

ARTÍCULOS

LABERINTOS Y JARDINES DE ESCRITURA Y RESCRITURA. MICHEL LAFON: *UNA VIDA DE PIERRE MENARD*

Norma Carricaburo

Solo nos ha llegado el Jardín. Suelo pensar también que el libro nunca existió, ni siquiera en esbozo, y que no hay otro libro que el Jardín. El Jardín es el único libro que Richer podía, a cada momento, poner al día. Cuando Richer les decía a sus discípulos que trabajaba en su libro, trabajaba, de hecho, en su Jardín. Cuando decía que se perdía en sus páginas y en sus capítulos, era en su Jardín donde se perdía. [...] De modo que habría que aprender a leer el Jardín como se aprende a viajar a través de un libro.

Michel Lafon, *Una vida de Pierre Menard*.

1. Los libros y el jardín

En “El jardín de senderos que se bifurcan”, se menciona un libro tal que su autor llamó laberinto, es decir, un libro-laberinto; en el epígrafe que abre este trabajo, se recuerda a un botánico que construyó un jardín que llamó libro, es decir, un jardín-libro. Inversión entre el término real y su designación metafórica, pero también trasplante del universo de Borges desde el “simétrico jardín de Hai Feng”, en el lejano oriente, a otro mediterráneo: el jardín botánico de Montpellier, fundado a fines del siglo XVI por Enrique IV de Francia y creado y dirigido por el botánico y anatomista Pierre Richer de Belleval.

La metáfora del libro o de la biblioteca como jardín no es nueva. Un francés nacido a principios del siglo XIII en Amiens, Richard de Fournival, ordenó su biblioteca a partir de esta alegoría. Pensó una biblioteca ordenada sobre un modelo hortícola. La biblioteca como edén de la sabiduría, donde sus conciudadanos podían recoger los frutos del saber. Escribió el *Biblionomia*, un listado de 162 volúmenes, posiblemente ordenado sobre su propia biblioteca. En ese jardín distinguía tres arriates: el de la filosofía, el de las ciencias lucrativas y el de la teología.

A su vez, cada uno de los arriates estaba subdividido. De este modo, el más abarcador, el de la filosofía, se fraccionaba en distintas áreas: la primera, compuesta por la gramática, la dialéctica y la retórica; la segunda, por la geometría y la aritmética, la música y la astronomía, y la tercera, por la física, la metafísica, la ética y la poética.

Un sistema taxonómico más, pero en la alegoría de Fournival se trasladaba al orden de los libros el del jardín. Sin embargo, tampoco entonces resultaba una relación totalmente novedosa, si se recuerda la visión medieval que tendió un paralelo entre flores y libros. En principio, los *florilegia*, o florilegios, cultivados en la Edad Media, eran antologías donde se recogían las *flores* de los padres de la Iglesia. Luego se fue ampliando el sentido y ya en el siglo XIV se aplica a obras artísticas, como las antologías poéticas y musicales. Finalmente, en el siglo XV, el término *florilegia* pierde, en parte, el sentido metafórico al pasar a denominar los volúmenes sobre plantas, especialmente las medicinales.

En esta tradición pareciera insertarse Lafon, si bien su jardín se presenta mucho más enriquecido. El jardín cobra varios significados, desde los más referenciales de jardín de plantas, jardín de paseo y jardín de enseñanza y aprendizaje para los futuros médicos, hasta los metafóricos del jardín de lectura o de escritura, el jardín como libro o como biblioteca y, finalmente, como laberinto o red cultural.

2. Jardines de lectura

Michel Lafon da una nueva vuelta de tuerca al tema del libro y del jardín. Natural de Montpellier, retoma el jardín-laberinto como símbolo del libro o de la biblioteca. Parte de una experiencia vital, la de su adolescencia de lector en esos célebres jardines mediterráneos, donde al mismo tiempo se perdía en los senderos y en la lectura de sus autores preferidos. En principio, habría sido un jardín de lectura lo que le hizo empalmar con la antigua tradición de los libros-jardines. Por otra parte, el jardín-laberinto de escrituras y rescrituras (y de lecturas y relecturas) se enriquece con una obra ultra-atlántica, la de Jorge Luis Borges, a quien Lafon ha abordado en sus investigaciones y ha recreado en sus traducciones.

Tanto el jardín botánico como la biblioteca, corresponden a una selección y a un ordenamiento hecho por los hombres para acopiar, en un determinado espacio, un mundo de diversidad. Lafon escribe:

Un jardín botánico es una recopilación de fragmentos: de todo un poco, de cada esencia una fragancia, de cada expedición un espécimen, de cada planta un ramo, de cada región del mundo una parcela, de cada monumento una piedra, de cada aventura un recuerdo, de cada batalla una herida... (Lafon, 2010: 119).

En todo jardín existe un orden, tal vez no demasiado evidente, dada la diversidad de los elementos naturales que se agrupan, pero que subyace imprescindible para la utilidad de quien lo recorre o estudia. Así como en las bibliotecas la variedad de materias, temas, autores, lenguas, culturas, géneros y períodos requiere de un orden, de un catálogo, en el jardín se necesita de un sistema, de un saber, de una disposición que aproveche a botánicos y apotecarios, cuando se trata de un jardín botánico, pragmático y de enseñanza, y un orden visual, una forma de guiar al paseante, necesaria en todos los jardines:

Un jardín es siempre un sistema. Si, desde la Antigüedad y durante siglos, ninguna construcción humana fue hecha al azar, sostengo que, más aún que las pirámides, los templos, los palacios o las catedrales, son los jardines los que lo prueban. Es la apariencia de una libertad total, en todos los planos, la que implica este orden, tanto más determinante cuanto es secreto y parece inútil. Este orden es el proyecto del creador. Le da un sentido al jardín. Sin él, se cae en la gratuitad, de la que no se sale más (Lafon, 2010: 55-56).

