla, sino de hacerla productiva El movimiento de la escritura perequiana se construye con una fuerte autoironía, con el rigor de quien, abandonando la posición externa de creador omnipotente y expectante, se inserta a sí mismo en el

juego, sin evadir los terrores de su más íntima vulnerabilidad y asumiendo todos los riesgos que ello implica.

El juego borgeano en la "Muerte y la Brújula" y el juego perequiano en *La vida instrucciones de uso* son ambos una gran parodia. Borges construye una parodia del cuento policial tradicional, pero lleva a cabo la parodia a partir de una parodia de elementos de la cábala. El Tetragrámaton se ha despojado de su mística religiosa, de la visión extática de lo absoluto; Red Scharlach utiliza el poder del nombre para sí mismo, no para revivir a los muertos, sino para matar a los vivos que le estorban. Perec toma la parodia de Borges, en una apropiación también paródica, para seguir a su vez con la parodia, su propia parodia del libro sagrado.

A la ausencia de una verdad coherente, acabada y única, Borges y Perec responden con una multiplicidad de opciones, con una serie irrefrenable de juegos que no termina, a la que subyace la posibilidad de seguir creando. El cuento de "La muerte y la brújula" no concluye verdaderamente, el agujero del capítulo último que falta en *La vida instrucciones de uso* mezcla y confunde tradiciones místico-religiosas y rompe, al mismo tiempo, la totalidad perfecta que la Torá postula. Así, se impide la clausura del juego, la creación y la lectura. Cuando la última pieza del puzzle del mundo y la vida se haya encontrado, la historia habrá llegado a su fin. El juego de parodias entre Borges y Perec impide el final del juego.

## 5. La inscripción en la Historia

Toda escritura se inserta en un contexto y es una toma de posición, una actitud frente a la historia de la sociedad en la que se produce. La escritura puede ignorar los acontecimientos históricos y políticos anteriores o actuales, pero esa indiferencia es ya una posición, una actitud. La escritura no puede prescindir de su contexto, lo cual no quiere decir que todos sus sentidos se reduzcan a ese contexto. El diálogo activo con el contexto, la reflexión sobre sus determinadas circunstancias históricas empieza a darse con la novela del siglo XIX.

La gran novela del siglo XIX es la iniciadora de este diálogo, y la narrativa del siglo XX, en sus formas más esquinadas y convulsas, lo continúa. Es distinta la forma de considerar la conciencia individual, la naturaleza, la historia, y distintas son también las relaciones entre los tres términos; pero con todas sus diferencias, la literatura de los dos últimos siglos presenta una perfecta continuidad de temas.

(Calvino, 1995: 32)

En efecto, el individuo, la naturaleza y la historia (este capítulo se concentra en la historia) son puntos neurálgicos en la escritura novelesca de los últimos siglos y existen maneras diferentes de acercarse a ellos. En el siglo XIX predomina e impera el realismo novelesco que determina una concepción, una manera específica de trabajar el lenguaje: como un canal de *transmisión*. La novela sirve *de vehículo a* la realidad, no la multiplica, no la revierte, cree poder reflejarla tal y como es para luego juzgarla, como pretendía, por ejemplo, la escritura de Balzac. La literatura tiene sentido como instrumento de transmisión, como espacio *de representación que sirve* a una verdad *que* se halla fuera de ella misma. Esta idea de la literatura, y de la novela en particular, tiene sus raíces en el pensamiento aristotélico, para el cual el arte no es más que una copia.

La mimesis aristotélica (...) fue entendida a lo largo de la historia de la teoría literaria como una copia, un reflejo, un calco de un exterior autónomo, para servir de apoyo a las exigencias de un realismo literario.

(Kristeva, 1969: 12)

Esta manera de pensar el arte no se modifica *significativamente* con el paso de los siglos. Uno de los más importantes pensadores del siglo XIX que influye particularmente en la manera de entender y de producir la historia (el marxismo y su revolución construyen sus fundamentos sobre la base de su filosofía), es Hegel. Este filósofo alemán, también se ocupa del arte, que él entiende como la expresión de una idea superior. Sin embargo, incluso esta capacidad de expresar a la "idea total" es limitada.

(...) en Hegel el arte del verbo denominado "poesía" se convierte en expresión suprema de la Idea en su movimiento de particularización: "(la poesía) abarca la totalidad del espíritu humano, lo que implica su particularización en las más variadas direcciones" (Hegel, Estética, "la poesía I, ed Aubier, p.37) Puesta así en paralelo con la filosofía especulativa, la poesía es al mismo tiempo diferenciada de ella a causa de la relación que establece entre el todo y la parte: "Ciertamente, sus obras deben poseer una unidad concordante, y lo que anima el todo debe estar igualmente presente en lo particular, pero esta presencia, en lugar de ser marcada y hecha notar por el arte, debe permanecer como un *en sí interior*, semejante al alma que está presente en todos los miembros, sin darles la apariencia de una existencia independiente"

(Kristeva, 1969: 13-14)

La poesía, el arte del verbo, y, así, también la novela, son una expresión particular del todo y se convierten de tal manera en un objeto, de segundo orden. La expresión de la idea total, del espíritu universal, ocurre en la historia, una historia que a su vez sirve de vehículo a esa gran idea total y perfecta. A lo largo de la historia del mundo, los pueblos se han acercado en mayor o menor grado a la expresión de la gran idea total. Existe en la historia un proceso evolutivo en la que la historia del mundo se acerca cada vez más a un estado ideal.

Die Weltgeschichte ist die Darstellung des göttlichen, absoluten Processes des Geistes in seinen höchsten Gestalten, diese Stufenganges, wodurch reine Wahrheit, das Selbstbewusstsein über sich selbst erlangt. 25

La historia del mundo es la representación del proceso divino y absoluto del espíritu en sus más altas figuras, esa escalera, a través de la cual su verdad alcanza la conciencia de sí misma.

(Hegel citado por Baberowski, 2005: 51)

Como expresión gradual del idea, y como camino hacia la identidad de lo real con lo ideal, la historia avanza de forma lineal y *ascendente*. Los hechos históricos no se abren a diferentes visiones, a interpretaciones distintas. La historia es inteligible y sus sucesos pueden ser juzgados como verdaderos o falsos en función de una idea absoluta. El espíritu universal se va revelando a sí mismo en la historia. La literatura, por su lado es una expresión particular y reducida de la idea que camina hacia su realización y carece de toda independencia. Tanto en la visión aristotélica, como en la visión hegeliana, el lenguaje es un simple medio o instrumento que carece de toda independencia.

Recién con la novela del siglo XX (la continuidad temporal del siglo XIX y el siglo XX no implica una continuidad evolutiva) la literatura deja de ser un canal de expresión y comunicación, recién entonces se vuelve sobre sí misma, sobre su materialidad, la literatura adquiere la independencia que no se le había concedido en el siglo XIX. El texto literario ya no está al servicio de la representación ni es expresión de una verdad

mayor de la cual depende. El lenguaje ha dejado de ser un medio de representación y de comunicación para ser una producción.

(...) al no ser el lenguaje comunicativo que codifica la gramática, no se contenta con representar - con significar lo real. Allá donde significa, en ese efecto desfasado aquí presente en que representa, participa en la servidumbre, en la transformación de lo real que aprehende en el momento de su no-clausura.

(Kristeva, 1969: 10)

La noción del texto literario, como un trabajo que opera en la materialidad de la lengua y que, por lo tanto, transforma, toca y pone en cuestión otros textos, que circundan o cruzan el texto literario y que, como textos, también están hechos de lenguaje.

Área específica de la realidad social — de la historia- , el texto impide la identificación del lenguaje como sistema de comunicación de sentido, con la historia como un todo lineal. (...) Haciendo estallar la superficie de la lengua, el texto es el "objeto" que permitirá quebrar la mecánica conceptual que instala una linealidad histórica y leer una historia estratificada: de temporalidad cortada, recursiva, dialéctica, irreductible a único sentido y formada por *tipos de prácticas significantes* cuya *serie* plural no *tiene* origen ni fin.

(Kristeva, 1969: 15)

El texto, tal como lo entiende Kristeva, tiene alcances amplios y profundos, se inserta y revierte inclusive la manera de pensar la historia tal como lo hacía Hegel y cuyos resabios aún permanecen hoy en día.

Tanto el texto de la novela perequiana, como el de la obra de Borges superan la simple representación; en ambos se puede leer un trabajo, un juego textual que, por su sola naturaleza, ya implica una puesta en cuestión de la linealidad de la que habla Kristeva y que Hegel postula. Nuestra lectura se va a ocupar de la posición específica y explícita que los textos van a tomar y de cómo se construye el diálogo entre ambos en tomo a la historia. Vamos a ver que Borges, Perec, y el diálogo de ambos, construyen un juego en el que la historia, es profundamente cuestionada, no desde la crítica directa, sino desde la reversión que pone en abismo todos sus sentidos. El diálogo Borges-Perec nos va a mostrar concretamente una reversión de la linealidad histórica y nos va a mostrar también cómo Perec toma a Borges para enfrentar los acontecimientos históricos de la segunda Guerra Mundial.

### 5.1. Linealidad y volumen

*La cámara de las estatuas*, de Borges, cuenta una historia acontecida en el reino de los andaluces, en la ciudad de Jaén, Ceuta o Lebtit. Allí existía un gran castillo de siete salas cuyas puertas nunca se habían abierto y a las que cada uno sus reyes añadía una nueva cerradura. Un día un hombre malvado se apodera del reino y decide abrir las



puertas del castillo para descubrir su secreto, a pesar de las súplicas del visir y los emires. En la primera sala, el malvado rey encuentra una multitud de estatuas.

