

Jorgue Luis Borges y Julian Barnes

Encuentros desde el margen

Autor:

Moneta, Leticia

Tutor:

Margarit, Lucas

2017

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Filosofía y Letras

JORGE LUIS BORGES Y JULIAN BARNES:
ENCUENTROS DESDE EL MARGEN

Tesis de Doctorado

Tesista: Leticia Moneta

Director: Lucas Margarit
Co-directora: Jimena Néspolo

2017

INDICE

<u>Agradecimientos</u>	p. 3
<u>Prólogo</u>	p. 5
<u>Introducción</u>	
1. El encuentro	p. 8
<u>Universales</u>	
1. El museo y la enciclopedia	p. 17
2. Híbridos	p. 29
3. Reescrituras	p. 48
4. La nación	p. 65
<u>Biografías</u>	
1. Introducción	p. 91
2. De vidas ajenas	p. 103
3. La vida propia	p. 130
<u>Policiales</u>	
1. Introducción	p. 146
2. Teoría y práctica del policial en Borges	p. 169
3. Ambigüedad sexual en Duffy	p. 192
<u>Conclusión</u>	p. 219
<u>Bibliografía</u>	p. 237
<u>Addenda</u>	p. 265

AGRADECIMIENTOS

Agradezco el sostén económico e institucional brindado por dos Becas Internas Doctorales sucesivas del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas que, de modo intermitente, entre abril de 2009 y marzo de 2017, me permitieron dedicarme a la actividad académica. También a mis directores: de Conicet, Roman Settón, y de la UBA, Lucas Margarit y Jimena Néspolo.

Esta texto debe su existencia a la colaboración de una serie de personas: mi marido, Felipe Benegas Lynch, quien funciona como una mitad de mi cerebro y la totalidad de mi corazón. Roman Settón, Gerardo Pignatiello y Hernán Maltz, que leyeron, opinaron, corrigieron y tiraron del carro para hacerlo llegar hasta acá. Sin todos ustedes, esta tesis sería un sólo capítulo breve y desordenado. Considero a todos ustedes co-autores de este trabajo y comparto consecuentemente sus posibles méritos

Quiero agradecer también los aportes díscolos de personas varias: Carolina Fernández, Carola Pivetta, Lucía Vogelfang, Inés Castagnino, Dulce Dal Bosco, Jerónimo Ledesma, Luis Chitarroni, Vanessa Guignery y Ryan Roberts; a los otros miembros del Ubacyt del que formo orgullosa parte: Pablo Debussy, Laura Pérez, Andrea Vilariño; a mis hermanos Angela y Hernán y a mi tía Mimí.

Dedico estas páginas a mis hijas, Marina y Pía, quienes toda su vida han tenido una madre en proceso de gestación (de esta tesis). Y a mis padres que, de algún modo, siguen existiendo mientras escribo.

“You put together two things that have not been put together before,
and the world is changed.”

Julian Barnes

Levels of Life

PRÓLOGO

Incluir los nombres de Jorge Luis Borges y Julian Barnes como objeto principal de una tesis implica el riesgo de recaer en la comparación banal. Desde la perspectiva de las literaturas comparadas podríamos atravesar fronteras y tiempos para hacer un contrapunto entre ambos, pero difícilmente podríamos justificar una horizontalidad entre los términos de la comparación. El solo nombre de Borges ya evoca lo que Bloom llamó “la angustia de las influencias”. Si, como veremos en el desarrollo de estas páginas, Borges casi no aparece directamente aludido en las obras de Barnes, es igualmente cierto que la sombra del argentino estaba presente en el horizonte de escritor de Barnes aun antes de que este publicara sus primeros textos.

Tomamos como punto de partida un cruce incidental que se produjo entre ambos en Oxford en 1971 y que Barnes reseñó veinte años más tarde en un texto definitivamente menor dentro de su obra. Más allá de ese breve texto titulado “La vida, una maldita cosa después de la otra”, Barnes prácticamente prescinde de mencionar a Borges. Sin embargo, retomando a Bloom, la angustia de la influencia existe entre textos literarios:

Influence anxiety exists between poems and not between persons. Temperament and circumstances determine whether a later poet feels anxiety at whatever level of consciousness. All that matters for interpretation is the revisionary relationship between poems, as manifested in tropes, images, diction, syntax, grammar, metric, poetic stance. (Bloom, *The Anatomy of Influence*, 24-5)¹

¹ La angustia de la influencia existe entre los poemas, no entre las personas. El temperamento y las circunstancias determinan si un poeta posterior siente angustia en algún nivel conciente. Todo lo que

En ese sentido, ese breve texto marginal podría ser una “mala lectura” (un ‘missreading’, en términos de Bloom) que muestre la punta del iceberg de una contienda creativa que se revela en ciertos ecos formales y temáticos. Si Flaubert funciona para Barnes como evidente piedra de toque con respecto a la novela, Borges, cuya cercanía temporal amerita otro tipo de relación –ya sea por proximidad o distanciamiento–, abre otro frente de análisis que es el que pretendemos desarrollar y en el que pondremos como eje central el trabajo que ambos autores realizan con el género policial y con la biografía. Se trata, en ambos casos, de géneros de importante tradición dentro de la literatura inglesa (cultura en la que, de modo distinto, se forman ambos autores) y que han sido considerados por la crítica como secundarios dentro de la obra de estos dos autores. Más allá de la “obra visible” (Borges, OC I, *Ficciones*, “Pierre Menard”, 444) y celebrada de nuestros autores, el policial y la biografía ocupan un espacio menor, pero no por eso menos relevante. La exploración y análisis de ese espacio es el principal objetivo de nuestro trabajo. Desarrollaremos, además, una serie de núcleos temáticos que organizamos bajo el título de “Universales” y marcan, a modo de entes platónicos, ciertos lugares comunes del influjo borgeano que resuenan en la obra de Barnes. Estos núcleos son: “El museo y la enciclopedia”, “Híbridos”, “Reescrituras” y “La nación”. Los puntos de encuentro entre estos dos autores nos invitan a reflexionar sobre la relación entre lo que es menor y lo que es central de su obra, y a considerar la interdependencia y complementariedad de ambos conceptos.

importa a la hora de analizar es la relación revisionista entre poemas, que se manifiesta en los tropos, las imágenes, la dicción, sintaxis, gramática, métrica y postura poética. [La traducción es mía]

En *Nothing to be Frightened of*, una novela del año 2008 en la que Barnes juega con la autobiografía, el narrador, hablando acerca del hábito de coleccionar estampillas, crea para sí una nueva categoría de selección a la que llama “Resto del Mundo”, para diferenciarse de su hermano, que se especializaba en “Imperio Británico”. Cuando en el colegio le preguntan: ““So, Barnesy, what do you collect?””, él responde ““Rest of the World”” (Barnes, *Nothing to be Frightened of*, 5).² Tanto el policial, relegado en el ámbito de la alta cultura por ser un género popular y masivo, así como la biografía, en el uso particular que hacen ambos de este género, nos sitúan en las orillas o en el resto de lo que se impone, desde la crítica, como lo central de estas escrituras. Desde ese margen textual en el que Barnes narra con forzada ingenuidad su encuentro con Borges y se crea retrospectivamente un precursor proveniente de otro hemisferio y de otro siglo, avanzaremos movidos por esta influencia que esperamos revitalice la lectura de ambos autores.

² ¿Y, Barnesito, vos qué coleccionás? Él responde: Resto del Mundo. [La traducción es mía].

INTRODUCCIÓN

1. El encuentro

En 1971 Jorge Luis Borges se presentó en la Universidad de Oxford para ser nombrado *Doctor honoris causa*. Julian Barnes, de veinticinco años por ese entonces, asistió a esa ceremonia. Años más tarde habría de recordar, no sin cierta sorpresa, una cita realizada por el argentino:

Logró que la sala estallara en risas y en aplausos cuando citó la observación de Lord Chesterfield: “¿Qué es la vida? Una maldita cosa detrás de la otra.” (Cuando intento verificar la cita 25 años después, descubro que mi *Diccionario de Citas de Oxford* se la adjudica al oscuro Elbert Hubbard. Bueno, prefiero creerle a Borges y no a un simple diccionario. (Barnes, “La vida, una maldita cosa después de la otra”)

La ingenuidad del “prefiero creerle a Borges” lleva a preguntarse si Barnes desconoce el arte borgeano de la atribución falsa. Me consta que Barnes leyó *Ficciones* en marzo de 1965.³ ¿Se trata efectivamente de ingenuidad o es un guiño al entendido?

En *The Anxiety of Influence*, Harold Bloom insiste en que los poetas fuertes son los que hacen la historia de la literatura a partir de lo que llama “creative misreading”

³ Copio aquí un mail de Julian Barnes fechado el 16 de febrero de 2013:
“Dear Leticia, I certainly read him [Borges] in English, and my copy of *Fictions* has my name and the date, March 1965, in it. That would have been when I first read him. best, Julian”

(Bloom, *The Anatomy of Influence*, 22),⁴ mientras que los poetas débiles tienden a idealizar a sus antecesores fuertes (Bloom, *The Anxiety of Influence*, 5).

Poetic influence –when it involves two strong, authentic poets,– always proceeds by a misreading of the prior poet, an act of creative correction that is actually and necessarily a misinterpretation. The history of fruitful poetic influence, which is to say the main tradition of Western poetry since Renaissance, is a history of anxiety and self-saving caricature, of distortion, of perverse, wilful revisionism without which modern poetry as such could not exist. (Bloom, *The Anxiety of Influence*, 30)⁵

Lo que Bloom plantea con respecto a la poesía se hace extensivo a la literatura en general. La aparente idealización que puede sugerir la forzada ingenuidad que señalábamos más arriba, se convierte en potencia si observamos más en detalle lo que hace Barnes con respecto al célebre argentino. El texto de Barnes se titula, a modo de homenaje: “La vida, una maldita cosa detrás de la otra”. Tratándose de una referencia a Borges, poner el apócrifo en primer plano no es casual. Entre el joven impresionable y el escritor que le “rinda un saludo” al maestro, hay una apropiación de la retórica de ese maestro. Dice Barnes:

En ese entonces yo tenía 25 años y escribí en mi diario en esa oportunidad que Borges tenía “la presencia más noble que alguna vez haya visto o

⁴ Una mala lectura creadora. [La traducción es mía].

⁵ Las influencias poéticas –cuando tienen que ver con dos poetas auténticos y fuertes– proceden siempre a partir de una lectura errónea del poeta anterior en un acto de corrección creadora que es de hecho y necesariamente una interpretación incorrecta. La historia de las influencias poéticas fructíferas, o sea: la tradición principal de la poesía occidental desde el Renacimiento, es una historia de angustias y caricaturas auto-defensivas, de distorciones, de revisionismo perverso y voluntarioso sin los cuales la poesía moderna como tal no podría existir. [La traducción es mía].

sentido”. Ahora tengo 50 años y el eco de esa presencia sigue sobreviviendo en mi interior. También leo que escribí: “parece una veleta entrada en años que los vientos del tiempo hicieron adelgazar”. Su traductor leía prosa y poemas en voz alta, mientras Borges escuchaba, con la cabeza levemente inclinada hacia un costado, y siempre articulando los labios al son de sus propias palabras, como un monje que repite un eco silencioso. “Su obsesión calma, precisa y total con la identidad y el tiempo”, anoté, “me hizo sentir que ésta era la verdadera condición normal del hombre”. (Barnes, “La vida...”)

El joven Barnes está claramente impresionado por esta “postal del escritor” en la que ha devenido Borges a fuerza de ser incorporado a la cultura popular, el “Borges pop” (como lo llama Alan Pauls), menos ligado a su obra escrita que a sus performances como figura pública,⁶ pero a quien se conoce y se venera. El escritor de cincuenta años, sin embargo, demuestra haber aprendido algo de Borges: relee su propio texto y se cita, dejando en evidencia todo su candor y articulando, al mismo tiempo, una nueva versión de sí mismo que modifica, a partir del nuevo contexto, sus propias palabras. También recuerda la cita de Lord Chesterfield que hace Borges, la acusa de apócrifa, pero sin embargo, la acepta, poniendo así en primer plano su condición de discípulo. El título, como decíamos, hace evidente esta operación. Borges aparece, entonces, como una presencia “noble” en el recuerdo, pero, por sobre todo, una presencia literaria en el sentido de que deviene emblema de cierta visión de la literatura que a esta altura es ineludible:

⁶ ¿Es conciente Barnes de que con este artículo está escribiendo una parte de la *obra no visible*, “la subterránea, [...] la impar [...] la inconclusa...” (Borges, OC I, *El Aleph*, “El Aleph”, 446) de aquel Borges oral que desfilaba por agasajos y universidades de todo el mundo?