Tanto el jardín como la biblioteca necesitan de una distribución espacial y arquitectónica en la cual disponer los elementos para su ubicación y disfrute. En ambos es posible realizar recorridos deambulatorios. En el libro, en cambio, los recorridos son de lectura, pero tanto en la escritura como en la lectura, se necesita de un creador que lo transforme en un jardín o en un laberinto que pueda recorrerse, con mayor o menor dificultad, para llegar con gusto y provecho al final del itinerario:

[...] Entreveo solo que un libro que organizara sus partes con la misma astucia y eficacia que lo hace su ciudad con sus jardines, un *libro-jardín*, si usted quiere, merecería valer a su autor un poco de este reconocimiento afectuoso que es el don supremo que nos dirige a veces el lector (Lafon, 2010: 58).

El jardín de Montpellier reúne lo natural con la obra del hombre. La piedra del jardín botánico no es la piedra en estado natural, sino la piedra monumental, humanizada, la piedra que perdura. Lafon juega con el doble significado de la palabra *pierre*, como nombre propio y como piedra. Desde lo onomástico, le sirve para convocar a los distintos personajes, ficcionales o no, que se agrupan bajo ese nombre: desde el San Pedro de la catedral vecina a la universidad, hasta Pierre Menard, sin olvidar a Pierre Richer de Belleval, el creador del primer jardín botánico en Francia. De este modo, Lafon va creando un jardín literario que participa de algunas funciones propias del museo, pues no hay que olvidar que en la Antigüedad se llamó así a algunas de las primeras bibliotecas, también destinadas a las musas. Lafon concibe el jardín como un espacio de representación:

Lamartine, *Discurso a los jardineros*: “Trabajáis, por así decirlo, al lado de Dios, sois los colaboradores de la ley divina de la vegetación”. El creador de un jardín es un dios, o el colaborador de Dios. Selecciona las especies vegetales, les da vida, las ordena. Reúne el conjunto de los vegetales del Mundo en un *hortus conclusus* que no es solo una enciclopedia viviente, sino la imagen misma de la Creación (Lafon, 2010: 107).

A esta sumatoria de lo natural con lo realizado y clasificado por el hombre, se añaden en la novela varios planos de ficción y de significación: la dualidad entre el jardín real y el jardín representado, el interrogante sobre cuál de ambos es la representación de cuál, los personajes literarios que itineran por sus senderos, las referencias librescas de uno y otro lado del Atlántico en el discurso del autor, los manes de Narcisa, que vacilan entre el espacio simbólico y el espacio vacío que puede llenarse con los más diversos significados (el cenotafio), el jardín que se ve en la superficie y la sala subterránea y oculta en que se reúnen los congresistas, espacio eminentemente literario y borgesiano. Superposición de espacios reales y ficcionales que convierten al jardín en un intrincado laberinto de signos.

3. Jardines de escritura

El Pierre Menard de Borges rescribe parte del *Quijote*. Su creador establece las distintas escrituras de dos textos idénticos, aunque con

diferencias significativas e interpretativas, producto del salto temporal y geográfico que media entre los autores. Las dos obras son idénticas, pero no dicen lo mismo, no se leen igual. Además, pese a ser coincidentes, la de Menard resulta superior a la de Cervantes.

En su cuento, Borges se pregunta sobre los motivos de Menard para escribir el *Quijote*:

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

Ah, bear in mind this garden was enchanted!

o sin el *Bateau ivre* o el *Ancient mariner*, pero me sé capaz de imaginarlo sin *El Quijote*. (Hablo, naturalmente, de mi capacidad personal, no de la resonancia histórica de las obras.) *El Quijote* es un libro contingente, *El Quijote* es un libro innecesario. Puedo premeditar su escritura, puedo escribirlo, sin incurrir en una tautología" (Borges, 2000: 49).

La elección de Borges de esta obra cervantina, sin embargo, responde a motivos muy claros. Con ella nace la ficción occidental moderna con todos los recursos y artificios de una escritura intrincada, donde se superponen distintos planos. En la novela de Cervantes, en el nivel del autor y de los personajes abundan las metalepsis, por ejemplo, *La Galatea* de Cervantes, que se hallaba en la biblioteca de Alonso Quijano y se salvó del fuego porque su autor era amigo de uno de los personajes, el cura¹; además, los protagonistas, en la segunda parte, saben que sus andanzas se cuentan en un libro, y otros personajes los reconocen a partir de la literatura. La autoría, la rescritura, el plagio, la traducción, las pseudoepigrafías, las superposiciones de planos ficcionales, el relato

¹ El Menard de Lafon es amigo de Miguel de Unamuno, creador de una metalepsis notable en la novela española, cuando hace que Augusto Pérez, el protagonista de *Niebla*, una de sus novelas más famosas, se enfrente al autor pidiéndole le permita su libre arbitrio, llevando al plano literario un tema teológico de larga data y de infinitas discusiones.

a dos voces, son, entre otros, recursos a veces mencionados y sobre todo utilizados en la novela de Cervantes. Es en este aspecto que Menard, este *alter ego* de Borges, puede adscribirse como lector y como escritor de una obra en que los límites de la autoría se difuminan desde un principio. La novedad de Borges es que no los retoma desde la escritura, sino desde la lectura, ya que en esta es donde las obras continúan ampliando su sentido:

Menard (acaso sin quererlo) ha Enriquecido mediante una técnica nueva *el arte detenido y rudimentario de la lectura*: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas (Borges, 2000: 55, subrayado de la autora).