Adentro estaban figurados los árabes en metal y en madera, sobre sus rápidos camellos y potros, con turbantes que ondeaban sobre la espalda y alfanjes suspendidos de talabartes y la derecha lanza en la diestra. Todas esas figuras eran de bulto y proyectaban sombras en el piso, y un ciego las podía reconocer mediante el solo tacto, y las patas delanteras de los caballos lo tocaban el suelo y no se caían, como si se hubieran encabritado.(...) Eso había en la primera cámara del castillo.

(Borges, 1999a: 112 )

En las demás cámaras del castillo el rey halla una variedad de objetos preciosos; en la quinta sala, por ejemplo, un antiguo *espejo*.

En la quinta encontraron un espejo de forma circular, obra de Solimán, hijo de David-¡sea para los dos la salvación!- cuyo precio era mucho, pues estaba hecho de diversos metales y el que se miraba en su luna veía las caras de sus padres y de sus hijos, desde el primer Adán hasta los que oirán la Trompeta.

(Borges, 1999a:113 )

En la séptima y última sala, el rey encuentra una enorme sala, cuya longitud es tal, que ni siquiera el mejor de los arqueros hubiese podido, *desde* la puerta de *entrada*, clavar su flecha en la pared del fondo. En esta pared, hay una frase grabada que anuncia la ruina del reino y el poder de quien se atreva a abrir las puertas del castillo. En el mismo año, el gobernante *es* derrotado y pierde todo *su reino*. Con esta derrota se inicia el esparcimiento de los moros por la tierra andaluza.

Así se fueron dilatando los árabes por el reino de Andalucía, con sus higueras y praderas regadas en las que no se sufre de sed.

(Borges, 1999a: 114 )

Al final de cuento Borges informa a su lector la procedencia del cuento que él acaba de contar.

(Del *libro de las 1001 Noches*, noche 272.)

(Borges, 1999a:114 )

Al ir a la fuente citada por Borges, el cuento de la noche 272 de *Las 1001 noches*, vemos que el cuento que allí se inicia no parece tener relación alguna con *La cámara de las estatuas*. Se trata de un rey muy afortunado y poderoso que

(...) herrschte über terne und nahe Under und besass eine grosse Zahl von Pferden.

(.) gobernaba por sobre regiones alejadas y cercanas y poseía un gran número de caballos.

(*Las 1001 Noches*, 2004: 616)

El rey tiene un hijo hermoso que con el tiempo se convierte en el hombre más bello del reino. El padre quiere ascender a su hijo a sultán, pero le pide que antes contraiga matrimonio con alguna mujer de su agrado. Un día decide repetir el pedido a su hijo por última vez. En medio de una reunión oficial que cuenta con la presencia de los hombres más importantes del reino entero, el rey manda a llamar a su hijo.

(...) dass also der König sobald die Versammlung der Emire, Wesire, Kammerherren, Hauptleute, Minister und Krieger vollständig waren, nach seinem Sohn schickte.

Cuando la reunión de emires, visires, señores de cámara, principales hombres, ministros y guerreros estaba completa, el rey mandó a llamar a su hijo.

(*Las 1001 Noches*, 2004: 621)

El hijo escucha una vez más la petición de su padre y, ante la insistencia, se enfurece e insulta al rey, quien, ofendido y humillado, manda a *encadenar* al joven y lo hace encerrar en la cámara de una torre. En el centro de la torre hay una fuente y, bajo la fuente, un pozo. Durante la noche, mientras el joven duerme, sale del pozo una criatura fantástica y satánica que queda totalmente deslumbrada por la hermosura del durmiente. Más adelante, la criatura se encuentra con otro ser de su misma especie y le pregunta de dónde viene, advirtiéndole que no admitirá mentiras

(...) aber wenn du Verfluchter lügst, *nur um mir zu entkommen, dann schwöre ich bei allem was auf der Gemme des Spieglehrings Suleimans, des Sohnes Dawuds, eingraviert ist: Wenn es nicht stimmt was du sagst, zerrupfe ich dir die Fedem.*

(...) pero si mientes, condenado, solamente para escaparte de mi, juro por todo lo que se halla grabado en la gema del espejo circular de Suleiman hijo de David: Si no es cierto lo que dices, te voy a arrancar las plumas.

(*Las 1001 Noches*, 2004: 625-626)

La criatura responde que viene de un reino lejano que pertenece al rey Dur- Al Gayuhr.

El rey tiene una hija, la más hermosa sobre la faz de la tierra. Por amor a su bella hija

Hat er sieben Paläste mit seidenen Teppichen ausgelgt un mit Geschirr un Hausgärten aus Gold und Silber asugestattet. Jeder Palast war angefüllt mit allem was man brauchte, und der König liess seine Tochter in jedem Palast einen Monat wohnen, so dann im nächsten.

Había construido siete palacios con alfombras de seda, con vajillas y jardines interiores de oro y plata. Cada uno de los palacios estaba provisto de lo necesario, y el rey dejaba vivir a su hija un mes en cada palacio.

(*Las 1001 Noches*, 2004: 627)

La joven princesa se había negado a cumplir con el deseo de su padre de contraer matrimonio con de sus muchos pretendientes y el padre, furioso por la insolencia de la muchacha había mandado a encerrarla y había anunciado su demencia.

Las dos criaturas fantásticas deciden juntar a los dos jóvenes hermosos para compararlos y determinar cuál de los dos es el más bello. El cuento queda inconcluso.

Insinuar que "La cámara de las estatuas" "proviene" de este cuento de *Las 1001 Noches* es una ironía lúdica hacia el lector y hacia el libro de *Las 1001 Noches*. El cuento de Borges es totalmente distinto, es otro cuento, que cuenta otra historia. Lebitit es una ciudad legendaria, el gran castillo pertenece a la leyenda de la ciudad, aunque, al parecer (las fuentes que hemos hallado son demasiado vagas como para citarlas) no constaba de siete salas. Sin embargo "La cámara de las estatuas" está construido con algunos elementos del cuento que Sherezade empieza a contar en la noche 272.

Los caballos y los guerreros, estáticos sobre sus veloces bestias, recuerdan el próspero reino del padre del joven hermoso, con sus visires, emires y principales hombres. Tampoco en este cuento hay siete cámaras, existe una sola; la que se encuentra en la torre en la que el muchacho cumple con su encierro. El espejo redondo de Soleiman, por el que jura la criatura diabólica, vuelve a aparecer en el cuento borgeano; es el espejo circular de la quinta sala. No hay siete cámaras en *Las 1001 Noches*, pero sí siete castillos enteros que son el regalo del rey para su hija.

Borges transforma los elementos del cuento y los incluye en el suyo. Esta transformación, así como la afirmación de que "La cámara de las estatuas" proviene de *Las 1001 Noches*, marca, al mismo tiempo, una distancia y una proximidad, una irreverencia y un homenaje. No puede decirse que el cuento de Borges sea una parodia del cuento de *Las 1001 Noches*, pero sí que existen ciertos guiños paródicos hacia el mismo, porque se da una transformación y una superposición de elementos que aparecen ligeramente cambiados. La distancia irónica que se establece hacia el cuento subraya la inflexión paródica hacia el texto.

Este juego intertextual-paródico que hallamos en "La cámara de las estatuas" atraviesa, en mayor o menor intensidad, toda la obra de Borges, que se construye a partir de otros textos de los que Borges toma distancia al tiempo de rendirles homenaje. La práctica intertextual es propia tanto a Borges como a Peveret. "La cámara de las estatuas", con sus figuras inmóviles de índole casi fotográfica, con sus objetos preciosos, se acerca mucho a la naturaleza visual de la novela perequiana. Uno de los muebles artesanales que

fabrica el personaje perequiano Gaspard Winckler, funciona de manera tan perfecta como imagen metafórica del juego y de la inclusión de otros textos, que no podemos dejar de mencionarla. Se trata de un aparador que lleva talladas distintas escenas, y en el que se encuentran importantes "reliquias" de varias obras literarias diferentes. En el aparador todas coexisten y forman una gran figura. El mueble nos habla indirectamente de la manera en que Borges escribe "La cámara de las estatuas", un cuento que no reproduce una historia anterior pero que, sin embargo, lleva incrustados algunos de sus elementos. *La vida instrucciones de uso*, por otro lado, es una obra que se construye como un cuadro que figura otras historias, o como un aparador que lleva talladas imágenes de otras historias, de otros textos.

[...] un aparador que había esculpido él mismo con motivos que ilustraban las escenas capitales de *La isla misteriosa*: la caída del globo escapado de Richmond, el encuentro milagroso de Circus Smith, el último fósforo descubierto en un bolsillo del chaleco de Gédéon Smith, el descubrimiento del baúl y hasta las desgarradoras confesiones de Ayrton y Nemo que dan remate a aquellas aventuras enlazándolas de modo magnífico con *Los hijos del Capitán Grant* y *Veinte mil leguas de viaje submarino*. Se necesita mucho tiempo para ver aquel aparador, para mirarlo de veras. De lejos era parecido a cualquier aparador bretón- rústico — plateresco. Sólo acercándose a él, tocando casi con el dedo sus incrustaciones, descubría uno lo que representaban aquellas diminutas escenas y se daba cuenta de la paciencia, la minuciosidad y hasta el genio que habían sido precisos para tallarlas.

(Perec, 1992: 44)

No hemos olvidado, a pesar de esta pequeña digresión, que el tema que nos ocupa en este capítulo es el texto histórico y la posición que nuestros textos toman frente a ese otro texto de la historia. El juego intertextual—paródico no se puede separar, en este caso, de la manera de trabajar y transformar el texto histórico.