Le mot truquage, le mot falsification, appliqués à l'esprit et la littérature, nos choquent. Nous pensons qu'un tel genre de tromperie est trop simple, nous pensons que s'il y a falsification universelle, c'est encore au nom d'une vérité peut-être inaccessible, mais vénérable et, pour certains, adorable. Nous pensons que l'hypothèse du malin génie n'est pas plus désespérante: un falsificateur, même tout-puissant, reste une vérité solide qui nous dispense de penser au-delà. Borges comprend que la périlleuse dignité de la littérature n'est pas de nous faire supposer au monde un grand auteur, absorbé dans de rêveuses mystifications, mais de nous faire étudier l'approche d'une étrange puissance, neutre et impersonnelle. Il aime qu'on dise de Shakespeare: "Il ressemblait à tous les hommes, sauf en ceci qu'il ressemblait à tous les hommes". Il voit dans tous les auteurs un seul auteur qui est l'unique Carlyle, l'unique Whitman, qui n'est personne. Il se reconnaît en George Moore et en Joyce –il pourrait dire en Lautréamont, en Rimbaud–, capables d'incorporer à leurs livres des pages et des figures qui ne leur appartenaient pas, car l'essentiel, c'est la littérature, non les individus, et dans la littérature, qu'elle soit impersonnellement, en chaque livre, l'unité inépuisable d'un seul livre et la répétition lassée de tous les livres. (Blanchot, *Le livre à venir*, 132-3)⁷

En estas últimas líneas de Blanchot resuenan las últimas líneas de "El inmortal":

“Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que

⁷ La palabra *artimaña*, la palabra *falsificación*, aplicada al espíritu y a la literatura nos choca. Pensamos que ese tipo de decepción es demasiado sencillo, pensamos que si hay falsificación universal, es aun en nombre de una verdad tal vez inaccesible pero también venerable y, para algunos, adorable. Pensamos que la hipótesis de un genio maligno no es la más desesperante: un falsificador, incluso uno omnipotente, sigue siendo una verdad sólida que nos excusa de pensar más allá. Borges entiende que la peligrosa dignidad de la literatura no es hacernos suponer que hay un gran autor del mundo, absorbido en mistificaciones soñadoras, sino hacernos experimentar la cercanía de un extraño poder neutro e impersonal. Le gusta que se diga de Shakespeare: "Se parecía a todos los hombres, excepto por el hecho de que se parecía a todos los hombres". Ve en todos los autores a un solo autor, que es el único Carlyle, el único Whitman, que no es nadie. Se reconoce a sí mismo en George Moore y en Joyce –él diría en Lautréamont, en Rimbaud– capaces de incorporar en sus libros páginas y figuras que nos les pertenecen, porque lo esencial es la literatura, no los individuos, y en la literatura lo esencial es que sea impersonal, en cada libro, la unidad inagotable de un único libro y la repetición agotadora de todos los libros. [La traducción es mía]

le dejaron las horas y los siglos” (Borges, OC I, *El Aleph*, "El inmortal", 544). Ésa parece ser la verdad de la literatura bajo la luz borgeana: una realidad de citas y comentarios que abren un espacio de deriva para la voz personal. Barnes, en este breve artículo, da cuenta de este entramado que se constituye como una de las más potentes y originales maquinarias de lectura y escritura que ha dado el siglo XX. Lo que parece ser una evocación romántica es un artilugio para dejar a Borges en el pedestal de lo icónico: el símbolo de la literatura, un Homero viviente, y apropiarse de su legado de un modo personal. En el breve texto de Barnes vemos una puesta en práctica no sólo de los juegos con la atribución errónea, sino también de aquello que Ana Barrenechea señala con respecto a Borges como “la narración que se autoanaliza” (Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, 285) o lo que Sylvia Molloy ha analizado como “cita y autofiguración” (Molloy, *Las letras de Borges*, 227).⁸

En efecto, no era necesario que Barnes *viera* personalmente a Borges (tampoco que lo leyera) para caer bajo el influjo de lo borgeano. La literatura de la segunda mitad del siglo XX (por no hablar de los precursores que se sigue creando) está influida en gran medida por el argentino. Según Bloom⁹, Borges se ha vuelto parte del canon de occidente a tal punto que ni siquiera es necesario haberlo leído para estar bajo su influencia, además de ser Borges el metafísico literario de nuestro tiempo y quien inauguró la literatura latinoamericana moderna. Entendemos canon, siguiendo a Bloom, como una figura de

⁸ La crítica borgeana es inabarcable. El relevamiento crítico del Borges Center de la University of Pittsburgh puede servir para darnos una idea de su creciente extensión: <http://www.borges.pitt.edu/criticism/articles-books-dissertations>

Destacamos aquí los nombres de Ana María Barrenechea y el de Sylvia Molloy, que son parte importante de la crítica borgeana proveniente de nuestro país. Ricardo Piglia es otro nombre que invocaremos más adelante y que debe ser mencionado en este panorama. El caso de Barrenechea, especialmente, representa un hito en los estudios sobre Borges por su cualidad de precursora y la calidad y vigencia de sus estudios. Para una síntesis de su trayectoria y de su relevancia con respecto a Borges, véase: “La deuda”, de Jorge Panesi: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/filologia/article/view/569>

⁹ Cfr: Bloom, Harold. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. (431-458)

autoridad en nuestra cultura que engendra herederos en los autores posteriores que escriben nuevos textos en los que este autor “reencarna”.¹⁰ Bloom sostiene que lo que hace que una obra devenga canónica es su extrañeza, el ser original de un modo que no pueda ser asimilado por el lector o que, por el contrario, sea asimilado de tal manera que deje de ser percibida como extraña. Y señala:

Of all Latin American authors in this century, he is the most universal. Except for the strongest modern writers –Freud, Proust, and Joyce– Borges has more power of contamination in him than nearly anyone else, even when their gifts and the scale of their work far exceed his. (Bloom, *The Western Canon*, 439)¹¹

Rest señala que Borges ha entrado en el terreno de las mitologías barthesianas (Rest, *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*, 77). El adjetivo “borgeano” marca ese desborde que ha tenido lugar y señala hasta qué punto este autor marcó un antes y un después en la historia de la literatura. Muchos de los más grandes críticos de este siglo han recurrido a su obra a la hora de elaborar sus conceptos: Foucault, Steiner, Deleuze, Derrida, Blanchot, Eagleton, Bloom, Lodge, Waugh, Lyotard, entre otros.

Ya en el siglo XXI, tal vez el desafío sea *no ser borgeano*, especialmente para un argentino. En efecto, la literatura argentina no puede ser indiferente frente a la magnitud de su obra: por simpatía o diferencia, Borges divide las aguas. Aun lanzados a pensar y recorrer otras literaturas, Borges viene con nosotros y no es extraño que lo encontremos

¹⁰ Tomo la expresión de Carlos Gamarro, en *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos* (37).

¹¹ De todos los autores latinoamericanos de este siglo, él es el más universal. Exceptuando a los escritores modernos más fuertes (Freud, Proust y Joyce) Borges tiene un poder de contaminación mayor que el de cualquier otro, aun cuando el talento y la escala de sus obras superen a la suya. [La traducción es mía]

resonando en el corazón de lo más lejano. Claro que, hablando de Borges, Inglaterra no puede ser lo más lejano. Baste recordar los dos linajes analizados por Ricardo Piglia: “La rama paterna, de tradición intelectual, ligada a la literatura y a la cultura inglesa” (Piglia, “Ideología y ficción en Borges”, 3)¹² es la que le aporta algunos de los pilares reconocidos de su escritura, como Poe, Stevenson, Wells y Chesterton.

Sin embargo, la Inglaterra de Borges no puede ser la misma que la de Barnes. Barnes señala que los puntos de referencia de la literatura inglesa que Borges manejaba eran “totalmente diferentes de los que a mí me resultaban familiares y a los que era fiel” (Barnes, “La vida...”). Del mismo modo, la literatura francesa, según Barnes, debe diferir de la versión autóctona de un francés.¹³

En aquella conferencia que el joven Barnes presenció y que lo convenció de que valía la pena ser escritor, Borges declaró que “la literatura de una nación no es sólo lo que esa nación decide que sea, sino también lo que otras naciones deciden que sea” (Barnes, “La vida...”) El breve artículo de Barnes aplica este principio y nos devuelve la imagen de un Borges políticamente comprometido:

Más tarde, durante la guerra de Malvinas, nos recordó que la obligación del escritor es decir la verdad más allá de la popularidad. Es lo que hizo con su comentario, brillante y sagaz, de que la guerra no era más que “dos pelados peleándose por un peine”. (Barnes, “La vida...”)

¹² <http://entretextosborges.blogspot.com.ar/2010/03/ideologia-y-ficcion-en-borges-por.html>

¹³ Es reconocida la preferencia de Barnes por la cultura francesa, en general, y por la literatura francesa del siglo XIX, en particular. Muchas de sus obras abrevan en esa tradición y es un tema que ha sido trabajado ampliamente por la crítica, especialmente a partir de la relevancia de su novela *Flaubert's Parrot*. Acerca de este vínculo con lo francés, cfr: “‘A preference for things Gallic’: Julian Barnes and the French Connection”, de Vanessa Guignery, en: Groes, Sebastian and Childs, Peter (eds). *Julian Barnes. Contemporary Critical Perspectives*.

Este último fragmento del texto de Barnes nos muestra un flagrante caso de “missreading”, para continuar con el término de Bloom: el inglés obvia la “increíble miopía socio-histórica” (Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, 301) de Borges y construye su figura, no sólo como un símbolo de la literatura, si no que, además, lo propone como un escritor comprometido políticamente con su tiempo. Podríamos decir que, cuanto más inalcanzable es la representación que hace Barnes de esta figura casi oracular, más posibilidades tiene de apropiarse de sus herramientas y transformarlas. Lo hiperbólico de esta idealización de Borges revela la astucia de Barnes: finge la obsecuencia de los débiles siendo conciente de que desde hace años lucha con ese influjo creativo que ha hecho de la ficción-crítica, del relato-ensayo y de la ficción metafísica, sinónimos de lo borgeano.

En estas páginas, traeremos a Barnes a una periferia que ha devenido central (Borges ha devenido, como señala Bloom, parte del canon de Occidente) y nos permitiremos alinear anacrónicamente a estos dos escritores con la esperanza de que el montaje desfasado ilumine nuestra lectura. Comenzaremos evocando una vocación común: la clasificación y la palabra. El Barnes lexicógrafo y el Borges bibliotecario ameritan un cruce de criterios que el que comenzaremos el primer capítulo. Esta mirada sobre la cultura universal, ilustrada en el museo y la encilopedia, encuentra su contraparte en la cultura particular de una nación, apartado que cerrará este primer capítulo. También analizaremos dos prácticas muy extendidas en estos dos autores: la hibridación genérica y la reescritura de textos.

A continuación, abordaremos dos géneros: la biografía y el policial. A partir del análisis de las producciones de textos biográficos y autobiográficos, estos dos escritores

reflexionan sobre los alcances de la literatura y el modo en que la realidad y la ficción se yuxtaponen. El género policial funciona en ambos como ámbito de transgresión: entre la teoría y la práctica, en Borges, y en relación con la situación histórico-política, en Barnes.

La parte final de este trabajo buscará retomar algunos de los elementos considerados a lo largo del trabajo con el fin de pensar sobre el modo en que la mutua influencia de estos autores enriquece la obra del otro y sobre lo que Borges y Barnes han aportado a la literatura.

UNIVERSALES

1. El museo y la enciclopedia

Como Borges, Barnes reconoce haber leído vorazmente desde niño. De adultos han continuado ligados íntimamente al universo de la palabra, obviamente como escritores, pero también a través de oficios afines: Borges en la Biblioteca Nacional, Barnes como lexicógrafo del *Oxford English Dictionary*. Las huellas de sus ocupaciones anteriores o paralelas a sus trabajos literarios se proyectan en sus textos. Alan Pauls dice sobre la obsesión de Borges con la enciclopedia que “la enciclopedia es, en ese sentido, el modelo por excelencia del libro borgeano: un *libro-biblioteca*, es decir: un libro que reproduce a escala, en un formato relativamente portátil, la lógica que gobierna el funcionamiento de una biblioteca” (Pauls, *El factor Borges*, 90). El resabio del pasado lexicográfico de Barnes puede encontrarse en su obsesión con las definiciones de términos y en la precisión con la que selecciona cada palabra cuando escribe. En *Flaubert's Parrot* el narrador dice:

You can define a net in one of two ways, depending on your point of view. Normally, you would say that it is a meshed instrument designed to catch fish. But you could, with no great injury to logic, reverse the image and define a net as a jocular lexicographer once did: he called it a collection of holes tied together with string. (Barnes, *Flaubert's Parrot*, 38)¹⁴

¹⁴ Puedes definir una red de dos maneras, dependiendo de tu punto de vista. Normalmente dirías que es un instrumento de malla diseñado para atrapar peces. Pero también podrías, sin faltar a la lógica, invertir la imagen y definir a una red como lo hizo una vez un lexicógrafo gracioso: la llamó una colección de agujeros atados juntos con hilo. [La traducción es mía.]

Además, le interesa componer para algunos de sus libros los índices, aquello que permite organizar el camino a través de un texto (incluso fue invitado a convertirse en el presidente de la “Sociedad de Indexadores”).