Los capítulos del fragmentario *Quijote* de Menard no están tomados al azar. Se trata de los capítulos noveno y trigésimo octavo, así como parte del vigésimo segundo, todos de la primera parte. El capítulo noveno es fundamental desde el punto de vista de la autoría, que es donde Cervantes se muestra más transgresor. En el “Prólogo” dice primeramente que ese producto de su ingenio nació en la cárcel, pero luego confiesa no ser el autor, ya que, aunque parece padre, es padrastro de *El Quijote*. Esa falsa paternidad le permite dejar, en el capítulo VIII, una imagen congelada de la batalla entre don Quijote y el vizcaíno, justificándose por no hallar escrito el final, y hacer referencia a un autor (aún no nombrado) y a un segundo autor (el propio Cervantes). En el capítulo IX, el que rescribe Menard, cuenta haber encontrado unos cartapacios, que un niño vendía en un mercado callejero de Toledo, escritos en árabe por Cide Hamete Benengeli y que hace traducir por un morisco aljamiado. A partir de esta traducción puede dar fin literario a la batalla con el vizcaíno y al resto del libro. El autor, que vive en la España de la Inquisición, irónicamente se disimula bajo un supuesto historiador árabe, autor de la historia, y un morisco traductor, que completa su tarea en seis semanas. La novela por antonomasia de la lengua española resulta, en el juego cervantino, una mera traducción del árabe, hecha por un morisco y rescrita por un cristiano.

Del capítulo XXII solo se nos dice que es parcialmente rescrito por Pierre Menard. En él se cuenta la historia de los galeotes liberados por don Quijote. ¿Cuál ha sido el fragmento incorporado a la obra del francés? Todo lleva a suponer que el Menard de Borges se interesó por el

relato de la vida de Ginés de Pasamonte, autor de una autobiografía inconclusa que Cervantes atribuye al género de la novela picaresca. Ginés de Pasamonte o Ginesillo de Parapilla² ha tenido que dejar el manuscrito con la historia de su vida en la cárcel y espera poder volver a desempeñarlo para completar su escritura. La cárcel de Ginés de Pasamonte retrotrae a la del propio Cervantes, el escritor encarcelado que se presentó en el “Prólogo”. Ginés de Pasamonte plantea la literatura como relato de verdades, “más lindas y tan donosas, que no puede haber mentiras que se le igualen” (Cervantes, 1958: 208). De tal forma, un lector de novelas de caballerías que ha decidido convertirse en anacrónico personaje de estas, dialoga con un pillo, autor y protagonista de una novela picaresca. Es el encuentro de dos personajes, pero por sobre todo el de dos géneros bien dispares en cuanto al concepto de ficcionalidad.

El capítulo xxxviii, como recuerda Borges, es el “que trata del curioso discurso de las armas y las letras”. Este es un dilema que no debió perturbar demasiado a Cervantes, quien supo compaginar ambos aspectos en su azarosa vida. Sin embargo, es comprensible su inclusión en la ficción de Borges, ya que fue un punto de reflexión para el autor: La línea militar de sus abuelos, hombres de acción que tomaron las armas, o la vida creativa y de meditación del propio poeta. Entre el campo de batalla y la biblioteca, Borges optó por esta, ese refugio que concibió parecido a un paraíso, el laberinto donde se puede perder la vida para vivir otras e infinitas. Vidas soñadas que, a diferencia de la vida real de los hombres, pueden ser múltiples. Por su parte, Michel Lafon vuelve a la disyunción entre armas y letras al hacer a su Pierre Menard un sobreviviente de la primera guerra mundial.

También el plagio entraña con la novela cervantina, dado que entre su primera y su segunda parte media la aparición del *Quijote* de Fernández de Avellaneda. O sea que don Quijote y Sancho, al lanzarse a la aventura en el segundo tomo, saben que son doblemente personajes: de sucesos falsos, los que cuenta Avellaneda, y de otros auténticos, porque las únicas ficciones reales –valga la paradoja– son las que se cuentan en la obra cervantina.

²Como es sabido, Cervantes presenta una realidad fluctuante, con lo que recuerda al lector que está escribiendo una ficción y que las ficciones se distancian de la realidad. De este modo, los personajes suelen tener más de un nombre, como sucede con Quijote/Quijano, o Panza/Zancas, para mencionar solo los más importantes.

En su cuento, Borges lamenta no encontrar los borradores del *Quijote* fragmentario del francés, que termina coincidiendo “palabra por palabra, línea por línea” con el de Cervantes. Sin embargo, atestigua su prolífica existencia y de este modo le recuerda al lector que escribir una obra no constituye una tarea lineal, como escribir al dictado o copiar. Lo mismo ocurre con la lectura, si es una lectura inteligente. Y Borges abunda en este sentido: puede leer incluso el capítulo xxvi, no ensayado nunca por Menard, reconociendo allí la escritura de su amigo. Curiosamente, en la frase excepcional que señala como de posible rescritura de Menard, se menciona a la ninfa Eco, con lo cual Borges apunta al acabamiento de la literatura de su tiempo, donde en toda obra persiste un eco de otras anteriores, un eco de lo que se ha leído, de lo que se ha oído. Ese eco hace que toda obra sea siempre y de algún modo rescritura, escritura en colaboración o plagio.