El cuento que se inicia en la noche 272 podría ser calificado como fantástico, casi todo lo que hay en el cuento es indeterminado y no posee ni un solo elemento que remita o pertenezca también al texto de la historia. El padre del joven es un rey muy poderoso y próspero, pero no se sabe siquiera cuál es el reino de su gobierno; sabemos únicamente que es un reino lejano, cuyo poder se extiende por tierras cercanas y distantes.

Borges escribe su propio cuento, pero insinúa que ha sido tomado del libro de *Las 1001 Noches*, cosa que no es del todo cierta, ya que el cuento es otro y tan sólo hallamos algunos elementos que se han trasladado al cuento del argentino. Al incluir datos o elementos históricos en su cuento, como el esparcimiento de los árabes por Andalucía, y al atribuir el cuento a *Las 1001 Noches*, Borges toma una posición también frente a la historia. En "La cámara de las estatuas", Borges dirige una fuerte ironía hacia el texto de la historia. ¿No es la historia del mundo con sus batallas, sus reyes y sus guerras,

traidores e invasiones una creación tan ficcional como el gran libro de *Las 1001 Noches*?

Ésta no es la única sospecha que se genera en el cuento de Borges con respecto a la historia. El gobernante malvado, decidido a conocer el secreto de las siete cámaras, encuentra varios objetos preciosos e increíbles en las primeras salas del castillo, pero el secreto final, la revelación última, se espera en la séptima sala. Sin embargo, no hay verdadera revelación, solamente una sentencia que acelera los acontecimientos y los impulsa hacia otra dirección .

La palabra *Apocalipsis* viene del griego y significa *revelación*. El Apocalipsis en una de las profecías de la Biblia, es el momento en que el mundo llega a su fin y se revela de una vez por todas la verdad divina. El hombre conoce, conocerá, así todos los secretos guardados desde tiempos inmemoriales.

Entonces la historia cesará. El tiempo(...) dejará de triturarnos. Volverá el reino del presente fijo, de la comunión perpetua: la realidad arrojará sus máscaras y podremos al fin conocerla y conocer a nuestros semejantes.

(Paz, 1994: 230)

El Apocalipsis implica el fin de la historia y el imaginario religioso ha influido también en la forma de pensar la historia. Principalmente Hegel, que postula una historia que va hacia delante y que es la expresión, la revelación gradual y cada vez más contundente de un ideal o de un espíritu universal total, tiene una estrecha relación con lo que postula la Biblia. La historia lineal, como progreso hacia algo mejor, no puede separarse de la concepción bíblica. El pensamiento hegeliano, por otro lado, ha influido en grandes "constructores" de la historia como, ya lo habíamos mencionado, Marx; la revolución marxista era un paso ineludible para llevar adelante la historia, dirigir su progreso y llevar al mundo hacia algo mejor; tal vez no sea casual, entonces, que *revelación* y *revolución* se diferencien solamente en dos letras.

Pero volvamos al cuento de Borges; tanto el Apocalipsis como el cuento tienen que ver con la historia y con sus sentidos últimos. Desde esta perspectiva adquiere relevancia también el hecho de que el castillo borgeano contenga siete salas. El número siete es, no solamente para judíos y cristianos, un número místico que sugiere la perfección y lo completo. Un ejemplo de la importancia del número siete en la religión judeo-cristiana es la creación del mundo, que en el séptimo día está completa; ese día es el día de Dios, el día del espíritu; el número siete es el número de la perfección completa.

El personaje de "La cámara de las estatuas" abre las puertas en busca de un gran secreto, de una revelación; la séptima sala de un secreto guardado por siglos promete algo grande. Pero a diferencia de la concepción bíblica, así como del pensamiento hegeliano que concibe la cima de la historia como una identidad entre lo real y lo ideal, en el cuento borgeano la revelación final es una simple marca que determina un fin y un inicio que va en dirección contraria, es tan sólo el principio de otra partida más en el gran juego de la historia. Con ese sentido final que se revierte, se altera también la idea de la historia como progreso, como linealidad. La historia es un movimiento que no cesa, que no tiene un principio y un fin; más que una línea ascendente que va de menor a mayor, la historia puede verse, entonces, como un volumen.

Perec, en *La vida instrucciones de uso*, toma algunos párrafos de "La cámara de las estatuas" y construye el capítulo II de su novela a partir del cuento de Borges: El arqueólogo Fernand de Beaumont sigue el rastro de la ciudad de Lebbit, que parece haber sido la capital de los moros en España. Beaumont quiere probar que esta ciudad no había sido en Ceuta, como creen muchos, ni allí donde ahora es Jaén, como afirman otros, sino en Oviedo, el centro de Asturias. El arqueólogo basa sus afirmaciones en las descripciones de un gran castillo que había existido en Lebbit y que no puede asociarse a Jaén ni a Ceuta. Era un castillo

"cuya puerta de dos hojas no servía para entrar ni para salir. Su destino era permanecer cerrada. Cada vez que, al morir un rey , otro heredaba el reino, añadía con sus propias manos una nueva cerradura a la puerta. Al final hubo hasta veinticuatro, una por cada rey".

(Perec, 1992: 23)

En la primera sala del gran castillo había una variedad de

"figuras perfectas (...) en sus rápidas monturas, caballos o camellos, con sus turbantes flotando sobre los hombros, la cimitarra sujeta con correas y la lanza enristrada bajo el brazo derecho"

(Perec, 1992: 23)

La última sala era de inmensa longitud,

"era tan larga que el arquero más diestro, tirando desde el umbral, no habría clavado su flecha en la pared del fondo".

(Perec, 1992: 23 )

La pared tenía inscrita la siguiente frase,

"Si algún día un rey abre la puerta de este alcázar, sus guerreros quedarán petrificada% Como los de la primera sala, y los enemigos devastarán sus reinos"

(Perec, 1992:24 )

Beaumont cree que la inscripción es una metáfora de las grandes batallas de la Reconquista, en las que los árabes perdieron los reinos de los que se habían apoderado.

Para el arqueólogo la leyenda de Lebtit sugiere la última batalla en la que Pelayo triunfa sobre los moros y se hace coronar rey de Asturias. Beaumont no logra concluir sus estudios y excavaciones, ni llega a demostrar su hipótesis. En 1935 se suicida.

Las descripciones del castillo de siete cámaras, que aparecen entre comillas en la obra de Perec, pertenecen a Borges y su texto no ha sido cambiado. Sin embargo, la hipótesis de Beaumont sí difiere de la versión que se da en el cuento borgeano. Para el arqueólogo la sentencia de la séptima sala desencadena, no el esparcimiento de los árabes por Andalucía, sino la famosa Reconquista.

La transformación de Perec es paródica, pues toma el cuento de Borges para reproducirlo, cambiando, sin embargo, el sentido del hecho histórico que señala el cuento de Borges. El hecho de copiar el texto de Borges y mantenerlo entre comillas, anunciando así la cita que proviene del texto ajeno, es una manera de poner de manifiesto la copia; implica que se está manteniendo el texto sin cambiarlo, que se lo está reproduciendo con fidelidad. Conservar el texto, e insinuar, por medio de las comillas, la fidelidad con la que se lo está reproduciendo, para luego, desviar y cambiar el texto de forma velada, es una ironía hacia el texto primario. La ironía de Perec hacia Borges y, por supuesto, hacia el lector, es comparable con la ironía borgeana en su atribución de *La cámara de las estatuas* al cuento 272 de *Las 1001 noches*. La novela de Perec continúa e intensifica la duda que se ha creado en el cuento de Borges con respecto a la historia. Perec trabaja, juega, con las distintas versiones que se pueden construir a partir de los hechos considerados como históricos. El texto de Borges sirve a Perec para construir una versión contraria, los hechos que allí llevan a la conquista árabe, llevan, en Perec, a la reconquista de los españoles. Por otro lado, Lebtit es una ciudad legendaria y, si Borges la asocia a un hecho histórico, Perec construye un personaje que basa toda su investigación y sus excavaciones en una leyenda. Beaumont intenta definir el sitio exacto que fue Lebtit, busca las huellas reales de su existencia para sacar conclusiones históricas y demostrar su hipótesis.

Borges ha iniciado un juego paródico que, a partir de la transformación de otros textos literarios, pone en duda y en conflicto el texto de la historia. Perec sigue el desplazamiento paródico que se va construyendo sobre la matriz de la historia y duda, con Borges, de esta última como linealidad, como sucesión de hechos que llevan a un fin determinado, situado en el extremo final de la línea. Duda, además, de la causalidad determinante de los hechos y de una verdad que se puede probar.

Las versiones históricas de Perec y Borges emergen de la ficción y de la leyenda, pero ¿no es la historia también, en cierta medida, una ficción? ¿No existe acaso una superposición de versiones diferentes que concuerdan, se asemejan, pero que también difieren y se contradicen? La historia que se cuenta es siempre también la historia que se quiere contar. Los historiadores se basan en documentos y en otros textos que luego organizan de una manera determinada por aquello que desean demostrar, por la historia que ellos mismos quieren construir.

Die Ereignisse werden zu einer Geschichte gemacht durch das Weglassen oder die Unterordnung bestimmter Ereignisse und die Hervorhebung anderer durch Beschreibung, motivischer Wiederholung, Wechsel in Ton und Perspektive, durch alternative Beschreibungsverfahren und ähnlichem –kurz, Hilfe all der Verfahren, die wir normalerweise beim Aufbau einer Plotstruktur eines Romans oder eines Dramas erwarten."