Sin embargo, esta cercanía con el lenguaje como objeto no los vuelve unos demagogos de la palabra, lo que sería quizás la respuesta esperable de un principiante o de un erudito pretencioso. En Borges y Barnes encontramos la respuesta opuesta:

Se ha dicho a menudo que Borges es un escritor “enciclopédico” [...] lo que Borges hace no es *exactamente* mostrar todo lo que posee, sino más bien poner en evidencia la radical *inestabilidad* que afecta a toda relación de propiedad con el saber y con la cultura. (Pauls, *El factor Borges*, 90)

Una síntesis de la relación de Borges con la enciclopedia y la lógica que la gobierna puede ser encontrada en su ya célebre ensayo “El idioma analítico de John Wilkins”, donde el modo en que Wilkins divide a los animales ilustra la subjetividad propia de toda categorización, lo relativo que es el saber y el deseo de poder que se esconde en el acto de clasificar, de decir, de imponer un orden para lidiar con la realidad.¹⁵

A una conclusión similar parece haberlo llevado a Barnes su trabajo como lexicógrafo: “If you're trained as a lexicographer, you're maybe a bit more relaxed about some aspects of language. Working on a dictionary has paradoxically made me adopt a

¹⁵ En su libro *La búsqueda de la lengua perfecta*, Umberto Eco dedica el capítulo 12 a John Wilkins y señala que Borges conocía solo de “segunda mano” (Eco, *La búsqueda de la lengua perfecta*, 182) a Wilkins. En una entrevista agregará: “En mi libro me ocupo del religioso y naturalista inglés John Wilkins, que inventó un sistema de lengua perfecta. Hay un texto de Borges, que se llama 'El idioma analítico de John Wilkins', donde Borges confiesa haber leído sólo la entrada de Wilkins en la *Enciclopedia Británica*. Poquísimo. Y se mete a inventar por su cuenta y comprende exactamente cuál era el problema de Wilkins. En ese sentido Borges era extraordinario”. (“Umberto Eco habla de Borges”. *YouTube*, publicado por Rolando Ugena, 29 nov. 2014, www.youtube.com/watch?v=S4-O4E7vA3E).

less prescriptive attitude to language” (Guignery & Roberts, *Conversations with Julian Barnes*, 5).¹⁶ En su novela *Flaubert's Parrot*, Barnes parece estar señalando lo mismo que Borges. Esta obra de Barnes ha sido llamada un “labyrinthine documentary museum” (Patti White, *Gatsby's Party. The System and the List in Contemporary Narrative*, 118)¹⁷ y una “encyclopedic or biographic task” (Patti White, *Gatsby's Party. The System and the List in Contemporary Narrative*, 112)¹⁸, a partir de las diversas listas que figuran en su interior: numéricas, alfabéticas, con viñetas. Allí encontramos múltiples modos de catalogar como un medio para intentar aprehender una realidad demasiado vasta como para ser abarcada. Tal es el caos, la discontinuidad y la composición aparentemente desordenada de la novela de Barnes (la mayoría de los capítulos pueden alternarse sin que esto dificulte la comprensión de la novela) que bien podría tratarse de otro artículo de la enciclopedia china titulada “Emporio Celestial de conocimientos benévolos” del ensayo de Borges. Más adelante ahondaremos en este aspecto de la novela de Barnes.

Retomemos ahora algunos puntos de “El idioma analítico de John Wilkins”. En toda la obra de Borges se manifiesta un profundo interés por el lenguaje:

[E]l lenguaje, como enigma y como problema, ocupa un sitio principal en los escritos ensayísticos y en las reflexiones públicas de nuestro autor. Podríamos afirmar, pues, que todo en su producción gira alrededor de este tema; nada o casi nada escapa a esta meditación central. (Goloboff, *Leer Borges*, 52)

¹⁶ Si te entrenaste como lexicógrafo, quizás estés más relajado con ciertos aspectos de la lengua. Trabajar en un diccionario, paradójicamente, me ha hecho adoptar una postura menos prescriptiva hacia la lengua. [La traducción es mía].

¹⁷ Un laberíntico museo documental. [La traducción es mía].

¹⁸ Un trabajo enciclopédico o biográfico. [La traducción es mía].

John Wilkins, religioso y naturalista inglés que vivió entre 1614 y 1672 y escribió sobre diversos temas, incluido “An Essay towards a Real Character and a Philosophical Language” (1668), texto que trata sobre una de sus principales preocupaciones: el lenguaje. Este hombre cobra interés para Borges, quien escribe una breve reseña sobre este personaje, “John Wilkins, Previsor” (Borges, OC IV, *Textos cautivos*, 439), además de convertirlo en el protagonista de uno de sus textos más afamados: “El idioma analítico de John Wilkins”. En este cuento, el narrador relata que interrogó a varios autores, incluido Fritz Mauthner. Mauthner, filósofo y escritor austro-hungaro (1849-1923) postuló, entre otras cosas, partiendo del concepto del lenguaje como un sistema arbitrario de símbolos, la naturaleza metafórica del lenguaje y, consecuentemente, su inevitable tendencia a falsear toda realidad. Este filósofo del lenguaje, a quien Wittgenstein debe muchas de sus propias reflexiones, señalaba ya en 1910-1911, en *Wörterbuch der Philosophie - Neue Beiträge zu einer Kritik der Sprache*,¹⁹ que conocer el mundo a través del lenguaje es una tarea imposible ya que el lenguaje es simplemente un sistema arbitrario de signos y que no mantiene vínculo alguno con la realidad a la que hace referencia. El único valor del lenguaje radica en su aspecto comunitario: el hombre a lo largo de la historia deposita sus memorias individuales en el lenguaje y luego intenta comunicar esas experiencias –que no son compartibles– por medio del lenguaje con la intención de evocar en otros individuos el recuerdo de experiencias similares. Como señala Arturo Echavarría Ferrari, tanto Borges como Mauthner son “escépticos radicales” que

¹⁹ Mauthner, Fritz. *Contribuciones a una crítica del lenguaje*. Barcelona: Herder, 2001.

comparten, también, la concepción del lenguaje como un sistema arbitrario de símbolos del cual el hombre se sirve para construir estructuras que él considera reflejo y explicación de la realidad cuando no son esas estructuras menos arbitrarias y falsificadoras de la realidad que el sistema que se empleó para construirlas: el lenguaje mismo. Comparten, además, la concepción del lenguaje como un “archivo mnémico”. (Echavarría Ferrari, “Borges y Fritz Mauthner: una filosofía del lenguaje”, 403)

Este vínculo entre ambos pensadores no es casual: Borges comentó en una reseña que el *Diccionario de Filosofía* de Mauthner era uno de los cinco libros que más había leído y anotado.²⁰ Y es quizás en consonancia con ese escepticismo radical que unos párrafos más adelante Borges se mofa de la Gramática de la Real Academia. Esta habla de “el envidiado tesoro de voces pintorescas, felices y expresivas de la riquísima lengua española” (Borges, OC II, *Otras inquisiciones*, “El idioma analítico...”, 84) y el narrador considera que eso es “una jactancia sin corroboración” (Borges, OC II, *Otras inquisiciones*, “El idioma analítico...”, 84). La lengua es creada y arbitraria, pero, a la vez, está inserta en el universo que la crea y al cual ella crea. No se trata de un nudo gordiano sino de una emboscada racional que nos tiene a todos presos de la sinrazón de un sistema arbitrario que nos negamos a aceptar como tal. Puede resultar contradictorio que el narrador sostenga que la división del universo que lleva a cabo Wilkins es azarosa y que al mismo tiempo diga que las palabras de su idioma analítico “no son torpes símbolos arbitrarios” (Borges, OC II, *Otras inquisiciones*, “El idioma analítico...”, 85). Tampoco puede dejar de notar el narrador que este idioma contiene “ambigüedades,

²⁰ “Revisando la biblioteca, veo con admiración que las obras que más he releído y abrumado de notas manuscritas son el Diccionario de la filosofía, de Mauthner” (Borges, OC I, *Discusión*, “Edward Kasner and Jamen Newman”, 276).

redundancias y deficiencias” (Borges, OC II, *Otras inquisiciones*, “El idioma analítico...”, 85). Estas mismas ambigüedades, redundancias y diferencias son las palabras que Borges está usando para componer este relato: al ordenar y parcelar lo que hacemos es “ejercer el caos” ya que no hay universo en ese sentido orgánico, unificado que tiene esa ambiciosa palabra. Lo que no tenemos, como señala Foucault, es “el suelo mudo donde los seres pueden yuxtaponerse” (Foucault, *Las palabras y las cosas*, 3). No hay un gran conjunto. Esa misma noción de conjunto es ficticia: “no sabemos qué es el universo” (Borges, OC II, *Otras inquisiciones*, “El idioma analítico...”, 86). Y si hubiera un todo orgánico, las formas de clasificar sus elementos serían múltiples, infinitas, correctas e incorrectas en cada ocasión. Porque “notoriamente no hay clasificación del mundo que no sea arbitraria y conjetural” (Borges, OC II, *Otras inquisiciones*, “El idioma analítico...”, 86).

Esto queda exageradamente ilustrado en “El idioma analítico de John Wilkins” con la ya famosa enumeración heteróclita en la que aparecen en continuidad elementos dispares. Estos elementos se encuentran en tensión, sin embargo la intención de la enumeración es totalizadora:

En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas. (Borges, OC II, *Otras inquisiciones*, “El idioma analítico”, 86)

Borges indica con esto la arbitrariedad e imposibilidad que rige cualquier intento de clasificación, enumeración o imposición de orden sobre el caos de lo real. Cada elemento de esta clasificación incomoda por sí mismo. Y en especial lo hacen el punto (h) “incluidos en esta clasificación”, el punto (j) “innumerables” y el punto (l) “etcétera”. La categoría “incluidos en esta clasificación” perturba por ser tautológica. Los “innumerables”, porque su misma naturaleza implica que no podremos dar cuenta de ellos. Y el “etcétera” porque muestra que, además de todo lo que se dice (“incluidos en esta clasificación”) y todo lo que no se puede decir (“innumerables”), hay un residuo que todavía subsiste y debe ser considerado (“etcétera”). He allí el centro del conflicto que impone esta clasificación borgeana:

Las heterotopías inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la “sintaxis” y no sólo la que construye las frases –aquella menos evidente que hace “mantenerse juntas” (unas al lado de otras) a las palabras y las cosas. (Foucault, *Las palabras y las cosas*, 3)

Michel Foucault desarrolla ampliamente el concepto de “heteropotía” en su artículo “Los espacios otros” donde se aclara el vínculo que establece entre ese término y Borges en *Las palabras y las cosas*. Señala Foucault que la heterotopía, espacio por excelencia de la ciudad contemporánea, se opone a la utopía, aquel “lugar sin espacio real”, en tanto la heterotopía es un espacio real, un “contraespacio” heterogéneo, en el que habitamos, “en el interior de un conjunto de relaciones que determinan ubicaciones mutuamente irreductibles y en modo alguno superponibles”. Desaparece aquí la idea de

jerarquía y de un orden prestablecido y sostenible para dar lugar al tipo de relaciones móviles, inasibles y conflictivas que ilustra Borges en la enciclopedia.

El narrador sostiene luego que de existir un esquema divino, éste sería impenetrable, pero que igualmente se deberían planear provisorios esquemas humanos. Se trata, como señala Pezzoni, de un proyecto utópico que se reitera en Borges: el de crear un idioma que no nombre conceptos de la realidad, sino que intente nombrar la realidad misma: “hay ciertos intentos de crear lenguajes que sean nuevas formas de nombrar la realidad, de crear órdenes inventados, aunque esos órdenes sean provisorios” (Pezzoni, *Enrique Pezzoni, lector de Borges*, 40) y esto no debe pensarse sólo en relación con la enciclopedia de Wilkins, sino también con toda producción literaria, cuya función es, en última instancia, la creación y recreación de mundos.

[M]ientras los filósofos del análisis lógico tratan de superar la inadecuación del lenguaje con el propósito de perfeccionar un vehículo que facilite el acceso discursivo a la realidad, Borges reivindica esas mismas limitaciones que habían sido denunciadas y subraya la función protagónica que desempeña la ficción en el desenvolvimiento de cualquier especie de discurso. (Rest, *El laberinto del universo*, 91)

La arbitrariedad propia del lenguaje y, consecuentemente, de toda clasificación cuestiona las categorías con las que ordenamos el mundo y nos lleva a pensar en la arbitrariedad de todas las clasificaciones que imponemos sobre la realidad. Ordenamos para poseer en una fantasía infantil de que aquello que puede ser nombrado es también dominado. No es casual que Bloom, en el capítulo que se ocupa de Borges en *The Western Canon* (438), destaque la primera frase de la conclusión de la tesis doctoral de

Ana María Barrenechea acerca de Borges: “Hemos asistido a la tarea de un admirable escritor empeñado en destruir la realidad y convertirnos en sombras”, a quien vemos “oscilar entre la lucidez de una inteligencia que conoce las limitaciones humanas y se permite todos los juegos de la ironía o del escepticismo, y la pasión de quien se siente conmovido hasta las raíces por su destino de hombre perdido en el universo” (Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, 159-160).

Esta mirada escéptica sobre el lenguaje adopta una modulación particular en *Flaubert's Parrot*. Esta novela comienza cuando el narrador, Geoffrey Braithwaite, descubre en un museo un loro que supuestamente habría sido el utilizado por Flaubert como modelo al escribir “Un corazón sencillo”. Pero más adelante el narrador encuentra otro loro con las mismas pretensiones de unicidad. *Flaubert's Parrot* será, pues, la búsqueda del loro original que culminará con un aprendizaje: hay aproximadamente cincuenta loros idénticos y cualquiera de ellos podría ser el modelo original ya que todos son iguales en apariencia y a la vez distintos de un modo indescifrable. Como señala Foucault, se trata de lo Mismo y lo Otro (Foucault, *Las palabras y las cosas*, 1): la intención es la de desentrañar por medio de mecanismos de sentencia de diferencias y repeticiones la madeja que compone al mundo. Por eso, esta novela de Barnes será un cuestionamiento al lenguaje mismo como medio transparente para comunicar: “We no longer believe that language and reality ‘match up’ so congruently –indeed, we probably think that words give birth to things as much as things give birth to words” (Barnes, *Flaubert's Parrot*, 88).²¹

²¹ Ya no creemos que el lenguaje y la realidad coinciden tan congruentemente, es más: probablemente creemos que las palabras crean a las cosas tanto con las cosas crean a las palabras. [La traducción es mía].