4. Una vida para Pierre Menard

En el cuento, Borges escribe una ficción que aparenta ser intento rectificativo de un artículo erudito sobre un escritor muerto y que, al mismo tiempo, reviste ciertos caracteres de una necrología, dedicada a un amigo (“Diríase que ayer nos reunimos ante el mármol final y entre los cipreses infaustos”, Borges, 2000: 41). Borges clausura a su personaje en la muerte, lo cual no impide que en el cuento se reúnan algunos datos de su vida. En una nota al cuento, arguye que tuvo el propósito de bosquejar la imagen de Pierre Menard, pero desistió. Únicamente se dice que vivió en Nîmes y que le gustaba pasear por los arrabales de la ciudad al atardecer. Otros datos son que fue amigo de Paul Valéry, que frecuentaba algunas tertulias literarias y escribía algunos sonetos circunstanciales en álbumes de baronesas o de señoritas de la alta sociedad. Borges recuerda unos cuadernos cuadriculados, con negras tachaduras, donde atestigua una letra de insecto.

Si Borges lo creó, junto con su obra, y al mismo tiempo lo encerró en un obituario, Lafon retoma a Menard para darle una vida. Lo saca de los arrabales de Nîmes para llevarlo a los jardines de Montpellier, ciudad que no fue su cuna, pero elige como sepultura; le cambia la sociabilidad, pues lo aleja de los salones literarios para interesarlo en congresos masones, en la creación de un escritor armado pieza a pieza,

en las peripatéticas enseñanzas a un círculo de discípulos o también en recorridos conversacionales con amigos notables por el jardín botánico.

Hasta aquí la recreación del literato, pero también se develan otros aspectos biográficos. Menard es sobreviviente y lisiado de guerra, como el propio Cervantes. Si el campo de batalla le deja dificultad en el caminar, le regala un amigo, hermano de armas, al cual visita en los veranos. En lo sentimental, Lafon le inventa un primer y único amor, el dolor de conocer la muerte de afectos lejanos. Desde luego, Valéry sigue siendo amigo de Menard, aunque se amplié el número de escritores que el personaje frecuenta. Si, al igual que Valéry con Edmond Teste, Borges creó una falsa biografía de Pierre Menard, Lafon tomará el desafío de ampliar los escuetos límites del cuento para hacerlo protagonista de una novela, género decimonónico, es decir, acabado, perimido, para la estética de Borges, pero que Lafon recrea al alborear el siglo XXI.

Con esta paternidad compartida, Menard sumará a los rasgos autobiográficos de Borges otros del propio Lafon³. Como este, hablará un perfecto español, amará la literatura española y la francesa, tenderá vínculos entre la cultura de su país y la argentina, deambulará por Montpellier, donde se centra el tramado de la historia.

En la novela se retoman temáticamente recursos ficcionales, La mayoría ya estaba en la obra de Cervantes y en los intereses de Borges. Lafon los actualiza desde su perspectiva y desde la crítica literaria actual. De este modo, la autoría, la traducción, el plagio, la rescritura, las pseudoepigrafías, la escritura en colaboración resultan planteos productivos en *Una vida de Pierre Menard*.

Así como el personaje borgesiano rescribe a Cervantes, Lafon rescribe a Borges⁴. Tres son fundamentalmente las ficciones que retoma para sustentar su obra: “Pierre Menard, autor del Quijote”, “El jardín de senderos que se bifurcan”, ambos de *Ficciones*, y “El congreso”, de *El libro de arena*⁵.

³ Lafón le hace decir a Menard: “Siempre la autobiografía, como último y odioso recurso” (Lafon, 2010: 84).

⁴ En Borges la rescritura fue una constante: rescribió a distintos autores de la literatura universal y también se rescribió a sí mismo. Lafon se dedicó al estudio precisamente de la rescritura borgesiana en su libro *Borges ou la réécriture* (véase bibliografía).

⁵ Tres son las claves, “clave triple y una” (Lafon, 2010: 35), tres son los jardines, tres son los Pierre, tres (tres y una) son las figuras de las historias contadas por Borges y por Lafon.

El personaje que va creando Lafon es un personaje fragmentario, como el propio Quijote de Menard. Se rescata al historicista, quien gusta pasear por las vías romanas, y al numismático. Al maestro peripatético y al escritor epistolar. Un Menard fotográfico, con miedo a envejecer, siempre rodeado de jóvenes, aunque sin hijos, lo cual plantea una esterilidad genital que lo lleva a intensificar su tarea intelectual de maestro y escritor. No es padre, pero es maestro; no deja una obra creativa, pero destaca en la traducción. Asimismo, presenta un Menard músico, que aprecia la linealidad de la obra artística, sea musical o lingüística. Un Menard amigo de sus amigos y un crítico severo, sobre todo de su propia obra. Un Menard autor, con una obra que no conoció Borges, y otro traductor, también más fecundo y más preocupado por su oficio que el que creó el argentino.

5. La traducción

El hecho de que Menard sea francés abre un conflicto: el de la traducción. Traducir implica una lengua de origen y otra de llegada, pero también un transvasamiento cultural.

En la España cervantina dos culturas habían estado en contacto por centurias y el traductor, morisco aljamiado, participaba de ambas. Tal vez lo más contradictorio no fuera, entonces, la presencia del morisco traductor, sino la de un erudito árabe, autor de las andanzas de un cristiano que intenta recrear con su vida un género literario ajeno a la mentalidad de su raza.