Los hechos se convierten en historia a través de la supresión y subordinación de determinados acontecimientos y la acentuación de otros, por medio de descripciones, repeticiones, cambios de tono y perspectiva, a través procedimientos alternativos de descripción- en resumen, a partir de todos los procedimientos que normalmente esperamos en la construcción de una estructura novelesca o dramática.

(White citado por Baberovski, 2005: 206)

Los hechos históricos existen, o existieron, pero la historias que edificamos a partir de ellos llevan la estructura de las ficciones. El pasado no es algo a lo que se pueda acceder completamente. La linealidad histórica con sus pasos, sus etapas, sus causas y sus efectos, suponen ya una lectura-escritura anterior, vale decir, una valoración previa, una organización ajena, desplazada de los hechos mismos.

La duda de la historia como línea, como progreso y acceso a la verdad no es nueva; la manera de conocer y de construir la historia ya no es, hoy en día, la misma, pero la duda y el cambio se gestan en el texto literario. El diálogo Perec-Borges es un ejemplo de cómo, desde el texto literario, se puede transformar y cuestionar el texto histórico.

Aunque el mundo entero con sus textos y pre-textos pueda verse como una grande y poderosa ficción, no se puede negar que los hechos sí ocurren en la realidad; los muertos de las guerras, los desaparecidos, son reales. Los muertos no pueden volverse a la vida, pero sí se puede cambiar la historia de su muerte y de la huella que ha dejado en los sobrevivientes.

La historia de la segunda Guerra Mundial marca la historia personal de Georges Perec. ¿Cómo se enfrenta y qué posición toma el autor con respecto a la segunda guerra en su escritura? Esta es la pregunta que intentaremos responder a continuación.



## 5.2. La máquina de guerra

Volvamos por unos momentos al capítulo en el que Perec incorpora una parte del cuento *La muerte y la brújula* de Borges. Recordemos también que es en ese mismo capítulo que Perec menciona *Las moscas* de Sartre, y que tanto la cita borgesiana como la mención de su obra de Sartre cobran sentido en *La Vida instrucciones de uso* con respecto a la dimensión autobiográfica perequiana. Ahora bien, la dimensión autobiográfica está directamente relacionada con la historia de la sociedad. Como ya sabemos, Perec era un hombre cuya historia personal interrumpida, llena de cortes hechos de vacíos y piezas disgregadas e incompletas, ha sido determinada por la historia contextual. Perec, durante mucho tiempo, inclusive llega a afirmar una total carencia de pasado, de historia personal.

No cabía interrogarme sobre la cuestión. No estaba inscrita en mi programa. Estaba dispensado de ella: otra historia, la Grande, la Historia con su gran hache mayúscula, ya había respondido por mí.

(Perec citado por Camarero, 1992: 36)

El hecho de que en el capítulo que trabaja con el texto de "La muerte y la brújula" aparezca una escena en la que las cenizas (símbolo de la madre muerta) son empleadas como elemento de juego, significa una reversión del vacío, dejado por la vida que ha pasado y de la que ahora no quedan más que restos.

Para Perec ese crimen, ese juego con las cenizas está en la escritura. Pero la escritura es también el sitio en el que se toma una posición frente a la Historia, que se escribe con hache mayúscula. Por esto, es significativo que Perec mencione precisamente a *Las Moscas*. La obra teatral de Sartre se estrena en Francia en el año 1943, durante la ocupación alemana. Se trata justamente del momento histórico que cambia y quebranta la vida personal de Georges Perec. *Las Moscas*, por otro lado, posee un fuerte sentido histórico, es una exhortación a los franceses a tomar en sus manos el curso de la historia y resistirse a la ocupación alemana; es una llamada a la subversión contra Alemania.

Cuando se piensa que esta obra fue escrita durante la Ocupación alemana, la insinuación es nítida: se trata de la denuncia de un estado de espíritu fétido donde una "muchedumbre" tapa el crimen de los dirigentes y se condena a la abyección, en una pasividad culpabilizada, sin duda, pero cómplice e incapaz a la vez de resistencia y de libertad. Como señala André Green, el teatro brindaba a Sartre "la posibilidad de exhortar a un público a través de la palabra en las propias barbas de los alemanes, esos Egistos que se acostaban con la Francia colaboracionista".

(Kristeva, 1998: 268)

*Las Moscas* es una obra actual en 1943, una obra que pretende influir en los hechos históricos y cambiarlos.

La constelación Borges-Sartre en la novela de Perec nos habla de la memoria, del crimen, de la escritura y de la historia, aquella de la segunda Guerra Mundial que marcó la exterminación de los judíos. Cuando Perec escribe *La vida instrucciones de uso*, el *Theatre de la cité* lleva ya el nombre de *Sarah Bernhard*, en honor a la famosa actriz que durante la segunda guerra tuvo que abandonar su actividad artística por ser judía; la guerra ha terminado hace muchos años ya; hace mucho que la muerte se ha instalado para siempre en historia personal de los sobrevivientes. A ellos ya sólo les queda remover la ausencia, hilar recuerdos y escarbar las cenizas, no como un lamento perverso, sino como una profanación que, en la escritura, halla una manera de resistir al silencio y a la muerte. Escribir es una forma de resistir, no a la ocupación que tuvo lugar entonces, sino al pasado en el que se dieron los hechos y las marcas que éstos dejaron. Paradójicamente el pasado que la historia produjo no puede borrarse con el olvido, pero puede subvertirse en el recuerdo.

It is often said that history is written by the victors. It might also be said that history is forgotten by the victors. They can afford to forget, while the losers are unable to accept what happened and are condemned to brood over it, relive it and reflect how different it might have been.

Se dice que la historia la escriben los vencedores. Podría decirse también que la historia es olvidada por los vencedores. Ellos pueden permitirse el olvido, mientras que los perdedores no logran aceptar lo acontecido y están condenados a revivirlo y reflexionar e torno a cuán diferente podría haber sido todo.

(Gudmundsdóttir, 2003:39)

La historia no puede olvidarse, pero no vale recordarla para lamentar lo que se ha perdido <sup>n</sup> para aflorar aquello que podría haber sido si todo se hubiera dado de otra manera. La profanación del recuerdo no está en el acto de recordar, ni en el de desvirtuar y cambiar los hechos, está en deshacer la muerte, desanudar los lazos de la historia y liberarse de sus sujeciones y silencios desde la escritura. Se trata de reescribir la historia desde la posición del que no ha ganado, sino de aquel que lo ha perdido todo. Decíamos más adelante que, como Orestes, Perec necesita adquirir lo que le ha sido negado y hacerse un lugar entre los suyos, aunque fuera a través de la deshonra de lo más sagrado, el cuerpo de la madre. Tanto Orestes como el autor de nuestra novela llevan a cabo un acto terrible para adquirir lo que aún no les pertenece.

Orestes abandona a su pueblo luego de haber asesinado a su madre y de haber liberado a su pueblo de los remordimientos. El matricida no se queda a gobernar el pueblo que

ahora es también suyo, sino que se aleja, abandonando todo lo conquistado. La razón de su huida es que, aparte de la conquista de la pertenencia, hay aún una conquista mayor, la conquista de la propia libertad. El matricidio es un camino sin retorno. Orestes ha adquirido una pertenencia que difiere de cualquier otra pertenencia o identificación común con una colectividad; pertenece a ella de una manera muy particular, que no permite su permanencia al interior de la misma.

Una vez perpetrado el doble asesinato, Orestes no es un vencedor destinado a reinar en forma soberana; está obligado a huir porque la vía que ha elegido es insostenible.

(Kristeva, 1998: 268)

Orestes no puede permanecer entre los suyos porque ya no puede volver a rendirse ante ley alguna, la acción que ha llevado a cabo lo ha hecho extraño y ajeno a cualquier sujeción; ha transgredido las leyes más altas, las más sagradas, y ya nada ni nadie puede poseerlo. Más que excluirse, más que vedarse el ingreso a todo régimen legislado, más que transgredir la ley, Orestes la ha superado. Las puertas de ingreso a un orden legislado no le están cerradas desde adentro, sino que ya le quedan chicas. Así, se ha convertido en un ser ajeno a todo, irreductible a cualquier orden establecido, a cualquier tipo de sujeción.

La ley, el orden, el poder y la sujeción son los atributos de todo Estado; con el asesinato de la madre, Orestes ha superado y, por lo tanto, vencido al Estado. La libertad se ha logrado a través de la total extrañeza, de la exterioridad absoluta. Como ente totalmente exterior al Estado, el Orestes de Sartre es comparable a la máquina de guerra que Gilles Deleuze y Félix Guattari trabajan en su "Tratado de nomadología". La máquina de guerra, el guerrero en este caso, pertenece a un orden diferente absolutamente ilegible e incomprensible a los códigos estatales; el guerrero no se alía con ninguna fuerza, con ningún poder que tenga origen en el Estado; el guerrero es un puro e irrefrenable movimiento que desestabiliza por completo la regulación mesurada, equilibrada y estable del movimiento estatal; el guerrero es para el estado un ser inasible, inimaginable cuya figura puede a lo sumo presentir o quizá intuir de lejos sin precisión alguna; el guerrero es un ser (o en todo caso un no-ser) que el Estado no puede nombrar.

En cuanto a la máquina de guerra en sí misma, parece claramente irreductible al aparato de Estado, exterior a su soberanía, previa a su derecho: tiene otro origen. *Indra, el dios guerrero, se opone tanto a Varuna como a Mitra*. No se reduce a una de las dos, ni tampoco forma una tercera. Más bien sería como la multiplicidad pura y sin medida, la manada, irrupción de lo efímero y potencia de la metamorfosis. *Deshace el lazo en la misma medida en que traiciona el pacto(...)* El guerrero está en situación de traicionarlo todo, incluida la función militar.