Como señala la crítica francesa Catherine Bernard, la tarea del narrador es comparable a la de un museo o enciclopedia, ya que todos buscan imponer orden y coherencia en la serie de fragmentos dispares que componen *Flaubert's Parrot*.²² Este símil puede comprobarse en la descripción de los dos museos sobre Flaubert que visita el narrador, donde lo que prevalece es la heterogeneidad: “Here too were the ironic conjunctions –trivial knick-knack beside solemn relic– of the Flaubertian grotesque” (Barnes, *Flaubert's Parrot*, 20).²³ Esos dos museos son para Barnes lo que el universo es para Borges: una imposible catalogación de elementos dispares reunidos por algún tipo de sinrazón humana. Patti White señala en relación a Barnes que “The encyclopedia and the museum are parallel projects: both attempt to reconstitute an essentially absent subject by means of a synchronically situated and spatially coherent collection of substantive fragments” (White, *Gatsby's Party. The System and the List in Contemporary Narrative*, 111).²⁴ Y esos fragmentos nos remiten nuevamente a la percepción de Foucault: “las cosas están allí ‘acostadas’, ‘puestas’, ‘dispuestas’ en sitios a tal punto diferentes que es imposible encontrarles un lugar de acogimiento, definir más allá de unas y de otras un *lugar común*” (Foucault, *Las palabras y las cosas*, 3).

Como señalábamos anteriormente, el narrador de *Flaubert's Parrot* tiene una dependencia fuerte de la estructura de listas, una forma acechada por el fantasma de los datos excluidos. En la novela también encontramos cronologías, guías de trenes,

²² Cfr: Bernard, Catherine. “Flaubert's Parrot: le reliquaire mélancolique”, en: *Études anglaises*, 54:4 (2001), pp. 453-64.

²³ Aquí también se encontraban las compilaciones irónicas del grotesco flaubertiano: cachivaches triviales al lado de solemnes reliquias. [La traducción es mía].

²⁴ La enciclopedia y el museo son proyectos paralelos: ambos aspiran a reconstituir un sujeto esencialmente ausente por medio de la compilación considerable de fragmentos situados de modo sincrónico y coherente en el espacio. [La traducción es mía].

Aunque la crítica en general y White en particular lo ignoren, en esas lecturas que hacen de Barnes, resuena Borges.

compendios de citas, diccionarios, compilaciones de testimonios, bestiarios y hasta exámenes: todas formas de organizar la realidad que necesariamente excluyen más de lo que incluyen. Patti White explica que las listas y los catálogos dan cuenta de una búsqueda rigurosa de exhaustividad, pero, al mismo tiempo, cuestionan la relevancia de estas formas que están constantemente amenazadas por la intrusión del caos o por el colapso estructural. La clasificación obsesiva de datos crea, paradójicamente, caos porque esos datos son triviales y anecdóticos y, consecuentemente, no pueden llevar a una comprensión total y coherente de Flaubert, que sería el fin último de una biografía. Barnes es consciente de esto y a esto apunta con su uso insistente de listas, que son para él una forma que toma el azar. De modo similar a lo que sucedía en “El idioma analítico de John Wilkins”, Barnes utiliza listas para registrar, por ejemplo, los animales en la vida de Flaubert, los libros que no escribió Flaubert, las personas, temas u objetos relevantes para Flaubert. Todo esto es registrado bajo listas alfabéticas (capítulo 4 y 12), listas numéricas (capítulos 4, 5, 6, 7, 8 y 10), listas de puntos (capítulo 9) y otras.

Las listas que buscan abarcar una totalidad encuentran una variante en el capítulo 2, compuesto íntegramente por tres cronologías sucesivas de Flaubert. Si una cronología apunta a enlistar los datos relevantes sobre el biografiado, la superposición de cronologías parece sugerir la falacia inherente a esa suposición y lo vano del intento de ordenar una vida.

El lenguaje es el medio por el cual clasificamos y ordenamos para aprehender lo real. Pero el absurdo de la enciclopedia de Wilkins y de las listas de Braithwaite ponen en evidencia lo conjetural y caprichoso de nuestro intento de ordenar al mundo y cuestionan el esquema racional con el cual nosotros intentamos resolver nuestra relación con lo que

nos rodea. “[E]l lenguaje es para Borges una interpretación y una ordenación del universo” (Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, 88). Y cuando intentamos transmitir algo de lo real, quedamos atrapados en las redes del lenguaje. Porque, después de todo, ya lo dijo Ludwig Wittgenstein en 1921: “Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo” (Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 235). Tanto Borges como Barnes parecen estar señalando las falacias de la razón que intenta dar por exacto algo tan solo tentativo, que busca hacer sentencias con un sistema tan inestable como es el de la lengua, que se tranquiliza con sus presunciones de orden cuando lo único de lo que pueden estar seguros es de una masa de impresiones etiquetadas de modo arbitrario y que se resiste a la clasificación. Barnes se inscribe claramente dentro de la estela borgeana del escepticismo. El hecho de haber encontrado un devenir novelesco para lo que Borges trabajó siempre en formas breves, además de su insistencia para invocar autores franceses del siglo XIX como sus contemporáneos, ha hecho que la crítica pasara por alto este influjo creativo que le ha dado buen resultado para fortalecerse como escritor. La sombra del bibliotecario cultor de las enciclopedias no disminuye al lexicógrafo que escribe sobre loros y museos, sino que lo potencia en la proyección de un legado que no deja de adquirir nuevas modulaciones para una inquietud que apunta a los fundamentos de lo humano.

2. Híbridos

Los textos de Borges han sido leídos y clasificados de modos diversos. Los suyos son textos ambiguos que se prestan a la confusión de las formas. Para referirse a ellos se ha recurrido a categorías como “relato-ensayo” (Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges* 286), “falsos cuentos” o “falsos ensayos” (Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, 13), “ficción filosófica” (Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, 131), etc. A su vez, el mismo Borges ha desplazado textos dentro del marco de su obra, haciendo vacilar el modo en que son leídos. Es decir, podríamos asumir que ciertos textos son ensayos porque se encuentran publicados en *Otras inquisiciones*, por ejemplo, y que otros son relatos ficcionales porque están en *El Aleph*. Pero ¿qué sucede cuando Borges cambia ese marco? Esto sucede, por ejemplo, con “El acercamiento a Almotásim”, texto que “prefigura y hasta establece el modelo de los cuentos que de algún modo me esperaban” (Borges, *Autobiografía*, 104), así como también prefigura, agrego yo, la complejidad genérica de su producción. Este texto, llamado por su autor un “pseudoensayo”, fue publicado originalmente en el volumen de ensayos *Historia de la eternidad*, luego fue retirado por Borges de esa colección e incluido en el libro de relatos *El jardín de los senderos que se bifurcan*. Más tarde Borges lo volverá a incluir en *Historia de la eternidad*. De este modo, ese marco que permitía organizar su lectura como un ensayo cambia y obliga a repensar el modo en que es leído así como su categorización genérica. El texto se mantiene idéntico a sí mismo, pero la expectativa que genera en el lector es otra pues se trataría ahora de una ficción y no ya de

un ensayo. Estaríamos aquí frente a un ejemplo de un texto que juega con las expectativas del lector para su interpretación.

Borges plantea esta proto-estética de la recepción ya en su primer libro de poemas, *Fervor de Buenos Aires* (1923), en cuyo prólogo, “A quien leyere”, dice: “Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, perdóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. [...] es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor” (Borges, OC I, *Fervor de Buenos Aires*, “A quien leyere”, 15). Borges plantea, de este modo, y tan temprano, que es el lector quien colabora en la construcción del texto. Y lo repetirá dentro de una ficción en 1938, en “Pierre Menard”, y en sus textos críticos en 1951, con “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”. Si consideramos que un ensayo “apunta a comunicar un conocimiento [...] formulado como opinión personal sin haber agotado los requerimientos propios de la ciencia: es, si se quiere, un atisbo, no el resultado, de una pesquisa exhaustiva que agotó los medios de comprobación” (Rest, *El laberinto del universo*, 18), bien podemos sostener que “Pierre Menard” es un ensayo ya que, sin pretensiones científicas, esboza una teoría que, para más, luego es retomada y sostenida por los representantes de la ciencia (entiéndase aquí por ciencia, la crítica literaria): el planteo de que un texto se constituye en la lectura y que, en tanto tal, ese texto es nuevo en cada lectura, en cada momento, en cada persona (más allá del juego borgeano –también allí presente– de llevar ese razonamiento hasta el extremo de la parodia). Esta idea vuelve a repetirla Borges, esta vez en un texto ensayístico:

La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es

un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que *por la manera de ser leída*: si me fuera otorgado leer cualquier página actual —ésta, por ejemplo— como la leerán el año dos mil, yo sabría como será la literatura el año dos mil. (Borges, OC II, *Otras inquisiciones*, “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, 125. El subrayado es mío)

Varios años después, la crítica literaria retoma estas ideas de Borges para desarrollarlas teóricamente. Hacia finales de los años '60, Robert Jauss considera el rol del receptor en la construcción del sentido de un texto y presenta el concepto de “horizonte de expectativas” (Jauss, *La literatura como provocación*, 38) para explicar el criterio que los lectores utilizan para juzgar un texto en un período determinado: “La obra literaria no es un objeto existente para sí que ofrezca a cada observador el mismo aspecto en cualquier momento. No es ningún monumento que revele monológicamente su esencia intemporal” (Jauss, *La literatura como provocación*, 166-7). El mismo Jauss reconocerá posteriormente a Borges como un exponente práctico de sus postulados teóricos y hará referencia específicamente a “Pierre Menard”. Wolfgang Iser, fundador junto con Jauss de la Escuela de Constanza, plantea dentro de la misma línea de pensamiento, que “un texto literario sólo puede desarrollar su efecto cuando se le lee [...] el texto es un potencial de efectos, que sólo es posible actualizar en el proceso de la lectura” (Iser, *El acto de leer: teoría del efecto estético*, 11). En 1968, Roland Barthes publica “La muerte del autor”, texto en el que señala que la idea tradicional del autor como presencia e influencia omnisciente en una obra ya no puede ser tomada por cierta y que el lector es el principal constructor del sentido de un texto. Y en 1979, Umberto Eco publica *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* donde analiza el hecho

narrativo como un acto de cooperación en el que el lector actualiza el texto.²⁵ Resulta evidente que los elementos que Borges puso sobre la mesa con “Pierre Menard” y “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw” cobraron relevancia para la crítica literaria y empezaron a ser analizados desde distintas perspectivas, más allá de que Borges no haya sido quien los “inventó”: siempre consideró –aunque posiblemente se tratara tan sólo de una falsa modestia– que él no estaba haciendo nada nuevo, sino reutilizando lo que otros ya habían realizado antes: “Todo lo que yo he hecho está en Poe, Stevenson, Wells, Chesterton, y algún otro. Hasta el procedimiento de hacer falsas notas biográficas está ya en el Sartor Resartus de Carlyle” (Irby, Murat & Peralta, *Encuentro con Borges*, 37-8).

Más allá del contexto (a veces móvil, en Borges) en el que se sitúa un texto y de la recepción que de él hace el lector, también encontramos en el argentino un borramiento de los rasgos que permitirían identificar genéricamente a un texto *per se*. Por ejemplo, retomando a “Pierre Menard”, encontramos,

[U]n cuento –vaciado de todos los atributos que convencionalmente definen su género, copia indiscernible de otro género, la reseña crítica, que se presenta sin embargo en un libro de ficciones como un cuento. La distinción entre crítica y ficción se evapora. (Speranza, *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, 112)

Borges reiteradamente elige eliminar aquellos elementos formales que podrían permitirle al lector sentirse seguro en cuanto a lo que el texto va a presentarle. Así, por ejemplo, incluye referencias falsas no sólo en sus ficciones (como la atribución a Silas

²⁵ Para una breve revisión de la historia previa a Jauss de la Teoría de la recepción, cfr: Jünger Becker. “Jauss y Borges: sobre las relaciones entre la estética de la recepción y el posmodernismo”, 149-150.

Haslam de un libro titulado *Historia de dos reyes y dos laberintos*, en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”) sino también en sus ensayos, como veremos que sucede en “El acercamiento a Almotásim”. De este modo pone en funcionamiento en sus textos elementos que atentan contra cualquier tipo de clasificación genérica que uno pudiera querer imponerles.

Se trata, sintéticamente, de una “hibridación”, término que utiliza el propio Borges en “El acercamiento a Almotásim”: “los dos indican el mecanismo policial de la obra, y su undercurrent místico. Esa *hibridación* puede movernos a imaginar algún parecido con Chesterton; ya comprobaremos que no hay tal cosa” (Borges, OC I, *Historia de la eternidad*, “El acercamiento a Almotásim”, 414. El destacado es mío). La parte final de la última cita plantea una ambigüedad: no podemos saber si la referencia del “no hay tal cosa” tiene como referente al parecido con Chesterton o a la hibridación. Si elegimos leer esa referencia en relación con la idea de hibridación encontramos que Borges está negando esa posibilidad. Y tampoco podemos suponer cabalmente que Borges cree en los géneros puros dado que transgredió toda forma genérica pura en sus textos. En este punto resulta interesante volver a las consideraciones de Foucault sobre Borges, quien señaló que la del escritor argentino era una empresa literaria que se basaba en la ‘total’ destrucción de la literatura (Rodríguez Monegal, *Borges, hacia una lectura poética*, 120). Parte de esa destrucción tiene que ver con la trasgresión de todo presupuesto genérico ya que los géneros tienen un lugar central en los estudios literarios, más allá de toda posible discusión referida a su existencia: “El género es el lugar de encuentro de la poética en general y de la historia literaria; por esta razón es un objeto privilegiado, lo cual podría concederle muy bien el honor de convertirse en el personaje principal de los estudios

literarios” (Todorov, *Teoría de los géneros literarios*, 39). Por lo tanto, al atentar contra las categorías genéricas, Borges genera más incertidumbre en el ámbito literario al cuestionar una de sus piedras angulares.