En la ficción de Borges, la dualidad cultural se produce entre el español Cervantes y el francés Menard, entre ellos median una frontera cultural, otra política y, además, tres siglos. Sin embargo, la traducción propuesta por Borges no parece haber sido idiomática, ya que el *Quijote* fragmentario coincide palabra por palabra con el cervantino y es de presuponer que una coincidencia tal solo es posible en la misma lengua. Ciertamente, Borges no lo denomina traductor, sino autor del *Quijote*.

Para Michel Lafon, la traducción es sumamente importante: es parte de su oficio. Así, sus teorías y prácticas sobre la traducción se incluyen, en parte, en la novela, aunque atribuidas a Menard. Dice Lafon:

Como no escribe novelas, Menard traduce algunas, siempre en forma anónima. (O dicho con más justicia: como traduce novelas, Menard no las escribe —salvo una, ya lo dije, pero esa es otra historia.) Le parece un equilibrio razonable. Tiene su método, que uno de sus amigos, un espectacular profesor de la Sorbona, bautizó *menardización*. Menard ha optado, definitivamente, por una absoluta fidelidad al original. No condena solamente, como puede hacerlo cualquiera, las “bellas infieles”. Reprueba también a los traductores que, globalmente fieles, se apartan en algunos puntos del original, en nombre del “buen francés” o del “como se dice” (y sobre todo del “como no se dice”), de los hábitos, de las normas y otras buenas costumbres literarias. El, por su parte, quiere que la frase francesa siga en todo momento a la frase española de origen, hasta en la respiración... “¡Un paso más en esa dirección”, le objeta nuestro profesor, “y podría satisfacerse con copiar el original, con traducir del español al español” (Lafon, 2010: 63).

El Menard de Lafon desea que el texto primero aflore por partes en el texto segundo, con la palabra sorprendente, con la ambigüedad, con el ritmo. Desea que la traducción conserve la libertad y la imprevisibilidad del texto original, que el lector sea perturbado en su hábitos, que la incomodidad de la lectura le recuerde que está leyendo una obra escrita en otra lengua. “Viajar hacia el otro, en lugar de obligarlo a venir hacia uno” (Lafon, 2010: 64).

Asimismo, Lafon, a través de Menard, no puede dejar de recordar al primer traductor francés de *Don Quijote*:

Recuerdo que Menard, cuando se le pedía que ilustrara su teoría radical, citaba como ejemplo de “traductor recomendable” a César Oudin, que dio de la primera parte del *Quijote*, ya en 1614, una inigualable versión francesa [...]. ¿Se imagina usted lo que significa ser el primer hombre en traducir la primera novela de la era moderna? Ser el primero, el primero absolutamente, al que todos los traductores por venir repetirán de un modo u otro, consciente o inconscientemente, con odio o con devoción, el San Jerónimo bajo la invocación del cual traducirán y retraducirán todos, quieran o no, hasta el fin de los tiempos (Lafon, 2010: 65).

La traducción primera como punto de arranque, pero también ir más lejos, la traducción como obra de colaboración con el autor, aquella que modifica y perfecciona la obra original, el progresivo borrado, para

Menard, de los límites entre escritor y traductor. De una novela mediocre se puede crear una traducción hermosa, una nueva obra que llegue a ser básica para posteriores ediciones del libro en su lengua original, si las hubiera. ¿Cuál sería entonces la obra original? ¿El mediocre original o la excelente traducción?

Lafon rebasa el conflicto de los límites de la traducción y lo lleva a otro terreno, al de la obra creadora y su representación: al *Jardin des Plantes*, de Montpellier, y su grabado. Atestigua la existencia de un grabado que sobrevivió a la destrucción de parte del jardín, que habría sido modelo para su reconstrucción, y que habría sustituido poco a poco al original. Un juego de espejos, el jardín y su grabado, y la incógnita sobre cuál es el original y cuál una versión segunda. Según sostiene Lafon, el grabado es a veces atribuido al mismo Richer, un desdoblamiento complementario entre el jardín real y su reproducción, entre la idea y la realización. Sin embargo, siglos después aparece un Menard. En 1854, Charles Martins hizo ejecutar un facsímil del grabado al que reproducen los estudios posteriores. Como a veces sucede con el traductor, el autor de ese facsímil se tomó ciertas libertades; entre ellas, hizo desaparecer a ciertos personajes que aparecían en el grabado. Curiosamente, uno de ellos es el propio Richer de Bellval, que se había hecho representar explicando los simples a sus discípulos.

En este caso, la inclusión de un nuevo creador borra a otro. En el cuento de Borges existe un triángulo formado por tres figuras, por tres personas que son, a su vez, autores: Cervantes, Menard y Borges. En la novela de Lafon, Cervantes se esfuma en la medida que Menard gana en autoría y el triángulo se estructura con Borges, Menard y M. L. Estas iniciales le son atribuidas a Maurice Legrand, aunque es notorio que se corresponden con las de Michel Lafon, desdoblado en este discípulo directo de Menard para recrear una biografía más personal, ya que cronológicamente Lafon no pudo haberlo conocido.

Mediante este desdoblamiento, también en la novela se plantean, como en la cervantina, un primer autor y un segundo autor. Lafon solamente sería autor de la “Advertencia”, de algunas notas del editor y del

Post scriptum de la edición francesa. El resto de la novela aparece como escrita por el propio Menard, por Borges y por Legrand⁶.