(Deleuze, 1997: 360- 362)

La traición, la madre, Dios, son elementos que pertenecen al lenguaje estatal. El guerrero posee tan sólo un lenguaje propio en eterna mutación; ni Dios, ni madre ni traición tienen sentido para él. El movimiento de la máquina de guerra es siempre una traición para el estado, al interior del estado, pero nunca para el guerrero que se rige por una lógica distinta. Tampoco para Orestes funcionan los sentidos de la ley estatal, cosa que lo hace irreductible a la misma. La ley no puede recuperar a Orestes y subyugarlo por medio de la culpa, porque también ésta es un mecanismo del poder inofensivo e invisible a los ojos de Orestes.

No soy culpable, y no podrás hacerme expiar lo que no reconozco como crimen. Pero de pronto la libertad cayó sobre mí y me traspasó, la naturaleza saltó hacia atrás (...), y ya no hubo nada en el cielo, ni Bien, ni Mal, nadie que me diera órdenes.

(Sartre citado por Kristeva, 1998: 274)

La libertad absuelve a Orestes de absolutamente todo. Él es ahora una página en blanco que tan sólo puede internarse más y más en la exterioridad. Orestes es un ser extraño a todo, como el brujo- guerrero de *Viaje Ixtlán* que ya nunca podrá volver a la patria.

(...) Como es natural para todos nosotros, lo primero que querrás hacer es volver a Los Ángeles. Pero no hay modo de volver a Los Ángeles. Lo que dejaste allí está perdido para siempre. Par entonces, claro, serás brujo, pero eso no ayuda(...) Genaro dejó su pasión en Ixtlán: su casa, su gente todas las cosas que le importaban. Y ahora vaga al acaso por aquí y allá cargado de sus sentimientos; y a veces, como dice, está a punto de llegar a Ixtlán. Todos tenemos eso en común. Para Genaro es Ixtlán; para ti será Los Ángeles; para mí...

(Castaneda, 1995: 362-64)

También Orestes reconoce su extrañeza, una extrañeza incluso para con él mismo que, sin embargo, no puede empujarlo a volver a la ley de Júpiter, el dios que gobierna al pueblo del matricida a quien éste dice:

Extraño a mí mismo, lo sé. Fuera de la naturaleza, contra la naturaleza, sin otro recurso que en mí. Pero no volveré bajo tu ley; estoy condenado a no tener otra ley que la mía.

(Sartre, 1985:271)

El acto libertario de Orestes se repite en *Perec* al nivel de la escritura que se construye como una escritura de transformación, una escritura que no se opone a la marca de la historia, sino que la toma entre sus dedos como un trozo de arcilla moldeable del que se pueden sacar formas inesperadas, aspectos secretos, que transforman y revierten la infirmitad inicial de la materia. ¿Cuáles son los movimientos, cuál es el gesto que se

debe llevar a cabo para la transformación? Volvamos al texto de Deleuze citado más adelante.

Deleuze nos habla de Indra, el mitológico dios guerrero que se opone a las dos figuras de la dominación política que aparecen bajo distintos nombres a lo largo de toda la mitología indoeuropea y que son el rey-mago y el sacerdote jurista, en este caso llamados Mitra y Varuna. En realidad, Indra no se opone a ninguno de los dos porque, como señala el propio Deleuze, no se posiciona en un tercer punto o espacio que difiera directa o tangiblemente del que ocupan tanto Mitra como Varuna. El guerrero se opone a ambas, o a ninguna, revirtiendo así la unidad que hace funcionar la ley estatal. Al oponerse a ambas, al no pactar con ninguna de las dos, Indra pone en cuestión a una y a otra; ellas, que dan sentido al poder se enfrentan al vacío y a la quietud de la oposición silente del guerrero que, revirtiendo su sentido, las ha tornado ambivalentes.

Como el guerrero Indra, la escritura perequiana no niega los signos de muerte dibujados por la historia, sino que los pone en ambivalencia. Perec toma la escena del crimen borgeano de "La muerte y la brújula" y lleva sus elementos al escenario de un festejo; el gesto paródico ha convertido el crimen en una fiesta. La presencia de *Las Moscas* nos señala que el crimen que se está subvirtiendo, resignificando, es el gran crimen de la historia.

Para revertir la marca histórica es necesario tocar el centro mismo de su poder de subyugación. ¿Dónde se encuentra ese centro? ¿Cómo hallar el punto vulnerable del poder de la historia? Se halla precisamente en el punto en el que lo histórico se cruza con lo más interno e íntimo. Allí, donde la historia ha dejado su dolorosa marca, en la interioridad más profunda del sujeto, es el sitio en el que hay que hurgar para liberarse de su sujeción. En Perec, ese punto es el de la ausencia de la madre; el sentido de sus cenizas deberá ser tomado como un elemento de juego para que esa sujeción sea revertida y tome los rasgos de un rostro distinto que, ahora, además de poseer rasgos de ausencia y de muerte, tiene también los rasgos de un juego que crea posibilidades vitales.

El asesinato de la madre es un acto violento de ruptura y de evidente revuelta. Pero la escritura de Perec no es un matricidio, sino un juego con sus cenizas que tiene el poder de la creación. Poner en juego las cosas es también desmitificarlas, pero de una manera discreta e imperceptible. Esto no quiere decir que el juego sea un acto más ligero o menos radical, sino muy por el contrario; el juego es una manera mucho más pálida pero no menos efectiva de llevar a cabo el acto de liberación. El guerrero lúdico posee

un arma mucho más poderosa que cualquier otra: el juego. El juego no conoce la ley, sino tan sólo la regla, cosa que acerca al juego a la exterioridad del Estado, que basa su funcionamiento en la existencia de la ley. Existen juegos que se aproximan más a la exterioridad del estado, y con esto a la máquina de guerra, que otros.

Hagamos memoria. Los hombres del capítulo II de la novela que, en medio de la fiesta, se hallan inmersos en el juego, están jugando un juego chino llamado go. Según Deleuze, el go es comparable al ajedrez, con la diferencia de que el ajedrez es un *juego de Estado* (Deleuze, 1997: 360), mientras que el go se aproxima más a la lógica de la máquina de guerra. Las fichas que se utilizan en el juego del ajedrez son perfectamente nombrables, asibles e identificables, mientras que las fichas del go son simples fichas incoloras, sin un nombre específico que diferencie unas de otras. También las relaciones entre las distintas fichas del ajedrez están claramente establecidas y reguladas; las relaciones entre las piezas del go, por el contrario, son mucho más borrosas y oscuras.

Las piezas de ajedrez están codificadas, tienen una naturaleza interna o propiedades intrínsecas de las que derivan sus movimientos, sus posiciones, sus enfrentamientos. Están cualificadas, el caballo siempre es un caballo, el peón un peón. Cada uno es como un sujeto de enunciado, dotado de un poder relativo; y esos poderes relativos se combinan en un sujeto de enunciación, el propio jugador de ajedrez o la forma de interioridad del juego. Los peones del go, por el contrario, son bolas, fichas, simples unidades aritméticas, cuya única función es anónima, colectiva o de tercera persona: Él avanza, puede ser un hombre, un mujer, una pulga o un elefante: Los peones del go son elementos de un agenciamiento maquínico no subjetivado, sin propiedades intrínsecas sino únicamente de situación (...) Un peón del go (...) sólo tienen un medio de exterioridad, o relaciones extrínsecas con nebulosas, constelaciones según las cuales desempeña funciones de inserción o de situación, como bordear, rodear, romper (...) Lo propio del go (...) es una guerra sin línea de combate, sin enfrentamiento y retaguardia, en último extremo, sin batalla: pura estrategia, mientras que el ajedrez es una semiología.

(Deleuze, 1997: 360-361)

Resulta significativo, entonces, que nuestros dos silenciosos personajes jueguen al go. El juego con las cenizas es ya una transgresión, una desubjetivación que avanza hacia la conquista de la libertad, pero el juego del go hace aún más patente, más radical al gesto libertario. La marca de la historia está siendo desterritorializada, llevada hacia un espacio de pura exterioridad en donde no hay sujeción posible.

La escritura perequiana es una escritura de juego, una escritura de ambivalencia, una escritura de libertad que no se adscribe a ley o verdad alguna. Desde esta perspectiva, la escritura de Perec puede ser vista como una escritura del silencio, una escritura blanca que, como el go, lleva a cabo enfrentamientos que pueden ser realizados sin batallas. Esto no significa que se trate de una escritura que ofrece una seguridad o que sea una escritura sin riesgos, sino por el contrario, el constante movimiento es también un constante riesgo.

Al hablar de una escritura blanca estamos hablando de una escritura que no se produce en respaldo a ideal histórico alguno, pero que pone en cuestión a todos y no desde una postura que critica todo lo que le cae en manos, sino desde el silencio, un silencio que pone todo en suspenso. El silencio es la manera de no hacerse asible, de permanecer irreductible a toda ley, de liberarse de la historia.

La escritura neutra se coloca en medio de esos gritos y de esos juicios sin participar de ellos; está hecha precisamente de su ausencia; pero es una ausencia total, no implica ningún refugio, secreto; no se puede decir que sea una escritura impasible: es más bien una escritura inocente.