La difuminación de los límites genéricos, especialmente la concerniente a la contaminación entre crítica y ficción, es un punto de partida para Barnes. Si bien Barnes es considerado un “novelista”, no todas sus novelas son consideradas como tales por la crítica. Barnes, cansado de lo vano de esta disputa, ha optado por señalar que él es un novelista y, por lo tanto, si él dice que su texto es una novela, este sencillamente lo es (Moseley, *Understanding Julian Barnes*, 9). Además, su propia definición de novela es lo suficientemente amplia como para admitir la diversidad que su obra exige: “It’s an extended piece of prose, largely fictional, which is planned and executed as a whole piece. Things in it thicken and deepen” (Guignery & Roberts, *Conversations with Julian Barnes*, 21).²⁶ Sin embargo, ninguna de las suyas es una novela ‘convencional’. Esto se debe a que Barnes considera que “the traditional novel, as practised in England and Ireland, is an exhausted genre. True creativity lies in those hitherto despised domains of ‘sub-literature’ –the ballad, the folk poem, the thriller–” (Guignery, *The Fiction of Julian Barnes*, 30).²⁷ Por esta razón lo que encontramos siempre dentro de sus obras son transgresiones, combinaciones o cuestionamientos al género de la novela realista.

A History of the World in 10 ½ Chapters es un claro ejemplo de las dificultades clasificatorias que sus libros implican. Desde su publicación, la crítica ha intentado definir si se trata de una novela o de un compendio de cuentos reunidos. Barnes confiesa

²⁶ Es un texto en prosa, mayormente ficcional, que fue planeado y ejecutado como un todo. Las cosas en él se vuelven más densas y se profundizan. [La traducción es mía].

²⁷ La novela tradicional, como se practica en Inglaterra e Irlanda, es un género agotado. La verdadera creatividad yace en aquellos rumbos de la ‘sub-literatura’ despreciados hasta la fecha: la balada, el poema tradicional, el thriller. [La traducción es mía].

haber experimentado en esta obra para comprobar hasta qué punto podía estirar los límites de la novela sin romper su entramado: “How long can I stretch the narrative line like a piece of elastic without breaking it?” (Guignery, *The Fiction of Julian Barnes*, 63).²⁸ Esta obra reúne una serie de relatos, cada uno de los cuales cuenta con un narrador distinto –Barnes es el narrador del medio capítulo al que hace referencia el título llamado “Paréntesis”. En cada capítulo encontramos una narración que pretende ser representativa de lo que ha sido la historia del mundo.²⁹ Comienza con una narración sobre el diluvio universal y Noé, pasa por una toma de rehenes en un barco en 1985, por tres historias breves –referidas a un sobreviviente del hundimiento del Titanic, a Jonás y la ballena, y a tres refugiados judíos a quienes no les permiten desembarcar en Estados Unidos– y por el relato de las alucinaciones de una mujer durante una guerra nuclear; se detiene en una reflexión de Barnes sobre la vida, el amor y el arte; se desplaza luego al análisis de un pintura de Géricault que retrata un naufragio; narra una peregrinación religiosa al Monte Ararat, la experiencia de un actor durante la filmación de “La misión” (1986) y una expedición para recobrar los restos del Arca de Noé; y termina con un sueño sobre la vida en el más allá. Este repaso por el contenido narrativo de la novela evita su costado más conflictivo, aquel referido a los géneros literarios que la pueblan: “The book thus brings together several genres, such as the fable, the bestiary, the epistolary form, the essay, travel writing, legal proceedings, art analysis and a new genre Barnes calls ‘love prose’”

²⁸ Cuánto puedo estirar como un trozo de elástico la línea narrativa sin que se rompa. [La traducción es mía].

²⁹ El título ha sido traducido al español como “Una historia del mundo en 10 capítulos y medio”. La idea misma de “la” historia se encuentra relativizada por el uso del indefinido “una”, lo que se acentúa con la parcelación imposible de la historia en ese medio capítulo.

(Guignery, *The Fiction of Julian Barnes*, 62).³⁰ Lo que unifica a estos capítulos y legitima la pretensión del autor de considerarla una novela es la presencia de motivos que se repiten en cada capítulo: la recurrencia del agua en sus diversos formatos, el arca, el diluvio, el apocalipsis y la repetición de la frase de Karl Marx: “La historia se repite, la primera vez como tragedia, la segunda como farsa”.³¹ Barnes mismo repite, combina y yuxtapone imágenes e ideas generando un sólido entramado que hace que los capítulos se potencien cuando son considerados como conjunto, diseminando significados, extendiendo sentidos, complejizando ideas al reciclar frases e ideas, al retomar motivos en distintos contextos.

Con *Flaubert's Parrot* la controversia crítica referida al género fue similar a lo que sucedió con *A History of the World in 10 ½ Chapters*. Algunos críticos se preguntaban si no se trataba de una conjunción de ensayos de crítica literaria sobre el escritor francés Gustave Flaubert más que de una novela. Barnes incluso recibió el *Prix Médicis Essai* en Francia por esta obra, lo que nos habla de un híbrido entre el ensayo y la novela –aunque el término francés *essai* no es exactamente igual al de *ensayo* en español ya que el término en francés puede implicar textos muy imaginativos o casi ficcionales. Esta hipótesis referida a la novela como una reunión de artículos de crítica literaria resulta fácil de sostener dado que el primero de los capítulos apareció originalmente como un cuento ficcional en el *London Review of Books*, en agosto de

³⁰ El libro reúne así varios géneros, como la fábula, el bestiario, el género epistolar, el ensayo, las escrituras de viajes, los procedimientos legales, la crítica de arte y un género nuevo que Barnes llama ‘prosa de amor’. [La traducción es mía].

³¹ La frase original de Marx es la siguiente: “Hegel dice, en alguna parte, que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal se repiten, para decirlo de alguna manera, dos veces. Pero se olvidó de agregar: la primera, como tragedia, y la segunda, como farsa” (Marx. *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, 17) En su último libro publicado hasta el momento, *El ruido del tiempo*, Barnes vuelve a utilizarla como frase musical que regresa una y otra vez en boca del protagonista, Dmitri Shostakóvich, el famoso compositor que repasa lo que ha sido su vida.

1983, bajo el título “Flaubert’s Parrot”, a pesar de que narraba una experiencia real de la vida de Barnes: su descubrimiento de dos loros idénticos en dos museos dedicados a Flaubert, ambos alegando ser el loro que Flaubert había tenido a su lado mientras redactaba “Un corazón sencillo”. Otro ensayo extenso, titulado “Flaubert and Rouen”, publicado en la revista cultural *Listener*, también en agosto de 1983, es un texto de crítica literaria y se atiene puramente a los hechos concretos del escritor francés y su obra. Este artículo se asemeja en el tema, tono, reflexiones y muchas de sus frases a la novela posterior, *Flaubert’s Parrot*. El vínculo entre ficción y realidad y entre crítica literaria y fabulación, se vuelve imposible de desentrañar. En este punto, Barnes aprecia estar transitando el derrotero de los juegos borgeanos. Sucede aquí algo similar a lo que sucedía con “El acercamiento a Almotásim”: es el contexto lo que define el modo en que el texto es interpretado y el lector quien construye el sentido.

El género ensayístico en su formato menos controversial ha sido practicado por Barnes en *Letters from London* (1995), *Something to Declare* (2002), *The Pedant in the Kitchen* (2003), *Through de Window* (2013) y *Keeping an Eye Open* (2015). En *Something to Declare* encontramos una colección de artículos breves que retratan la cultura francesa, mientras que en otros encontramos compilaciones de artículos redactados originalmente para periódicos: *Letters from London* reúne algunos de los artículos sobre política, economía y actualidad nacional inglesa que Barnes redactó para el periódico norteamericano *The New Yorker* entre los años 1990 y 1994, mientras que *The Pedant in the Kitchen* recoge artículos publicados previamente en *The Guardian* relacionados con la cocina, chefs, recetas y otras minucias relacionadas con un área que

fascina al escritor.³² Este último volumen se vincula con otro rasgo de la vida y la escritura de Barnes: su trabajo como crítico gastronómico, que llevó a cabo durante varios años, para el diario *Tatler* bajo el seudónimo Basil Seal.³³ En todos estos libros de ensayos se superponen la crítica ácida,³⁴ el humor elevado,³⁵ la mirada desapegada³⁶ y el análisis técnico³⁷ para componer excelentes artículos de reflexión.

En sus ensayos, Barnes reincide en una serie de temas que fueron trabajados por Borges: Oscar Wilde, Ernest Hemingway, Rudyard Kipling, Algernon Charles Swinburne, Voltaire y, en especial, Gustave Flaubert. Además de *Flaubert's Parrot*,

³² Barnes es conocido por invitar a sus amistades a disfrutar de bacanales elaboradas por él mismo en su hogar. Este aspecto de su vida privada fue ficcionalizado por el autor en una serie de cuentos enadenados que se encuentran en su volumen de cuentos *Pulse*, bajo el título “At Phil and Joanna” [En lo de Phil y Joanna].

³³ Basil Seal es uno de los personajes más famosos de Evelyn Waugh, uno de los autores favoritos de Barnes.

³⁴ Servirá como ejemplo de esto el análisis que presentaré más adelante sobre las obras policiales de Barnes y la relación que entre estas se establece con la figura de Margaret Tatcher.

³⁵ En *Letters From London* habla de la ausencia sobre la hora de un novelista a una beneficencia: “was at the last minute unavoidably unable to make it (he had unavoidably gone skiing, but the fictioneers’ freemasonry does not permit me to finger him)” (Barnes, *Letters From London*, 265) [En el último momento no pudo evitar tener que ausentarse (no pudo evitar tener que irse a esquiar, pero la fraternidad de los ficcionadores no me permite que lo señale)] [La traducción es mía.] En el índice del libro que el mismo Barnes compone encontramos la entrada “McEwan, Ian: unavoidably goes skiing, 265” [McEwan, Ian: no pudo evitar irse a esquiar] [La traducción es mía.] Vale señalar que por ese entonces McEwan y Barnes se encontraban enemistados porque McEwan había cambiado a su agente literaria de años, Pat Kavanagh, la esposa de Barnes, por otra a cambio de un abultado cheque.

³⁶ There is little cannibalism in Western art. Prudishness? This seems unlikely: Western art is not prudish about gouged eyes, severed heads in bags, sacrificial mastectomy, circumcision, crucifixion. What’s more, cannibalism was a heathen practice, which could be usefully condemned in paint while also surreptitiously exciting the spectator. But some subjects just seem to get painted more than others. (Barnes, *Keeping an Eye Open*, 25-6) [Hay poco canibalismo en el arte occidental. ¿Pacatería? Resulta poco probable: el arte occidental no es pacato en relación con ojos arrancados, cabezas cortadas en bolsas, masectomías expiatorias, circuncisiones, crucifixiones. Además el canibalismo era una práctica pagana que podía ser provechosamente condenada en las pinturas mientras que secretamente excitaba al espectador. Pero algunos temas simplemente parecen conseguir ser pintados más que otros. [La traducción es mía].

³⁷ So then it was off to www.abebooks.com for a copy of *Cooking with Pomiane*. You can spot immediately what Elizabeth David saw in *De Pomiane*: they both favour the same sort of French cooking (regional, bourgeois, indoctrinaire) and employ a similar layout and succinctness in their recipes. The main difference is in their tone, which is crucial to a domestic pedant. ED is, to say the least, a little unbending. (Barnes, *The Pedant in the Kitchen*, 60) [Entonces me fui a www.abebooks.com a buscar un ejemplar de *Cooking with Pomiane*. Inmediatamente descubrí qué es lo que Elizabeth David vio en *De Pomiane*: ambos alientan un mismo tipo de comida francesa (regional, burguesa, no doctrinaria) y tienen un modo similar de presentar y ser concisos en sus recetas. La diferencia principal radica en sus tonos, lo que es crucial para un perfeccionista doméstico. ED es, por lo menos, un poco inflexible. [La traducción es mía].

Barnes ha escrito numerosos artículos sobre la vida y obra del escritor francés, como “The lost governess”, “Writer’s Writer and Writer’s Writer’s Writer”, “The rebuke”, “When Flaubert took wing”, “Worlds within words”, “The road not taken”.³⁸ Por su lado, Borges dedicó un par de artículos a analizar la obra de Flaubert, como “Vindicación de *Bouvard et Pecuchet*” y “Flaubert y su destino ejemplar” y una reseña sobre *Las tentaciones de San Antonio*. En los dos puede apreciarse fácilmente admiración y atracción por Flaubert: mientras que la de Borges se limita a su obra, la de Barnes se extiende también al personaje y su vida privada. Ambos destacan el hecho de que Flaubert inventó el realismo con *Madame Bovary* y luego se adelantó a anunciar su muerte e iniciar el modernismo con *Bouvard et Pécuchet*.

El hombre que con *Madame Bovary* forjó la novela realista fue también el primero en romperla. [...] El instinto de Flaubert presintió esa muerte, que ya está aconteciendo [...] y en el quinto capítulo de la obra condenó las novelas 'estadísticas o etnográficas' de Balzac y, por extensión, la de Zola. (Borges, OC I, *Discusión*, “Vindicación de *Bouvard et Pécuchet*”, 262)

Borges señala esto en 1932. Y Barnes coincide en su artículo “Writer’s Writer and Writer’s Writer’s Writer”, de 2010: “*Madame Bovary* is many things – a perfect piece of fictional machinery, the pinnacle of realism, the slaughterer of Romanticism, a complex study of failure...”.³⁹ Además estiman a Flaubert por haber hecho de la literatura una especie de religión de la que él era devoto. “Flaubert que fue el primer Adán de una

³⁸ En “‘If I Were a Dictator of Fiction’ Readerly and Writerly Anxiety of Influence in Julian Barnes’s *Flaubert’s Parrot*”, Péter Tamás analiza la influencia de Flaubert en la obra de Barnes siguiendo los lineamientos planteados por Harold Bloom en *La angustia de las influencias*.