El *Post scriptum* falta en la edición española. En él se señalan los intertextos de autores argentinos y franceses a los cuales Lafon tomó (o con los cuales jugó, a modo de puzzle) en su novela. El mencionado apéndice releva de señalar los intertextos y los pseudointertextos en este trabajo. Sin embargo, su ausencia en la versión española plantea nuevamente el juego de espejos y distorsiones entre el original y la traducción, entre la escritura y la rescritura. En la obra traducida, el tema de la traducción y la traducción misma se compenetran en un plano de teorización y exemplificación. Además, el público lector de la versión original y el de la versión española acaso se polaricen en la lectura de los intertextos. Los rioplatenses, lectores que principalmente conocen la obra de Borges, y los franceses que, de un modo mayoritario, se ubican en la tradición literaria y cultural de su país.

Traducir es tender puentes, pero puentes con carriles de ida y regreso que retroalimentan y enriquecen las obras.

6. La escritura en colaboración

En *Una vida de Pierre Menard*, Gide le dice al protagonista: “Un libro es siempre una colaboración” (Lafon, 2010: 96). El tema de la escritura compartida ha interesado a Lafon, quien junto con Benoît Peeters ha escrito un libro traducido al español: *Escribir en colaboración. Historia de dúos de escritores*. En él hay un capítulo dedicado a la escritura conjunta entre Borges y Bioy Casares. La escritura en co-producción crea, en este caso, a un nuevo autor, simbiosis entre los dos reales: Honorio Bustos Domecq.

⁶ En cuanto a la traducción al español de *Une vie de Pierre Ménard*, cabe destacar que fue realizada por el escritor argentino César Aira. A su vez, en un juego de inversiones, Lafon ha traducido al francés parte de las novelas de Aira. Si toda traducción es creativa, en este caso y a la vista de los resultados, se puede vislumbrar en la obra una tarea de rescritura de ciertas partes y en la que Lafon parece haber participado de forma activa, como suele ocurrir cuando el autor conoce a fondo la lengua a la que se está traduciendo, pero principalmente cuando el autor plantea una teoría de la traducción en su texto. El cotejo de la versión francesa y la española sería sumamente productivo, pero escapa a los límites de este trabajo.

Sin embargo, no es la marca registrada Bustos Domecq la que interesa a Lafon en *Una vida de Pierre Menard*. Más bien se pregunta por aquellas colaboraciones subterráneas, oscuras, tantas veces fabuladas entre críticos y lectores: las conversaciones entre amigos, los originales prestados que acaso luego no se han editado o que se conocieron después de haber enriquecido la obra del “leyente”, toda clase de hilos conductores para saltar de la figura de un autor a la del otro, de una obra a la otra.

Estas suposiciones están respaldadas por toda una tradición de lectores y críticos argentinos que, a lo largo de décadas, se han preguntado: ¿cuánto del mítico Macedonio Fernández subyace en los cuentos de Borges?, ¿cuánto de las lecturas compartidas con Xul Solar pasó a las ficciones y poemas de Borges y cuánto a las acuarelas de Xul? Además, los diálogos entre Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, quedaban siempre circunscriptos a las conversaciones informales en casa de Bioy o constituían fermentos comunes, que luego se reflejaban de distinto modo en la obra de cada uno? ¿Dónde se inician y dónde terminan los límites de la coautoría? ¿En una conversación, en una lectura de originales, en la inclusión del otro como personaje?

La escritura en colaboración ha enriquecido la narrativa con distintas duplas. En la novela de Lafon se mencionan algunas inventadas, como la de André Gide y Pierre Menard, y otras reales y famosas, como la que está incluida en el libro teórico ya mencionado: Alejandro Dumas y Augusto Maquet, un binomio de notables éxitos para una producción casi industrial, con gran beneficio económico, consecuencia del éxito de venta. Pero este ejemplo está muy alejado de las charlas de amigos (Borges y Macedonio, Borges y Xul, Borges y Bioy), lúdicas y enriquecedoras, donde los límites de la autoría no siempre se materializan. De

⁷ En una nota de Maurice Legrand a la carta que le remite Borges se lee: “En cuanto a la afinidad de su estilo con el de tantas páginas de este dossier, es decir, con el estilo de Menard (no me atrevo a hablar del mío), puede causar perplejidad. ¿Quién influye a quién, a fin de cuentas? ¿Cómo resistir a la tentación igual de ver a Borges como inspirador de Menard y a Menard como precursor de Borges? Para mí, *mon siège est fait*: todos somos hijos de Menard, todos somos escritores, imperfectos pero fieles y fascinados, de ese Menard que por su parte se había elegido el padrinazgo de Fabre, que a su vez rescribía a Virgilio. Todos alumnos de Aristóteles, de Pitágoras o quizás, quién sabe, de Zenón —“¡Zenón! ¡Cruel Zenón! ¡Zenón de Elea!”—, inagotable y fabuloso Zenón...”.

todos modos –y leyendo a estos autores como Borges leía a Menard–, se puede descubrir una sutil colaboración, se pueden intuir las preocupaciones de uno en el otro, se cree reconocer un matiz, incluso un estilo engendrador de parte de una obra.

Engendrador de un mito, en su “Pierre Menard”, Borges da incluso un paso más adelante en esta dirección y llega a descubrir el influjo del amigo no solo en la escritura, sino también en la lectura, o sea en los capítulos del *Quijote* ni siquiera intentados por aquel. Es decir que no solo se pueden reconocer en la escritura los intertextos de un autor, sino que, a partir de los textos, se puede descubrir cómo lee un autor.