(Barthes, 1985: 79)

La escritura neutra, que Barthes postula, se diferencia en algunos aspectos de la escritura que practica Perec. Su escritura es blanca y neutra, pero no inocente; ya hemos visto que es justamente esa neutralidad la que pone todo en abismo, en cuestión y en suspenso; es una escritura blanca en la medida en que ha superado toda ley, en la medida en que no expresa valores absolutos, ni tampoco apoya ideas o verdades que puedan llevar a la historia en una o en otra dirección. Sin embargo, y como Barthes señala, no hay nada más difícil para toda escritura que permanecer en la neutralidad. Para que esto suceda, para que la escritura no deje su estado incoloro, es necesaria una constante autodestrucción, que la escritura, como el Orestes de Sartre, permanezca en todo momento extraña y exterior inclusive a sí misma y que se despoje como el brujo guerrero de Castaneda de todo aquello que alguna vez le ha sido propio. Barthes pone como ejemplo el lenguaje de Mallarmé que emprende la salvación de lo que le es caro por medio de la renuncia.

El lenguaje mallarmeano es Orfeo que no puede salvar lo que ama sino renunciando a ello (...)

(Barthes, 1985: 78)

También Perec concibe a su escritura como neutra que no dice nada.

No sé si no tengo nada que decir, sé que no digo nada; no sé si lo que tendría que decir no está dicho porque es indecible (...) sé que lo que digo es blanco, es neutro (...)

(Perec citado por Magné, 1992: 68)

La escritura perequiana es una máquina de guerra irreductible al lenguaje estatal, irreductible al lenguaje de la historia; es su doble, su reverso; es una escritura blanca, siempre extraña que se vuelve a inventar en cada momento.

El gesto paródico al texto de Borges produce un diálogo que tiene por objeto la historia como texto y como estructura. El gesto paródico cuestiona una concepción de la historia, que se manifiesta en la escritura del texto histórico, como linealidad transparente que va en asenso. Existe un acuerdo y una complicidad entre los autores en este sentido. Más allá de cuestionar una determinada manera de entender y de construir la historia; Perec lleva la problemática del diálogo hacia su propio territorio, hacia el territorio de su enfrentamiento con los hechos históricos que han sellado su vida con una marca que se instala en su historia personal como verdad incuestionable. Perec suspende la marca, sin borrarla, y la revierte en su escritura



## 6. Conclusiones

Hemos llegado al final de nuestro recorrido, nos toca reflexionar sobre los diferentes aspectos que hemos ido tocando y preguntarnos sobre la figura que se ha armado en este diálogo entre Borges y Pirec. Nuestra premisa al inicio de la lectura era que a partir de un gesto paródico se arme un diálogo entre las escrituras de Borges y Pirec; suponíamos que tanto la parodia como el diálogo se basan en una afinidad cómplice entre dos maneras de enfrentarse a la creación. Primero que nada hacía falta crear un soporte teórico en tomo al término de *parodia*, y averiguar si el concepto que pretendíamos utilizar era propicio a nuestra lectura. Si bien la parodia se suele asociar a la degradación y a la burla, existe también una parodia que marca diferencias, pero que se formula, al mismo tiempo, como un homenaje; la etimología de la palabra se abre a esta posibilidad e incluso la supone. Aunque la parodia se construya como una degradación, todo escritor que lleve a cabo una parodia, prolonga de una manera u otra el texto que está parodiando, para bien o para mal. Por esta razón, resulta difícil pensar en una parodia enteramente negativa. La parodia que Pirec hace al texto de Borges pertenece al tipo de parodia que se construye como una amistad cómplice, como una cercanía en la que no se deja de problematizar, de cuestionar y hasta de ironizar, pero que no pretende destruir sino, más bien perpetuar. Pirec toma a Borges como base de su propia escritura; pero sin rendirle un homenaje ciego y estéril, sino un homenaje que también pone a prueba el texto de Borges; el texto de Borges se abre al análisis, a la crítica. En todo caso, la parodia perequiana no es una alabanza, sino más bien un reto que, por otro lado, prueba, a su vez, la destreza y la consistencia de la escritura perequiana; para copiar a Borges hace falta ser un muy buen y hábil imitador, para parodiarlo, hay que ser un maestro como él.

Para hablar de la parodia, es necesario, imprescindible, diferenciarla de otros términos aledaños, lo cual es un asunto bastante complejo. Al igual que el pastiche y el contrafactum, la parodia es siempre una imitación, pero mientras que pastiche y contrafactum imitan simplemente, la parodia establece siempre una diferencia, que muchas veces se marca por medio de la ironía. También la sátira imita marcando una diferencia, pero esta diferencia implica una sentencia, una evaluación necesariamente negativa. Además, la sátira suele tener como blanco ciertos temas morales y sociales, mientras que la parodia no tiene necesariamente un "blanco", sino más bien un objeto, que es siempre un texto o algún otro hecho artístico, como un cuadro, una pieza musical o una película. Pirec transforma el texto de Borges por medio de un *gesto paródico*. Sus

transformaciones son minúsculas; no se operan sobre textos extensos, sino que abarcan, en el mejor de los casos, unas cuantas líneas. Por otro lado, estos gestos, que llevan la estructura de la parodia, producen un diálogo entre escrituras, poniendo al lector en contacto con la poética de las obras, con sus diferencias, sus discordancias y afinidades. El gesto es minúsculo pero profundo, porque mueve y hace funcionar los sentidos múltiples de la obra y porque posee, además, una dimensión metatextual. El gesto en trabajo, en lectura, nos lanza hacia una reflexión en tomo a las poéticas de Borges y Perec, en tomo a la lógica que se esboza en sus escrituras. El diálogo surge a partir del impacto que tiene la transformación perequiana sobre la obra de Borges, sobre la lectura de la obra borgeana. El gesto paródico nos lleva a leer a Borges desde Perec, y a leer a Perec desde Borges, hallando puntos de contacto, de tensión, y de fuga. Aunque la parodia no tenga como blanco de su crítica el texto parodiado, este último se abre a un cuestionamiento, porque se llama la atención sobre los hilos lo componen, sobre el orden en el que se tejen y combinan su hebras. Perec parodia a Borges imitándolo, ironizándolo, rindiéndole homenaje, incitando (podría decirse también *seduciendo* o *forzando*) al lector a enfrentarse al texto "original" e implícito de Borges, y a leer el diálogo que se genera a partir del gesto. Pero el diálogo va más allá de las creaciones de ambos autores, y tiene por objeto determinadas convenciones, concepciones y prácticas textuales fundamentales, construidas por la cultura occidental. A partir de aquí, la parodia empieza a volverse inquietante; genera algo más que un diálogo inocente entre prácticas creativas que nada tienen que ver con el mundo que las rodea. La práctica creativa participa del mundo y el diálogo entre las escrituras se expande e interroga las lógicas mentales y culturales que son la base del mundo en el que vivimos.

Un primer punto de contacto o convergencia entre las escrituras, es que ambas toman como materia de su construcción los textos de otros autores. Nos hallamos frente a escrituras que no son "originales" (en el sentido de origen), y que remiten siempre a otros textos, constituyéndose así en escrituras de reciclaje, que configuran sus sentidos a partir de materiales antiguos, ya existentes. Este punto de convergencia es una primera afinidad fuerte, la primera marca de una complicidad. Perec dialoga con una de las prácticas y estrategias principales de la obra de Borges, que no puede ser leída sino dentro de un marco intertextual; la escritura de Borges se construye sobre y a partir de otras escrituras; sus textos están plagados de referencias a otros textos y son, muchas veces, reescrituras de historias que ya han contado otros. Se resquebraja el mito, el

dogma si se quiere, de la autenticidad de una escritura que ya no emerge de las profundidades mágicas de la inspiración. Las escrituras de Borges y Perec se hacen de retazos robados, de artefactos textuales fragmentados, provenientes de órdenes ajenos. Pero el diálogo, además del movimiento creativo de la escritura, se ocupa de su material, que es el lenguaje. Ambos autores trabajan con un material carente de esencias y sentido fijos, hecho de vértigo y movimiento, sin la posibilidad de asir con transparencia y firmeza las cosas y el mundo. No hay un más allá del lenguaje y este último es, al mismo tiempo, el material del que estamos hechos. Si el lenguaje es opaco, sin esencias o sentidos últimos, no hay un pasado que en él pueda repetirse con fidelidad, no hay una verdad que se pueda contar ni memoria que no se invente. Tampoco existe una autobiografía que se ajuste a la realidad de los hechos, ni nada en el mundo que no esté contaminado de ficciones. Ni siquiera el hombre y su identidad son entidades preexistentes al lenguaje. Sin embargo, tampoco el ser humano, y lo que él es, puede ser asido por un lenguaje que evoca, convoca, pero que también falsea y tuerce. El nombre propio, que supuestamente designa, oscila entre la arbitrariedad y la magia. Finalmente, si no hay pasado o hecho real que las palabras puedan devolvemos, para que las contemplemos como la imagen nítida del espejo, no puede haber una historia en la que podamos confiar para acceder a nuestro ayer y a nuestro presente; no hay una historia que fije nuestras vidas. Nada se detiene ni llega a su verdad última en el lenguaje, no hay identidad que no esté en permanente proceso, pasado que no pueda modificarse, no hay marca de muerte que no pueda ser alterada y convertida en el principio de una creación por la escritura.