³⁹ *Madame Bovary* es muchas cosas: una perfecto mecanismo ficcional, el pináculo del realismo, el asesinato del Romanticismo, un complejo estudio sobre el fracaso... [La traducción es mía].

especie nueva: la del hombre de letras como sacerdote, como asceta y casi como mártir” (Borges, OC I, *Discusión*, “Flaubert y su destino ejemplar”, 263) Es este un costado que resulta sumamente atractivo a Borges quien se identifica con este modo de escritura en el que la producción de frases selectas y pulidas es la “gran aventura” de sus tranquilas vidas, como señalara Flaubert en una carta a Louise Colet. Por su lado, Barnes habla del monacato y pertinacia de Flaubert y señala que “In these last years, he sometimes referred to himself as ‘the last of the Church Fathers’. But his true church, as always, was ‘sacrosanct literature’, of which he was widely acknowledged as high priest, cardinal, pope” (Barnes, “The lost governess”).⁴⁰

Borges y Barnes destacan también la voluntad de Flaubert de desaparecer de sus obras: “Este quería no estar en sus libros, o apenas quería estar de un modo invisible, como Dios en sus obras” (Borges, OC I, *Discusión*, “Flaubert y su destino ejemplar”, 265) señala Borges. Barnes remarca que algunos libros se escriben contra algo, en el caso de *Madame Bovary* contra la intervención y el ego del autor (Barnes, “Writer’s Writer and Writer’s Writer’s Writer”). Este deseo de pasar desapercibido se extiende también a su vida privada, como nota Barnes: “More than any other writer of his time, Flaubert sought to keep the inquisitive away from his life. “I have no biography”, he once responded magisterially when asked for personal details” (Barnes, “The lost governess”).⁴¹

Coinciden Borges y Barnes en su admiración por el estilo de Flaubert. Como

⁴⁰ En sus años postreros, a veces se refería a sí mismo como 'el último de los Padres de la Iglesia'. Pero su verdadera iglesia, como siempre, era su 'sacrosanta literatura', en cuyo ámbito todo el mundo lo reconocía como sumo sacerdote, cardenal, papa. [La traducción es mía].

⁴¹ Más que cualquier otro escritor de su época, Flaubert se esforzó por mantener a distancia a los que sentían curiosidad por su vida. "No tengo biografía", respondió magistralmente en una oportunidad en que le pidieron detalles personales. [La traducción es mía].

señala Borges: “Se negó a apresurar su pluma; no hay una línea de su obra que no haya sido vigilada y limada” (Borges, OC IV, *Biblioteca Personal*, “Gustave Flaubert: *Las tentaciones de San Antonio*”, 484), “Creyó en una armonía preestablecida de lo eufónico y de lo exacto y se maravilló de la 'relación necesaria entre la palabra justa y la palabra musical'. Esta superstición del lenguaje [...] lo salvó de los riesgos de su doctrina. Con una larga probidad persiguió el *mot juste*...” (Borges, OC IV, *Biblioteca Personal*, “Gustave Flaubert: *Las tentaciones de San Antonio*”, 484), “agonizó para producir una obra avara y preciosa” (Borges, OC I, *Discusión*, “Flaubert y su destino ejemplar”, 263). De modo similar, Barnes plantea que:

Flaubert was not a ‘clunky’ writer. He moves between registers; he cuts into the lyric with the prosaic; but this is French prose whose every syllable has been tested aloud again and again. Flaubert said that a line of prose should be as rhythmical, sonorous and unchangeable as a line of poetry. He said that he aimed only at beauty, and wrote *Madame Bovary* because he hated realism (an exasperated, self-deluding claim, but still). He said that prose was like hair: it shines with combing. He combed all the time (Barnes, “Writer’s Writer and Writer’s Writer’s Writer”).⁴²

Retomando el uso del género ensayístico, Barnes ha publicado otras dos compilaciones de ensayos, en este caso referidos al análisis de obras de arte, ya sean literarias o pictóricas. *Through de Window* reúne diecisiete ensayos (y un cuento) sobre

⁴² Flaubert no era un escritor torpe. Se mueve entre registros, interrumpe lo lírico con lo prosáico, pero esto es prosa francesa donde cada sílaba ha sido puesta a prueba en voz alta una y otra vez. Flaubert dijo que una línea en prosa debería ser tan rítmica, sonora e invariable como una línea de poesía. Dijo que aspiraba a la belleza solamente y escribió *Madame Bovary* porque odiaba al realismo (una declaración exasperada y un autoengaño, pero igual). Dijo que la prosa era como el cabello: brillaba al ser peinado. Peinó todo el tiempo. [La traducción es mía].

algunos de sus escritores predilectos (Ford, Chamfort, Huellebecq, Kipling, Hemingway, Conan Doyle, Updike, Penelope Fitzgerald, Lorrie Moore, Oates, Joan Didion), mientras que *Keeping an Eye Open* hace lo mismo pero con pintores: Géricault, Delacroix, Courbet, Manet, Fantin-Latour, Cézanne, Degas, Redon, Bonnard, Vuillard, Vallotton, Braque, Magritte, Oldenburg, Freud, Hodgkin. En el caso de estos últimos dos volúmenes, se trata de libros compuestos en su totalidad por artículos que anteriormente habían sido publicados en diarios o revistas especializadas, como prólogos o introducciones. Pero no hay mucha distancia entre algunos de esos artículos y algunas de sus ficciones. De hecho, el capítulo sobre Géricault fue previamente parte de *A History of the World in 10 ½ Chapters* y entre los diecisiete ensayos de crítica que componen *Through the Window* se intercala un cuento sobre lo que podría haber llegado a ser la vida de Hemingway si este hubiera devenido profesor de escritura creativa. A Barnes incluso se lo ha acusado reiteradamente de ser excesivamente ensayístico como para ser un novelista. Sin embargo, él dice sobre estos dos tipos de escritura:

Isn't it the case in journalism that you are saying things are understandable, reduceable, whereas the propulsion of the novelist is to say things are less comprehensible, more chaotic, more anarchic than we like to believe them to be? You could crudely say that a novel asks questions and journalism tries to give answers –not to the same questions of course. (Guignery, *The Fiction of Julian Barnes*, 97)⁴³

⁴³ ¿No sucede en el periodismo que uno dice que las cosas son comprensibles, reducibles mientras que el impulso del novelista es decir que las cosas son menos comprensibles, más caóticas, más anárquicas de lo que nos gusta creer? Uno podría decir crudamente que la novela hace preguntas y el periodismo intenta responder, no esas mismas preguntas, claro. [La traducción es mía].

Pero la claridad con que el autor diferencia teóricamente estos dos géneros adquiere cierta opacidad en la práctica. Por ejemplo: *Nothing to Be Frightened Of* tiende a la inestabilidad genérica: se encuentra a caballo entre el ensayo y la memoria, a veces da la impresión de ser una novela. Algo parecido sucede con la saga compuesta por *Talking It Over* y *Love, etc*, don novelas en las que se superponen el talk-show, la entrevista y la confesión policial. *The Noise of Time* y *Arthur and George* podrían considerarse biografías ficcionalizadas, pero más precisamente lo que hacen es ficcionalizar elementos desconocidos de las vidas de personas reales. Dentro de la misma línea quizás podría situarse a *Levels of Life*, texto que en una primera mitad retoma sucesos reales de la vida de personajes reales, pero que en la segunda mitad reflexiona sobre la vida, los vínculos personales y el amor, superponiendo elementos de la biografía y del ensayo en un mismo volumen. E incluso, un poco más lejos en la misma línea, quizás se podría a situar a *The Porcupine* que, utilizando a un personaje ficticio, narra de modo muy cercano a la realidad lo que fue el régimen de Todor Zhivkov en Bulgaria. Puede apreciarse así con claridad que las pautas genéricas son moldeadas constantemente por Barnes y que si queremos etiquetar genéricamente sus producciones, nos encontramos con un continuum más que con un compartimento estanco.

En cuanto a su profesión de novelista, podemos decir que son pocas las novelas propiamente dichas que se mantienen apegadas al modelo de la novela realista. *Metroland*, *Before She Met Me*, *Staring at the Sun*, *England, England*, *The Sense of an Ending* se atienen a la definición de novela que Barnes diera: se trata de narraciones extensas, de sucesos ficticios, ejecutadas como una unidad. En respuesta a la pregunta sobre si considera que él considera que pertenece a la tradición realista, Barnes contesta:

I've always found labels rather pointless and irritating –and, in any case, we seem to have run out of them in the wake of postmodernism. [...] The novel is essentially a realist form, even when interpreted in the most phantasmagoric manner. A novel can't be abstract, like music. Perhaps if the novel becomes obsessed with theory (see the *nouveau roman*)⁴⁴ or linguistic play (see *Finnegans Wake*) it may cease to be realistic; but then it also ceases to be interesting. (Guignery & Roberts, *Conversations with Julian Barnes*, 73)⁴⁵

Es aquí donde Barnes toma manifiesta distancia del influjo de Borges, en esta defensa y apego de Barnes a la novela, pero, sobre todo, al realismo. Barnes celebra la novela realista, pero a su vez escribe “pseudo-novelas”. Borges rehuyó toda su vida al género novela, que obligaba al relleno, cuyas “muchas páginas, en general, son promesa de tedio o de mera rutina” (Borges, *Borges en Sur 1931-1980*, “El caso Lolita”, 309). El argentino consideraba que era un “desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos” (Borges, OC I, *Ficciones*, “Prologo”, 429), y –como señaló en “El jardín de senderos que se bifurcan”– que: “la novela es un género subalterno; [...] un género despreciable” (Borges, OC I, *Ficciones*, “El jardín de senderos que se bifurcan”, 478). Sin embargo, resulta ilustrativo del quehacer borgeano esta crítica (que se reitera) a

⁴⁴ Borges coincide con Barnes en su disgusto por el *nouveau roman*. Cuenta el argentino que, cuando conoció a Robbe Grillet, este le dijo que Borges había sido una gran influencia para él. A lo que Borges le contestó: “Caramba, no me descorazone” (Bravo, *Borges Verbal*, 162).

⁴⁵ Las etiquetas siempre me han resultado bastante inútiles e irritantes, y, de todas formas, parece que se nos agotaron cuando nació la posmodernidad... [...] La novela es una forma esencialmente realista, incluso cuando se la interpreta del modo más fantasmagórico. Una novela no puede ser abstracta, como la música. Quizás si la novela se obsesiona con la teoría (véase el *nouveau roman*) o con el juego lingüístico (véase el *Finnegans Wake*) puede dejar de ser realista. Pero entonces también deja de ser interesante. [La traducción es mía].

la novela y su opuesta celebración de tantos novelistas: James Joyce, Franz Kafka, William Faulkner (incluso tradujo *Las palmeras*), Denis Diderot, Victor Hugo, Gustave Flaubert (en especial *Bouvard y Pecuchet*), Wilkie Collins, Miguel de Cervantes, Enrique Hudson (elogia *The Purple Land*), Gilbert Keith Chesterton, Virginia Woolf, por señalar algunos, además de la de sus amistades: Macedonio Fernández y Bioy Casares, a las que también celebra (por ser “antonivelas”, en el caso del primero, y por no ser realistas, en el del segundo).

El argentino consideraba que el cuento era una forma esencial que había antecedido a la novela y posiblemente la sobreviviera. Del género destacaba dos “elementos indispensables”: “la economía y una formulación nítida del comienzo, el desarrollo y el fin” (Borges, *Autobiografía*, 100). Además, sostenía que en los buenos cuentos cortos cabía todo lo mismo que en una novela y de modo más sucinto e intensificado, que era una forma que no se perdía en elementos accesorios a la trama. En una entrevista, Borges precisó:

El cuento corto, tal como ha sido practicado por Henry James, Kipling, Conrad y otros, puede caber todo lo que cabe en una novela. Es decir: que puede ser tan denso, estar tan cargado de complejidades y de intenciones como una novela con mucho entusiasmo, y hay un momento en el cual se siente que esa lectura es, acaso, menos un placer que una tarea. En cambio, en el cuento no. (Santana, “La vida y la brújula. Conversaciones con Borges”, 6)

Borges prioriza el cuento por sobre la novela a razón de la mayor intensidad que este exige y provee. Es en esa disidencia que Barnes construye su fuerza como escritor,

utilizando estrategias borgianas aplicadas a un género que el vate argentino repudió. Barnes, sin embargo, también es consciente de estos rasgos de los cuentos: “A story is harder than a novel to write, [there is] less room for manoeuvre”.⁴⁶ (Hawtree, “Novel Escape”, 19) A pesar de ser consciente de esta dificultad, Barnes ha incursionado en el género cuento en reiteradas oportunidades: *Cross Channel* (1996), *The Lemon Table* (2004), *Pulse* (2011) son tres volúmenes de cuentos suyos a los que se pueden agregar otros cuentos que el autor ha publicado en antologías o revistas. Brevemente podríamos intentar generalizar la temática que unifica a los cuentos que componen cada uno de estos libros: *Cross Channel* presenta una serie de encuentros ocasionales entre la cultura inglesa y la francesa, algunos ficcionales, algunos reales; *The Lemon Table* versa sobre la vejez y la cercanía de la muerte; y *Pulse* reflexiona sobre qué es aquello que nos mantiene vivos, sobre cuál es la relación entre la falta y la presencia, el estar y el no estar, la vida y la muerte. De modo aún más general, podríamos decir que los temas sobre los que versan estos cuentos son la memoria, el olvido, el equilibrio entre los hechos históricos y la ficción, el amor, la muerte, la religión, el sexo.