Cabe preguntarse si, cuando dos autores hacen una escritura no simultánea de un personaje y, además, complementaria (el Menard circumscripto a la traducción del *Quijote*, anclado en un jardín cementerio, en el caso de Borges; el Menard plural –soldado, maestro, amigo, crítico, autor, traductor–, reubicado por Lafon en un jardín medicinal, en la geografía mediterránea y en la literatura de la modernidad francesa) desde dos países y desde dos tiempos bien diversos, se puede hablar de una literatura en colaboración, o si esta resulta como dos ejecuciones distanciadas de una misma partitura. La respuesta más inmediata es negativa. Todo lleva a señalar que no se trata de una rescritura. La fina línea de límite entre coautoría y rescritura solo parece sustentarse en el factor temporal y el diálogo entre autores. Si no existe simultaneidad, el diálogo se convierte en interpretación y por muy aguda y sensible que esta sea, no hay retroalimentación. Además, la disyunción temporal impone distintos lectores, diferentes lecturas. En “Biology Casares y Borges. Del tercer hombre a la galaxia Bustos Domecq”, Lafon⁸ plantea una serie de topos literarios para este autor bicefalo que no están muy lejanos de los que interesaron a Borges en su “Pierre Menard” y que son los que se vienen señalando en la novela del francés:

En cuanto a la literatura, se observa que muchos personajes, aun cuando en principio están muy alejados de ella, no cesan de aludirla: la rescritura, la parodia, el plagio, la adaptación, la transcripción, la traducción,

⁸ Como en toda escritura en colaboración, en la de este dúo Michel Lafon / Benoît Peeters es difícil deslindar autorías, suponer qué capítulos corresponden a uno y cuáles a otro. De todos modos, parece imposible pensar que el peso de este capítulo no haya recaído sobre Lafon, estudioso de Borges y de Biology.

ción, la publicación, no son solo temas obsesivos, sino que a menudo se vuelven el motivo oculto del crimen [...] (Lafon y Peeters, 2008: 204).

La literatura como factor vital, la escritura como sucedáneo de experiencias biográficas, la creación y la traducción como compensación de paternidades carnales, pero también la literatura como punto de encuentro de autores, de estéticas, de teorías, más prescindiendo del tiempo y del espacio comunes.

7. De la rescritura al plagio

Eugenio d'Ors ha acuñado esta máxima: “Todo lo que no es tradición es plagio”. Escrita en las primeras décadas del siglo xx, su significado es, sin duda, muy distinto del que le podemos encontrar en la actualidad. (Una vez más Borges-Menard avalan estos asertos). Es de suponer que el catalán la pergeñó al cambiar su formación modernista por una nueva etapa de revaloración de la estética clásica. Esculpida en un frontón lateral del Casón del Buen Retiro —en la actualidad sede del Instituto de Investigaciones del Museo del Prado—, este adagio se ha vuelto doblemente lapidario. Sin embargo, su comprensión no es unívoca. La incorporo a este trabajo porque la leía diariamente mientras lo redactaba, en Madrid, y me plantea muchas interrogantes. ¿Qué se entiende por tradición? ¿La tradición occidental, la nacional, la étnica, la familiar? ¿Se puede hablar igual de tradición en los países europeos que en los americanos? ¿Cuál es la tradición de los hijos de la inmigración?

También con respecto al plagio, el concepto es mucho más complejo desde esta sociedad de inicios del siglo xxi. Vivimos ahora en la época de la informática, en que las copias se multiplican *ad infinitum*. Paradójicamente, en lo que a letras se refiere, esta multiplicación de copias no va a la par del incremento en la lectura. Cuanto más se multiplica la letra, menos se lee. La facilidad de hacer pública la escritura por medios ciberneticos coloca al lector frente a textos totalmente prescindibles, pero que llegan al monitor a través de distintas páginas. Tampoco hay una jerarquización de la escritura ni de la imagen, pues todo vale igual. Una obra literaria de primera línea aparece en el mismo nivel que una resolución institucional; una reproducción de una obra de arte, que las infinitas fotos que circulan por Facebook.

Todo este preámbulo sirve para mostrar que el concepto de plagio se ha renovado. Sin embargo, aquí solo se intentará limitar el asunto a lo planteado en *Una vida de Pierre Menard*, donde la incierta frontera entre la rescritura y el plagio se difumina. En un apartado que titula “Paradojas del plagio”, Lafon le hace decir a Menard: “Lo más probable es que mis mejores textos estén firmados por otros nombres –ya sea que yo los haya escrito, o ‘inspirado’. (¡Tanta grandeza en tanta sombra! Pero sin esa sombra, ¿dónde estaría la grandeza?)” (Lafon, 2010: 97). Las paradojas sobre autoría y plagio se suceden: “No basta con demostrar que Corneille ha escrito las comedias de Molière. ¡Todavía hace falta descubrir quién escribió las tragedias de Corneille!” (Lafon, 2010: 83).