El diálogo entre Borges y Perec señala la potencia de una escritura que no emerge de la nada como un don trascendente y divino, sino que se construye siempre como un falseo, transformación inacabada, seducción y desvío. Borges y Perec hacen de la imposibilidad, de la opacidad fragmentaria del lenguaje, una estrategia y un atributo de su escritura. De ahí que tanto Borges, como Perec trabajen tan intensamente con la parodia que es justamente una transformación y un desvío; la parodia no trabaja con estructuras acabadas, fisura, deshace lo que se había pretendido completo; lo concluso no halla prolongación en el tiempo. La parodia es la manera que ambos tienen de ingresar en una tradición o, lo que es lo mismo, de apropiarse de ella. Perec y Borges no reciben una tradición como quien recibe sin complicaciones una herencia; la suya es una tradición que eligen y que van construyendo hacia atrás en la escritura, una tradición que no está dada de antemano. Perec, al transformar el texto de Borges, se inscribe en su

tradición, toma a Borges como antecesor. Perec es un judío nacido en Francia que se cría al interior de la cultura francesa: Sin embargo, el autor de *La vida instrucciones de uso* rompe con la tradición que le corresponde por herencia y toma a Borges como uno de sus referentes. También Borges rompe con las tradiciones propias y ajenas para construir su escritura. Para él, es la condición de latinoamericano la que le otorga la libertad de moverse libremente entre lo propio y lo ajeno rompiendo sujeciones y operando transformaciones. Esta libertad de movimiento y de transgresión, de modificar y cambiar desde un *afuera*, es compartida con los judíos y los irlandeses.

Recuerdo aquí un ensayo de Thorstein Veblen, sociólogo norteamericano, sobre la preeminencia de los judíos en la cultura occidental. Se pregunta si esta preeminencia permite conjeturar una superioridad innata de los judíos, y contesta que no; dice que sobresalen en la cultura occidental, porque actúan dentro de esa cultura y al mismo tiempo no se sienten atados a ella por una devoción especial; "por eso —dice— a un judío siempre le será más fácil que a un occidental no judío innovar en la cultura occidental"; y lo mismo podemos decir de los irlandeses en la cultura de Inglaterra. Tratándose de los irlandeses, no tenemos por qué suponer que la profusión de nombres irlandeses en la literatura y la filosofía británica se deba a una preeminencia racial porque muchos de esos irlandeses ilustres (Shaw, Berkley, Swift) fueron descendientes de ingleses, personas que no tenían sangre celta; sin embargo, les bastó el hecho de sentirse irlandeses, distintos, para innovar en la cultura inglesa. Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas.

(Borges, 1997: 201)

Esta teoría borgeana en tomo a la libertad latinoamericana ha sido discutida y aparentemente refutada, por la realidad misma. Con respecto a este derecho y esta libertad que Borges *se* toma, Jaime Alazraki escribe.

He assumed that right and lived in a country that was very far from being European as if it were. History has proved him wrong. Argentina is by its past and present, by its problems and dilemmas, an integral part of the Third World.

Él asumió ese derecho y vivió en un *país, que estaba muy lejos de ser europeo, como si lo fuera*. La historia ha probado su error. Argentina, por su pasado, su presente, por sus problemas y dilemas, integra el tercer mundo

(Alazraki, 1988: 179)

Borges reclama su derecho a una tradición en la que los latinoamericanos podemos actuar libremente; Borges nunca pretendió que la Argentina ni América Latina sean Europa; cree, que justamente por ser distintos podemos enfrentarnos de una manera especial a la cultura occidental. En cual nos da la posibilidad de transformarla afuera, *desde las orillas*, diría Beatriz Sarlo. Si la historia y Jaime Alazraki refutan a Borges, la escritura de Perec lo confirma, demostrando que los latinoamericanos, sin de de ser tercermundistas, diferentes al mundo europeo, podemos tornar tradiciones que no nos pertenecen y transformarlas desde aquí, no para adaptarlas a nuestras realidades y a nuestras comprensiones, sino para diseñarlas y crearlas para Europa y

Occidente. Perec toma a Borges y se inscribe en su tradición, imita a Borges y lo toma como propio, así como Borges lo hace con las tradiciones que supuestamente no le pertenecen. Como los irlandeses que transforman la literatura de los ingleses, Borges ha influido en la tradición de los franceses. Es ahora un francés que se ha apropiado de un latinoamericano para copiarlo y tomarlo como base de su escritura. Perec, a pesar de su judeidad, es un escritor que forma parte de la literatura francesa, no hay un libro de literatura contemporánea de ese país que no lo nombre. De ningún modo es exagerado decir que Perec es uno de los hitos (aunque la palabra resulte un tanto antipática) de la literatura francesa de los últimos años. Sin embargo, Perec no deja de ser de cierta manera un extranjero o, como él mismo sugiere, un desarraigado.

En 1978, Perec escribe junto a Robert Bober una crónica en torno a Ellis Island, una pequeña isla frente a Nueva York en la que, a principios del siglo XX, Estados Unidos recibía a los aspirantes a la inmigración, llegados en barco de países lejanos para empezar, en Estado Unidos, una nueva vida Para Georges Perec, Ellis Island es el lugar del verdadero exilio, la frontera entre la partida y la llegada, la patria ya se ha dejado atrás, pero aún no se ha arribado al nuevo destino. Es justamente ése lugar, que es ninguna parte, el que interesa a Perec, por ser el sitio de la no pertenencia, vale decir, un espacio cercano, por no decir propio, a Georges Perec y a su historia Perec, como Borges, está marcado siempre por la no pertenencia

Worüber ich, Georges Perec, hier etwas erfahren wollte, ist das Umherirren, die Zerstreuung, die Diaspora. Ellis Island ist für mich der eigentliche Ort des Exils, das heisst, der Ort der Ortlosigkeit, der Nichtort, das Nirgendwo. In diesem Sinne betreffen mich *diese* Bilder, faszinieren mich, beziehen mich mit ein, als ginge die Suche nach meiner Identität über die Aneignung dieses Schuttplateplatzes, wo erschöpfte Beamte massenweise Amerikaner taufte (...)

ich hätte, wie nahe oder entfernte Vetter, in Haifa, in Baltimore, in Vancouver geboren werden können, ich hätte Argentinier, Australier, Engländer oder Schwede sein können, doch in dem nahezu unbegrenzten Fächer dieser Möglichkeiten war mir gerade eines verboten: nämlich im Land meiner Vorfahren geboren zu werden, in Lubartow oder in Warschau, und dort in der Kontinuität einer Tradition, einer Sparche, einer Zugehörigkeit aufzuwachsen.

Lo que a mí, Georges Perec, me interesa, es el errar, la dispersión, la diáspora. Ellis Island es para mí el verdadero sitio del exilio, vale decir, el lugar del no-lugar, el ninguna-parte. Es en este sentido que me afectan las imágenes, que me fascinan e incluyen, como si la búsqueda de mi propia identidad pasara por apropiación de este descargadero de escombros donde funcionarios exhaustos bautizaban en masa a nuevos americanos. (...)

Yo podría haber nacido, como algunos primos cercanos y otros más alejados, en Vancouver, podría haber sido argentino, australiano, inglés o sueco, pero en este abanico de posibilidades casi ilimitadas, me ha sido prohibida justamente una cosa: nacer en la tierra de mis antepasados, en Lubartow o Varsovia, y crecer allí, en la continuidad de una tradición, de una lengua y una pertenencia.

(Perec, 1998: 32)

A pesar de ser argentino, también Borges lleva la marca de una no pertenencia por su difícil relación con la Argentina. Borges es un extranjero en Europa y en Argentina es "extranjerizante"; de algún modo, nunca deja de ser ajeno. Al saber que va a morir, decide hacerlo en el extranjero. Jaime Alazraki recuerda una de sus últimas conversaciones con Borges en Ginebra; una de las frases que le viene a la memoria es: *No me quieren en Argentina* (Alazraki, 1988: 177). Borges muere lejos de su patria con la amargura de saberse rechazado por los suyos. Recién con el paso de los años, a medida que la existencia física de Borges se va alejando en el tiempo, los argentinos aceptan más y más el hecho de que no hay Argentina sin Borges. A diferencia de lo que, a pesar de todo, aún hoy se sigue pensando, Borges no es un escritor rendido a los pies de Europa y de Occidente en general; al contrario, Borges es un latinoamericano que no cede a complejos de inferioridad, que no se deja intimidar por una supuesta "pobreza" de nuestra literatura, cuando se la compara con la amplia tradición y cultura literaria de los europeos. Borges introduce su escritura en territorios ajenos a partir de la parodia, de la ironía, cambiando y haciendo suyo lo que no le pertenece, aquello a lo que parece no tener derecho. Perec, por otro lado, desde esa frontera que es su "identidad", nos demuestra que el Sur no solamente es un sitio para ser leído, sino también un sitio para ser copiado. La parodia perequiana prolonga la escritura de Borges y la hace productiva. Perec parodia e ironiza a Borges no para degradarlo, sino para rendirle homenaje. Sin embargo, la parodia da lugar a un diálogo entre escrituras que revierte y cuestiona el orden de lo establecido y en este sentido, las parodias de Borges y Perec son un hecho revolucionario. A pesar de prolongar un texto o una obra de arte, a pesar de conservar, la parodia no podría ser un hecho reaccionario, porque nunca mantiene sin cuestionar, sin revertir, revisar y remover el orden de lo que incorpora. Por último no se puede dejar de reconocer que la parodia y el diálogo entre las escrituras exigen un lector específico, que conozca a Borges, que lo haya leído exhaustivamente y que lea a Perec desde su lectura de Borges y viceversa. El diálogo entre ambos es casi un secreto que deja pocas sugerencias y marcas de su existencia a quien quiera participar del juego. La parodia perequiana es una parodia difícil y restringida a un determinado tipo de lectores.