Podemos concluir que las pautas genéricas intervienen en la obra de estos autores para definir un modo de transgresión. Barnes se apropia de esta impronta borgiana y lleva su batalla al territorio de la novela. Como veremos más adelante, esto se manifiesta de modo intenso en dos matrices genéricas con rasgos muy específicos: el policial y la biografía. Borges “promocionó” el género policial desde la crítica, el debate y la ficción (Brescia, “De policías y ladrones: Abenjacán, Borges y la teoría del cuento”, 147): leyó y escribió policiales, también reseñó y compuso los prólogos de diversos libros policiales y

⁴⁶ Un cuento es más difícil de escribir que una novela. [Hay] menos lugar para maniobrar. [La traducción es mía].

teorizó sobre el género. Sus ficciones policiales significan la puesta en práctica de una serie de operaciones que atentan contra las reglas tradicionales del género. Algo similar sucede con el ciclo policial *Duffy* de Julian Barnes, publicado bajo el pseudónimo Dan Kavanagh, serie que el inglés utiliza para cuestionar la situación política y social de su país. Por otro lado, las incursiones de estos dos autores en la biografía han definido un modo novedoso de concebir al género, problemática que abordaremos en el capítulo correspondiente de este trabajo.

3. Reescrituras

La reescritura hace referencia a todas las operaciones que implican la transformación de un texto: pastiche, copia, explicación, plagio, traducción, corrección, cita, parodia, imitación, alusión, transposición, comentario, resumen u otros. Tomar un texto legado por la tradición literaria para versionarlo, adulterarlo y reutilizarlo es uno de los elementos nucleares de la escritura de Borges, quien además cuestiona, de este modo, la idea misma de originalidad. Para él, no existe un texto original sino variaciones a partir de la modificación de las miradas sobre los textos –sea esta modificación causada por el tiempo, la geografía o el individuo. El escritor interviene en algún momento con su propia lectura y versión sobre un texto y produce uno nuevo. A partir de esa relación derivativa entre los textos preexistentes y el nuevo, se establece un diálogo.

A pesar de que el concepto de intertextualidad nació en la década de los 60, el fenómeno de la perpetua interrelación entre los textos ocupó la atención de los grandes pensadores del pasado. La teoría platónica de la imitación confirma este aserto: partiendo de la base de que todo es siempre una imitación, no de la naturaleza, sino de la forma original o Idea, la función del poeta o es otra que la de copiar un acto de creación anterior, que a su vez es copia de la Idea Inaugural. (Solá Perera, *En busca de un discurso identitario y canónico: la reescritura de Rhys y Coetzee en Wide Sargasso Sea y Foe*, 32)

Como vimos anteriormente, Borges pone el foco de la atención sobre la idea de la obra literaria como un producto intertextual, forjado entre autor y lector, con todo el bagaje que cada uno aporta en la escritura y lectura, incluidas allí las huellas de otros

textos. En los años '60, Julia Kristeva, Roland Barthes y Philippe Sollers desarrollarán con intensidad este concepto de la obra literaria como reescritura. La premisa de esta concepción sobre la importancia de otros textos en la producción de nuevos textos bien podría ser, en palabras de Shakespeare: "What is past, is prologue" (*The Tempest*, II, 1). Así como Borges retoma al gran escritor inglés⁴⁷ –y lo vuelve un personaje y toma a sus personajes y los vuelve a ficcionalizar–, Shakespeare también fue un gran reutilizador de historias preexistentes: Plutarco, Holinshed, Boccaccio, Arthur Brooke y Saxo Gramático son algunas de las fuentes de las que se sirve para componer sus propias ficciones. Esta apropiación y posterior reciclado emparenta a ambos autores de manera innegable y Borges lo nota: "Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tu soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tu, que como yo eres muchos y nadie" (Borges, OC II, *El Hacedor*, "Everything and Nothing", 182). Borges le rinde homenaje a Shakespeare en cuentos, ensayos y poemas e incluso titula *La memoria de Shakespeare* a su último volumen de cuentos, en 1983.

La reutilización de textos preexistentes es el punto de partida de muchas de las ficciones borgeanas. Esto no resulta tan inesperado si se considera, como lo hace Borges, que "cuatro son las historias" que la literatura narra eternamente: la de una ciudad cercada y una guerra inútil (*La Iliada*), la del regreso a casa (*La Odisea*), la de una búsqueda que fracasará (Jasón y el Vellocino o los Caballeros del Rey Arturo y el Santo Grial) y la del sacrificio de un dios (Attis, Odin, Cristo) (Borges, OC II, *El oro de los tigres*, "Los cuatro ciclos", 504). Cuando la materia original de la que se dispone en tan

⁴⁷ Según señala Gonzalo Salvador Vélez, Shakespeare y *La Biblia* son, después de Leopoldo Lugones, las fuentes más citadas por Borges: "Pues bien: después de un laborioso recuento, el curioso descubre que la Biblia es la segunda fuente más citada por Borges, en paridad con William Shakespeare; ambos registros cuentan con 110 citas" (Salvador Vélez, *Borges y la Biblia. Presencia de la Biblia en la obra de Jorge Luis Borges*, 12).

sucinta, lo único que se puede hacer es reescribir. Retomar la tradición literaria de toda la cultura occidental es uno de los derechos que tiene todo argentino, sostiene Borges (Borges, OC I, *Discusión*, “El escritor argentino y la tradición”, 272). Y esa tradición debe ser tratada con irreverencia para volverla provechosa (Borges, OC I, *Discusión*, “El escritor...”, 273). El provecho aparece, por ejemplo, cuando la nueva escritura modifica la recepción del texto original o cuando resignifica ese texto. Eso es lo que Borges analiza en “Kafka y sus precursores” y la razón por la que el mismo Borges se ha vuelto un elemento central de la literatura del siglo XX: porque ha cambiado la forma en que se lee a Homero, a Dante, a Shakespeare, a Cervantes, a Stevenson, a Chesterton, a Kafka, entre otros; y porque consecuentemente también ha reorganizado y reestructurado el canon literario (Gamerro, *Borges y los clásicos*, 13-14). Con sus ficciones llevó a los lectores a repensar la literatura más encumbrada, aquella ya fosilizada en su lugar de monumento, bajo una nueva luz permitiéndole así cobrar nuevos significados. Nuevamente nos encontramos aquí con una forma de la estética de la recepción: es Borges en este caso quien lee y así encuentra un nuevo sentido en un texto. Así la figura de Homero en “El inmortal”, la gauchesca en “El fin” y “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” o *Las mil y una noches* en “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” –por citar sólo algunos ejemplos– aparecen como nuevas ante nuestros ojos a partir de las lecturas que Borges hace de ellas.

El punto más extremo de la reescritura es posiblemente un texto, por demás conocido, de Borges: “Pierre Menard, autor del Quijote”. Allí Borges presenta a un escritor, Pierre Menard, cuya obra “subterránea” es “tal vez la más significativa de nuestro tiempo” (Borges, OC I, *Ficciones*, “Pierre Menard”, 446) y “consta de los

capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte de *Don Quijote* y de un fragmento del capítulo veintidós” (Borges, OC I, *Ficciones*, “Pierre Menard”, 446). La ambición de este autor no era transcribir, memorizar, copiar ni citar el texto de Cervantes, sino componer exactamente ese mismo texto. Y ese fin, alcanzado solo en parte por Menard, es lo que lo hace que su obra sea “la más significativa de nuestro tiempo”: haber reescrito ese texto. Porque así *Don Quijote* adquiere nuevos sentidos. Sin embargo, también podríamos pensar en la obra de Pierre Menard como en la única lectura correcta del Quijote siguiendo a Harold Bloom quien considera, en *La anatomía de las influencias*, que “A correct reading merely would repeat the text, while asserting that it speaks for itself” (Bloom, *The Anatomy of Influence*, 40-41).⁴⁸ Pero en ese caso, la connotación de esa lectura como correcta sería negativa.

Barnes también recurrirá a reescrituras con el fin de resignificar textos y de reflexionar, al mismo tiempo, sobre la historia, el tiempo y la memoria. El influjo borgeano está latente en este tipo de operaciones de apropiación y modificación de textos. Barnes no puede salirse de la estela borgeana, pero logra configurar esas maniobras de un modo propio. A continuación veremos, a partir de una coincidencia, de qué modo se diferencia de su célebre antecesor argentino. Tanto él como Borges se sirven de *La Biblia* como hipotexto para algunas de sus ficciones –“Tres versiones de Judas”, “El evangelio según Marcos”, “Milonga de dos hermanos”, entre otras,⁴⁹ en el caso de Borges; en

⁴⁸ Una lectura correcta solamente repetiría el texto mientras señalara que habla por sí mismo. [La traducción es mía].

⁴⁹ Se ha escrito mucho sobre Borges y su relación con las distintas religiones. Excede las pretensiones de este trabajo dar cuenta de la totalidad de los textos borgeanos que plantea algún tipo de relación con alguna religión así como de los textos críticos que analizan dicho aspecto. Para más sobre la relación entre Borges y la religión, Cfr: Fine, Ruth & Blaustein, Daniel (editores). *La fe en el universo literario de Jorge Luis Borges*. Hildesheim / Zürich New York: Olms, 2012; Aizenberg, Edna. *El tejedor del Aleph: Biblia, kábala y judaísmo en Borges*. Madrid: Altelena Editores, 1986; Alazraki, Jaime. *Borges and the Kabbalah: And Other Essays of his Fiction and Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998; Barnatán, Marcos.

Staring at the Sun, A History of the World in 10 ½ Chapters y *Nothing to be Frightened*, en el de Barnes.⁵⁰ *La Biblia* es parte del acervo cultural de occidente y por lo tanto les permite a estos autores entablar un juego, en sus textos, entre el conocimiento que el lector ya tiene y el nuevo con el que desplazarán y versionarán ese conocimiento previo.

En “The Stowaway”, el primer capítulo de *A History of the World in 10 ½ Chapters*, Barnes vuelve sobre la narración de Noé y el diluvio universal del *Antiguo Testamento* y realiza una doble transgresión. Por un lado, pone un texto sagrado (*El Antiguo Testamento*) como documento o fuente de la historia del mundo, dándole así un estatus de realidad a un historia ficcional. Por el otro, toma esa versión oficial para inventar una nueva y alternativa de lo sucedido en el arca de Noé, versión que difiere, en muchos puntos, de la historia tal como la conocemos.

Para comenzar, el narrador de “The Stowaway” es un marginal: no sólo se trata de un polizonte a bordo del arca, sino que además es una termita, insecto que había sido desechada en la selección de especies llevada a cabo por Noé por considerársela inferior: “I was specifically not chosen. I was a stowaway; I too survived” (Barnes, *A History of the World in 10 ½ Chapters*, 4).⁵¹ Nos enfrentamos por lo tanto, ya en el comienzo de la historia del mundo, con un suceso que se repetirá a lo largo de los siglos: razas superiores e inferiores, dominadores tiranos y víctimas indefensas:

“Borges y la cábala. Apuntes para una investigación”, en: *Iberomanía* 3, 1975, pp. 89-93; Salvador Vález, Gonzalo. *Borges y la Biblia. Presencia de la Biblia en la obra de Jorge Luis Borges*. Frankfurt/Madrid, 2009.

⁵⁰ El uso de la religión en la obra de Barnes también ha sido trabajado por la crítica. Cfr: Andrew Tate. “‘An Ordinary Piece of Magic’: Religion in the Work of Julian Barnes”, en: Sebastian Groes and Peter Childs (eds). *Julian Barnes. Contemporary Critical Perspectives*.

⁵¹ Yo fui específicamente no elegido. Fui un polizonte. Yo también sobreviví. [La traducción es mía].

There was, as you can imagine, deep resentment at the divisiveness of God's animal policy. Indeed, at first even the clean animals themselves were embarrassed by the whole thing; they knew they'd done little to deserve such special patronage. Though being 'clean', as they rapidly realized, was a mixed blessing (Barnes, *A History of the World in 10 ½ Chapters*, 10-11).⁵²

Esta termita realiza una narración que completa ciertos baches de la versión oficial (como que había un cuarto hijo de Noé, Varadi, quien se perdió en el mar con su barco y con todos los animales que llevaba, hecho que habría sido silenciado luego desde el poder) y también contradice otros aspectos comúnmente aceptados o asumidos: sostiene que Noé era un alcohólico, tirano y déspota, por ejemplo, insistiendo en esta idea que volverá una y otra vez en Barnes de que la historia es, finalmente, la versión de los triunfadores: "They have been created as heroes" (Barnes, *A History of the World in 10 ½ Chapters*, 4).⁵³ En síntesis, la de la termita es una versión revisionista de la historia que lo que busca es reflexionar sobre la legitimidad de las historias oficiales, sobre el lugar de las otras voces, las menores, a la vez que cuestiona la concepción de la historia como un proceso de constante de progreso y emancipación: "When I recall the Voyage, I feel no sense of obligation; gratitude puts no smear of Vaseline on my lens. My account you can trust" (Barnes, *A History of the World in 10 ½ Chapters*, 5).⁵⁴ Lo que interesa aquí es mostrar otra versión posible de un mismo suceso: "It wasn't like those nursery versions in painted wood which you might have played with as a child [...] It wasn't a nature reserve,

⁵² Hubo, como puede imaginar, un profundo resentimiento con la política de división animal de Dios. De hecho, al principio incluso los animales puros estaban incómodos con todo eso. Sabían que no había hecho nada como para merecer ese mecenazgo. Aunque descubrieron rápidamente que ser 'puros' era una bendición maldita. [La traducción es mía].

⁵³ Se los ha creado como héroes. [La traducción es mía].