Ya Borges había cuestionado los conceptos de autoría y plagio en su cuento sobre el *Quijote* fragmentario de Menard. Este se distanciaba de los *Quijotes* apócrifos del siglo XVII solo por coincidir palabra por palabra con el de Cervantes. Sin embargo, Borges advierte que no se trata de un plagio, que si bien se trata de una versión idéntica, la de Menard es muy superior. Aunque se escriba lo mismo, no hay plagio porque la escritura, como el río heraclitano, no repite idéntico momento ni igual circunstancia. Muchas tomas de partido y muchas paradojas de Borges proceden de la filosofía presocrática. En este caso, tal vez se pueda aplicar la aporía de Zenón sobre Aquiles y la tortuga, que tanto interesó a Borges, y preguntarnos quién plagia. ¿Es el de plagio un concepto temporal o también es espacial y entonces el plagio está neutralizado por quién llega más lejos desde la línea de partida? Esta parece la opinión más aceptada en la actualidad, en que se sabe que el descubridor o el inventor o el genio artístico son la cúspide de todo un proceso previo que le sirve de basamento.

Lafon riza el rizo paradójico en su ficción y su Menard tampoco es plagiario. El plagio, si lo hay, le corresponde a Borges. En la novela se presenta al personaje Menard doblemente plagiado. La primera vez, por un escritor que publica con su propio nombre en el *Figaro* una crítica que Menard había publicado ya en *La NRF*. El plagio no se limita a copiar ideas sino que es textual. La indignación de Menard lo lleva a escribir un catártico trabajo destacando este plagio “a la manera de un comparatista minucioso” para señalar que los párrafos del plagiario eran superiores a los suyos propios. Finalmente, pasado el primer momento

de sorpresa y de enojo, desiste de publicarlo, pero se lo envía a Borges, quien a su vez lo plagia al tomar la idea como base para hacerlo autor de un *Quijote* en cuyos párrafos, de coincidencia textual, destaca la superioridad del francés con respecto a Cervantes.

Reversión del orden que se reitera en otros planos: el del creador y su criatura (Unamuno era amigo de Menard), en el de maestro y discípulo. ¿Borges crea al personaje Menard o Menard crea al escritor Borges? Juego de espejos que repite la estética borgesiana: hacer de los personajes autores y de los autores personajes y dejarlos en un cielo infinito donde —Lafon retoma los fantasmas que pueblan la biblioteca de Jacques Bonnet (véase bibliografía)—, “los escritores olvidados charlan por la eternidad con los personajes inolvidables”.

8. El laberinto de signos

Signos y signos de signos, escribir en el siglo XXI es recorrer un intrincado laberinto literario. Los textos han ido tejiendo redes a lo largo de los siglos (anteriores a las ciberneticas y muchos más profundas e indestructibles que las que se pueden armar a partir de la palabra digital). No existen los autores adámicos. Entre los lectores acaso queden algunos. Pero estos no desentrañarán los laberintos de significado que un autor como Lafon construye para un lector que debe ser su igual, un buscador de perlas (o de piedras), un Auguste Dupin más o menos provinciano (siempre se es provinciano en el mundo), que sepa ir leyendo las lápidas, los intertextos, los desplazamientos lingüísticos: La torre de la Babote, *La isla de Bloy*, etc.

Como ha destacado alguna crítica sobre Borges, este sintió el agotamiento de la literatura moderna, pero por eso no dejó de leerla ni de escribir. Solo renunció a hacerlo en algún género, fundamentalmente la novela, aunque, como agudamente apunta Lafon, no dejó de leerlas. En momentos en que la estética de Borges parece haber disminuido el nivel de impacto en la literatura argentina, el autor francés retoma algunos de los temas y de las paradojas del gran cuentista. Los problemas de la escritura y las rescrituras, los plagios y los anacronismos, las falsas transcripciones, las mentidas paternidades textuales, que en algunos casos funcionan como homenajes y en otros, como guiños al lector. Antiguos resortes literarios que se originan con el inicio de la literatura

moderna, pero que siempre se pueden retomar desde un nuevo plano, para complejizar el discurso literario.

Cervantes, hace cuatro siglos, abordó como juego, en los orígenes mismos de la novela moderna, las distintas posibilidades de escribir ficción recordando al lector que lo que leía era ficción, y diversificando a los lectores de su personaje, que tenía alteradas las facultades mentales por no discernir entre realidad y fábula. Ya en el siglo xx, tanto desde la crítica como desde la obra literaria se retomaron las posibilidades de escritura y de narración enfocándolas desde el texto mismo, es decir, en su aspecto retórico, y también desde las metalepsis de autor y otras puestas en abismo. Entonces, el libro dejaba de ser considerado una *opera clausa* para convertirse en un intertexto que proyectaba otros textos y, a su vez, se proyectaría en otros.

Lafon retoma todas estas inquietudes críticas desde la novela y asume el difícil papel de escribir en colaboración con Borges⁹, en una coautoría que salta los límites de espacio y tiempo. De este modo, retoma las inquietudes estéticas no desde la brevedad del cuento sino desde la dispersión de una novela fragmentaria, como el propio *Quijote* de Menard.

Bibliografía

- BONNET, JACQUES. 2010. *Bibliotecas llenas de fantasmas*. Barcelona: Anagrama.
- BORGES, JORGE LUIS. 2000. *Ficciones*. Madrid: Alianza.
- _____. *El libro de arena*. 1979. Buenos Aires: Emecé.
- LAFON, MICHEL. 1990. *Borges ou la réécriture*. Paris: Seuil.
- _____. 2008. *Une vie de Pierre Ménard*. Paris: Gallimard.
- _____. 2010. *Una vida de Pierre Menard*. Buenos Aires: Lumen.
- LAFON, MICHEL y BENOÎT PEETERS. 2008. *Escribir en colaboración. Historia de díos de escritores*. Rosario: Beatriz Viterbo.

⁹ Ya lo había hecho desde su tarea de traductor.