## Bibliografía.

- Alazraki, Jaime  
1988 *Borges and the Kabbalah*. New York: Cambridge University Press.
- Altarriba, Antonio  
1992 "Las piezas de Bartlebooth". *Anthropos: Georges Perec (Una teoría potencial de la escritura, de la configuración del mundo. Literatura y vida)*. No. 134- 135. 67-81.
- Anónimo  
2004 *Tausendundeine Nacht* (Nach der ältesten arabischen Handschrift in der Ausgabe von Mushin Mahdi erstmals ins Deutsche übertragen von Claudia Ott). München: Verlag C.H.Beck.
- Aristóteles  
1989 *Poética*. Venezuela: Monte Ávila Editores.
- Babero wski, Jörg  
2005 *Der Sinn der Geschichte*. München: Verlag C.H. Beck.
- Bajtín, Mijail  
1974 *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Barral Editores: Barcelona
- 1986 *Problemas de la poética de Dostoievsky*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland  
1985 *El grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI Editores.
- Baudrillard, Jean  
1989 *De la Seducción*. Madrid: Cátedra.
- Boehncke, Heiner; Kuhne, Bernd  
1993 *Anstiftung zur Poesie: Theorie und Praxis von Oulipo*. Bremen: Manholt Verlag.
- Borges, Jorge Luis  
1965 *Evaristo Carriego*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- 1997 *Discusión*. Madrid: Alianza Editorial.
- 1998 *El informe de Brodie*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- 1998 *Inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- 1998a *Historia de la eternidad*. Madrid: Alianza Editorial.

- 1998b *El tamaño de mi esperanza*. Madrid: Alianza Editorial.
- 1999 *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- 1999a *Historia universal de la infamia*. Madrid: Alianza Editorial.
- 1999b *El hacedor*. Madrid: Alianza Editorial.
- 2002 *Obra poética, 3*. Madrid: Alianza Editorial.
- 2002a *Otras Inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- Calvino, Italo  
1994 *Seis propuestas para el milenio*. Madrid: Ediciones Siruela.
- 1995 *Punto y Aparte, Ensayos sobre Literatura y Sociedad*. Barcelona: Tusquets Editores.
- 1995 a *Por qué leer a los clásicos*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Camarero, Jesús  
1992 "Perec autobiográfico: Ceremonias de la escritura" *Anthropos: Georges Perec (Una teoría potencial de la configuración del mundo. Literatura y vida)*. No. 134-135. 35- 41.
- Castaneda, Carlos  
1994 *Viaje a Ixtlán*. Santa fe de Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix  
1997 *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- Eco Humberto; Ivanov, V.; Rector, Mónica  
1990 *¡Carnaval!*. México: FCE.
- Enaudeau, Corinne  
1999 *La paradoja de la representación*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Fishbum, Evelyn  
1990 *A dictionary of Borges*. London: Gerald Dickworth & Co.Ltd.
- Genette, Gérard  
1989 *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.



- Gusdorf, Georges  
1980 "Conditions and limits of Autobiography" En: OLNEY, James (comp.). *Essays Theoretical and Critical*. New Jersey: Princeton University Press. 14- 32.
- Hutcheon, Linda  
abril 1981 "Ironía, Sátira y Parodia: Una aproximación pragmática" *Poétique* No. 46 París. Traducción de Elsa Noya y Alba María Paz Soldán.
- 1994 *Irony's edge*. London and New York: Routledge.
- 2000 *A theory of parody*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Karrer, Wolfgang  
1977 *Parodie, Travestie, Pastiche*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Kristeva, Julia  
1981 *Semiótica (I y II)*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- 1998 *Sentido y sinsentido de la revuelta*. Buenos Aires: Eudeba.
- 1999 *El lenguaje, ese desconocido*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Kundera, Milan  
1998 *Los testamentos traicionados*. Barcelona: Tusquets Editores.
- 2005 *El Telón*. Barcelona: Tusquets Editores
- Lacan, Jaques  
1998 *Escritos*. México: Siglo XXI Editores.
- Lefere, Robin  
2005 *Borges: Entre autoretrato y automitografía*. Madrid: Editorial Gredos.
- Leiris, Michel  
1975 *Mannesalter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag,

- Lejeune, Philippe  
1986 *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- 1992 "Los proyectos autobiográficos de Georges Perec". *Anthropos: Georges Perec (Una teoría potencial de la escritura, de la configuración del mundo. Literatura y vida)*. No. 134-135. 41-53.
- Lezma Lima, José  
1993 *La Expresión Americana*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Liddel Hart, Basil.H  
1973 *History of the First Worldwar*. London: Cassell.
- Magné, Bernard  
1992 "El autobotexto perequiano". *Anthropos: Georges Perec (Una teoría potencial de la configuración del mundo. Literatura y vida)*. No. 134- 135. 67-81.
- Mc. Murray, George R.  
1980 *Jorge Luis Borges*. New York: Frederick Ungar Publishing.
- Pagel, Gerda  
2002 *Jaques Lacan zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag.
- Paz, Octavio  
1994 *El laberinto de la soledad*. México D.F: Fondo de Cultura Económica
- Perec, Georges  
1984 *Die Dinge*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag.
- 1982 *Woder die Kindheitserinnerung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- 1989 *El gabinete de un aficionado*. Barcelona: Editorial Anagrama
- 1991 *Was für ein kleines Moped mit verchromter Lenkstange steht dort im Hof?* Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- 1992 *La vida instrucciones de uso*. Barcelona: Editorial Anagrama

- 1992a "Cuatro figuras para *La vida instrucciones de uso*" En: CAMARERO, Jesús (comp.). *Suplementos: Georges Perec (Poética y teoría literaria)*. No. 35. 17-18.
- 1993 *Cahier de charges de La Vie mod'emploi*. Paris: CNRS Editions.
- 1996 *In einem Netz gekreuzter Linien*. Bremen: Manholt Verlag.
- 1998 *Geschichten von Ellis Island* oder wie man Amerikaner macht. Berlin: Wagenbachverlag.
- 1997 *El secuestro*. Barcelona: Editorial Anagrama
- Rose, Margaret  
1993 *Parody: ancient, modern and postmodern*. New York: Cambridge University Press.
- Rowe; Canaparo; Annick Louis  
2000 *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Buenos Aires: Paidós.
- Sartre, Jean Paul  
1991 *Die Fliegen*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Scholem, Gershom  
1998 *La cábala y su simbolismo*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Twain, Mark  
2001 *Leben auf dem Mississippi*. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag.
- Valverde Villena, Diego  
2000 "El espejo de la calle Gaona: Los pasadizos entre ficción y realidad en Jorge Luis Borges". *Clarín: Revista de Nueva Literatura*. No.30. 3-12.
- Verweyen, Theodor  
1973 *Eine Theorie der Parodie*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- 1987 *Die Kontrafaktur*. Konstanz: Universitätsverlag.
- Villena, Marcelo  
2003 *Las tentaciones de San Ricardo*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos.

Waugh, Patricia  
1984

*Metafiction*. London: Meuhlen & Co.

### Documentos Electrónicos:

Anónimo  
2006

"El enigma de la memoria"  
<http://us.geocities.com/viuda.geo/Borges.html>-15k.  
(23-04-2006).

Fernández, Mariángeles  
2006

"Memoria: Jorge Luis Borges" .  
<http://www.literaturas.com/v.010/sec.0505/memoria.htm>-  
31k. (8-08-2006).

Fishburn, Evelyn  
2001

"Borges, Cabbala and Creative Missreading" Online. J.L.  
Borges Center for Studies & Documentation. Internet:  
20/ 07/ 01 (<http://www.uiowa.edu/borges/bsol/evi1.shtml>)  
(12-09-2006).

Gudmundsdóttir, Gunnthórunn  
2003

"Memory and the Autobiographical Process: Lillian  
Hellmann, Georges Perec, Paul Auster" en *Border  
Autobiography and Fiction in Postmodern Lije Writing*.  
Amsterdam/ New York, NY.<http://www.ingentaconnect.com>  
(5-04-2006).

Mejía Prieto, Juan  
1998

"Jorge Luis Borges: biografía"  
<http://membres.lycos.fr/jes/borges-bw.htm> (23-05-2006)

Möller, Reinhardt  
2004

"Das Aleph Prinzip. Über Anmerkungen und Paratextuelle  
Elemente in Erzählungen von Jorges Luis Borges  
[http://www.complit.fu-berlin.de/veranstaltungen/  
seminararbeiten/pdf/noten\\_rmoeller.pdf](http://www.complit.fu-berlin.de/veranstaltungen/seminararbeiten/pdf/noten_rmoeller.pdf) (12-06-2006).

Swift, Jonathan  
2006

*Guliver 's Travels*.  
<http://www.online-literature.com> (23-08-2006).

Parodi, Cristina  
2000

"Borges y la subversión del modelo policial"  
Borges Center for Studies & Documentation. Internet: ,  
([http// www.uiowa.edu/borges/bsol/pdf/xt\\_policial.pdf](http://www.uiowa.edu/borges/bsol/pdf/xt_policial.pdf)  
(15-07-2006).

Rodríguez Monegal

1947 "**Presencia de Mark Twain**" en *Marcha*. Montevideo, n. 379.  
[http// www.archivo.de.prensa.edu.uy/ r-monegal/ bibliografia/  
prensa/ artepren/marcha\\_3](http://www.archivo.de.prensa.edu.uy/r-monegal/bibliografia/prensa/artepren/marcha_3) (14-05-2006)

Wikipedia  
2006

*Wikipedia, the free encyclopedia.*  
[http// en.wikipedia.org/ wiki/ John\\_ Murrel](http://en.wikipedia.org/wiki/John_Murrel) (bandit)-23k.  
(3- 08-2006).