⁵⁴ Cuando rememoro el Viaje, no tengo ninguna sensación de deber. La gratitud no empaña mi lente con vaselina. En mi versión se puede confiar. [La traducción es mía].

that Ark of ours; at times it was more like a prison ship” (Barnes, *A History of the World in 10 ½ Chapters*, 3-4).⁵⁵

Borges señaló en una entrevista que: “De todos sus libros [de la Biblia], los que más me han impresionado son el Libro de Job, el Eclesiastés y, evidentemente, los Evangelios” (Sorrentino, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, 115). En “El Evangelio según Marcos”, Borges retoma la historia de Jesús de *El Nuevo Testamento*, así como la narración referida al Arca de Noé del *Antiguo Testamento*: “Una noche soñó con el Diluvio, lo cual no es de extrañar; los martillazos de la fabricación del arca lo despertaron y pensó que acaso eran truenos” (Borges, OC II, *El informe de Brodie*, “El Evangelio según Marcos”, 447). Pero no encontraremos en este cuento una versión de los sucesos narrados en *El Antiguo Testamento* ni tampoco los de *El Nuevo Testamento*, sino una especie de eco siniestro de esos hechos. *La Biblia* es, en este caso, un texto que se consume en el interior de una ficción y cuya lectura define y moldea los sucesos que tienen lugar. Borges usurpa el título bíblico para su ficción y superpone personajes y sucesos. Baltazar Espinoza –a quien “a los treinta y tres años le faltaba rendir una materia para graduarse, la que más lo atraía” (Borges, OC II, *El informe de Brodie*, “El Evangelio según Marcos”, 444)– se ve aislado en una estancia por la inundación que causan las lluvias. Se encuentra en compañía de los Gutres, la familia del capataz, compuesta por el padre, el hijo y “una muchacha de incierta paternidad” (Borges, OC II, *El informe de Brodie*, “El Evangelio según Marcos”, 444). Frente a la inevitable convivencia y el tedio, Espinoza decide leerles algo a los parcos Gutres y, luego de un par de lecturas frustradas, elije probar suerte con una Biblia en inglés. Se trata de un ejemplar de la familia Guthrie

⁵⁵ No era como esas versiones de guardería pintadas en maderas con las que puede que hayas jugado cuando eras un niño [...] No era una reserva natural ese arca nuestra; a veces era más bien un barco-cárcel. [La traducción es mía].

–devenida en el intercambio sexual, racial y lingüístico, “Gutre”–, en cuyas páginas finales estaba escrita la historia familiar. Espinoza les cuenta a los tres Gutres su hallazgo y ellos parecen ignorarlo, pero sin embargo escuchan con atención su lectura de “El Evangelio según Marcos”. “Lo llevan en la sangre”, piensa Espinoza (Borges, OC II, *El informe de Brodie*, “El Evangelio según Marcos”, 446), desatento al hecho de que él también lleva algo encima, su apellido, que anticipa su destino próximo. A medida que las noches y las lecturas avanzan, Espinoza va deviniendo el salvador (cura la pata lastimada de una corderita) a quien los Gutres “seguían por las piezas y por el corredor, como si anduvieran perdidos” (Borges, OC II, *El informe de Brodie*, “El Evangelio según Marcos”, 447). Las duplicaciones de la historia de Cristo continúan hasta que los Gutres llevan a cabo la crucifixión de Espinoza, de quien les llevó la palabra divina:

Hincados en el piso de piedra le pidieron la bendición. Después lo maldijeron, lo escupieron y lo empujaron hasta el fondo. La muchacha lloraba. Cuando abrieron la puerta, vio el firmamento. Un pájaro gritó; pensó: es un jilguero. El galpón estaba sin techo; habían arrancado las vigas para construir la cruz. (Borges, OC II, *El informe de Brodie*, “El Evangelio según Marcos”, 448)

Los personajes del cuento de Borges no son los mismos que en *El Evangelio*, sino una especie de *doppelgängers* que copian y deforman la historia religiosa generando una sensación de lo ominoso en aquello conocido por todos nosotros. El vínculo con *La Biblia* está dado por supuesto y es poco lo que Borges repite del texto original. Sin embargo, sí hay algo del orden de lo “figurado”, en el sentido en que lo propone Auerbach:

La interpretación figural establece la relación entre dos acontecimientos o personas, por la cual uno de ellos no sólo tiene su significación propia, sino que apunta también al otro, y este, por su parte, asume en sí a aquel o lo consume. Los dos polos de la figura están separados en el tiempo, pero, en tanto que episodios o formas reales, están dentro del tiempo; ambos están contenidos en la corriente fluida de la vida histórica, pero la comprensión, el *intellectus spiritualis*, de su conexión, es un acto espiritual. (Auerbach, *Mimesis*, 75-76)

La corriente fluida de la vida histórica podría asociarse a la sustancia divina infinita que planteaba el filósofo Baruch Spinoza, con quien el personaje de Borges comparte, en gran medida, el nombre y cierta implícita aceptación de esa continuidad. El narrador señala, acerca de Baltasar Espinosa: “También se le ocurrió que los hombres, a lo largo del tiempo, han repetido siempre dos historias: la de un bajel perdido que busca por los mares mediterráneos una isla querida, y la de un dios que se hace crucificar en el Gólgota” (Borges, OC II, *El informe de Brodie*, “El Evangelio según Marcos”, 446). Para un agnóstico reconocido como Borges, las figuras no obedecen a ningún dogma más que al de la resolución que el autor le quiera dar. En su relato, la figura de Cristo se resuelve en una estancia bonaerense en 1928. El personaje, como en un sueño, “tiene la convicción de lo que lo esperaba del otro lado de la puerta” (Borges, OC II, *El informe de Brodie*, “El Evangelio según Marcos”, 447). Lo sabe porque el autor, infinitamente presente en la materia del relato, también lo sabe: el protagonista es protagonista de una figura que lo excede y a la que se debe. La comprensión espiritual se da en el acto de

componer esa figura con palabras y en la posibilidad de leer al texto como se lee al mundo.

Borges pone el foco en el poder de la palabra, en el modo en que una religión entra en funcionamiento y se dispersa, en su consecuente modificación, transformación y deformación, y en la influencia y las consecuencias inesperadas que puede tener. Así lleva al extremo la obsecuencia que la religión puede producir al hacer que los Gutes tiren abajo el galpón para hacer la cruz, en lugar de refugiarse en él y protegerse de la tormenta, en que prioricen el saber culto –que les dice que deben matar al Salvador para sobrevivir– por sobre lo que les dicta su propio saber práctico.

Podemos ver que lo que aparece aquí es un conflicto entre lo que dice la ficción y lo que dice la realidad. Y esto es algo que sucede con las reescrituras de ambos: las fronteras que separan realidad y ficción se vuelven porosas, como también se desarticula la clara separación entre original y copia. En este sentido, observemos lo que pasa en “Las ruinas circulares”. Allí el protagonista tiene un objetivo claro: “Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad” (Borges, OC I, *Ficciones*, “Las ruinas circulares”, 451) hasta que luego de muchísimas noches de esfuerzo “En el sueño del hombre que soñaba, el soñado se despertó” (Borges, OC I, *Ficciones*, “Las ruinas circulares”, 453). Llega el momento en que el soñador debe darle independencia al soñado, pero “Antes (para que no se supiera nunca que era un fantasma, para que se creyera un hombre como los otros) le infundió el olvido total de sus años de aprendizaje” (Borges, OC I, *Ficciones*, “Las ruinas circulares”, 454) porque consideraba que “No ser un hombre, ser la proyección del sueño de otro hombre ¡qué humillación incomparable, qué vértigo!” (Borges, OC I, *Ficciones*, “Las ruinas circulares”, 454).

Luego, separados ya, el soñador “de noche no soñaba o soñaba como lo hacen todos los hombres. Percibía con cierta palidez los sonidos y formas del universo: el hijo ausente se nutría de esas disminuciones de su alma” (Borges, OC I, *Ficciones*, “Las ruinas circulares”, 454). El cuento termina cuando el soñador “Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo” (Borges, OC I, *Ficciones*, “Las ruinas circulares”, 455). Este relato señala la circularidad del tiempo y de los hombres, insiste en que esto que sucede ya sucedió antes, más de una vez, y nada nos lleva a sospechar que el ciclo termine con este soñador. Lo que se quiere acentuar es la imposibilidad de situar un origen, un punto de partida.

En juego con “Las ruinas circulares”, en “The Dream”, el capítulo final de *A History of the World in 10 ½ Chapters*, el narrador dice: “I dreamt that I woke up. It's the oldest dream of all, and I've just had it” (Barnes, *A History of the World in 10 ½ Chapters*, 307).⁵⁶ Algo similar sucede en “The Survivor”, otro de los capítulos de esa misma novela. Allí Kathleen Ferris toma un bote, unas provisiones y un par de gatitos, y se hace a la mar. En parte, está cansada de su marido y, en parte, desea escapar de un desastre nuclear que se avecina. Pero la narración comienza a complicarse y resulta imposible descifrar si Kathleen efectivamente llega a una isla y comienza a tener pesadillas en las que es rescatada y llevada a un hospital psiquiátrico, o si lo que sucede es que la encuentran a la deriva y la llevan, efectivamente, a un hospital psiquiátrico.

The mind got carried away, she found herself repeating. Everything was connected, the weapons and the nightmares. That's why they'd had to break the cycle. Start making things simple again. Begin at the beginning.

⁵⁶ Soñe que me despertaba. Es el sueño más viejo de todos y yo acababa de soñarlo. [La traducción es mía].

People said you couldn't turn the clock back, but you could. The future was in the past. (Barnes, *A History of the World in 10 ½ Chapters*, 104)⁵⁷

Ni Kathleen ni el lector pueden definir, finalmente, si los sueños están engendrando una realidad distinta a la que se desarrolla en la vigilia o si la vigilia es pesadillesca e irreal. La protagonista cree que está intentando salvar su propia cordura por medio de la fabulación. Estas fabulaciones que no pueden desentrañarse de la realidad, transcurren en una isla, tal como ocurría en “Las ruinas circulares”.

El tema de la imposibilidad de romper con la circularidad, de encontrar un original o un punto de inicio aparece nuevamente en *England, England* de Barnes, novela en la que un magnate inglés se propone crear, en una isla británica, un parque temático en el que se recreen los hitos de la cultura inglesa. Lo que sucede finalmente es que esa isla real, Isle of Wight, red denominada por el proyecto como England England, se independiza y deviene el original en el que viven (casi) todos los ingleses. Paralelamente la antigua Inglaterra, llamada ahora Anglia, deviene un territorio pre-industrial en el que solo habitan los marginales y segregados. El país ‘original’ pierde sus cualidades para volverse un resabio del subpaís que lo copia y que se convierte en el ‘nuevo original’. El ‘original originario’ incluso pierde sus rasgos característicos a manos de la copia y debe, por lo tanto, encontrar nuevas particularidades que le permitan construir su identidad nuevamente: Anglia se vuelve entonces una comuna que vive de sus cultivos y de la caza y que reinstaura las fiestas de la cosecha y las ferias comunales para hacerse de una serie de características distintivas propias. Como señala Nick Bentley:

⁵⁷ La mente se deja llevar, se encontró repitiéndose a sí misma. Todo estaba conectado, las armas y las pesadillas. Por eso habían tenido que romper el ciclo. Empezar a hacer las cosas simples nuevamente. Empezar por el principio. La gente decía que no se puede volver el tiempo atrás, pero se puede. El futuro estaba en el pasado. [La traducción es mía].

The novel, then, laments the belief that we cannot access an authentic place of origin, whilst it simultaneously critiques those who celebrate this fact. It presents the preference for the replica alongside the psychological desire for the original, and, in fact, these are presented as the same thing. (Bentley, “Re-writing Englishness: imagining the nation in Julian Barnes’s *England, England* and Zadie Smith’s *White Teeth*”, 494)⁵⁸

Esta inversión entre original y copia evita, sin embargo, valorar a cualquiera de esas dos entidades por sobre la otra, contentándose con marcar su contaminación cruzada e interdependencia. Borges también problematiza los vínculos entre original y copia, especialmente en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” en donde la confusión entre qué es realidad y qué es ficción, entre mundos reales y mundos soñados por medio de la escritura, entre objetos originales y “hrönir”, se acentúa crecientemente a lo largo del relato. En “Tlon” se vulneran las jerarquías ontológicas cuando, junto a una ficción sobre la creación de una enciclopedia creadora aparecen el mismo Borges y personajes reales de su entorno. Nótese además que Tlön es creado cuando “Una sociedad secreta y benévola [...] surgió para inventar un país” (Borges, OC I, *Ficciones*, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, 440) por lo que encontramos una especie de juego de espejos enfrentados. En este punto se vuelven a asemejar las ficciones de Borges y de Barnes: tanto en “Tlön” como en *England, England* se impone un país a la realidad geográfica existente.

Para ambos escritores la Historia no existe más que en los libros, en el ligero registro de un pasado inaprehensible: “Borges opinaba lo mismo acerca de cuanto acaeció

⁵⁸ La novela, entonces, se lamenta por la creencia de que no podemos acceder a un verdadero punto de origen mientras que simultáneamente critica a aquellos que festejan ese hecho. Muestra una preferencia por la copia junto con el deseo psicológico por el original, y, de hecho, estos dos son presentados como la misma cosa. [La traducción es mía].

en épocas anteriores: abolir el pasado consiste en quemar los anales, en abrogar la supervivencia de los libros de historia” (Rest, *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*, 96). Barnes descrea de los alcances del registro histórico. “Truth is not obtainable” (Barnes, *A History of the World in 10 ½ Chapters*, 243)⁵⁹, señala en su novela que se propone, justamente, dar cuenta de una historia posible de este mundo. E incluso plantea que: “Historians ought to say more often, ‘I don’t know, I don’t know why, I don’t know why he did that, it was completely out of character. We’ll never understand it. All the evidence has been lost’” (Guignery & Roberts, *Conversations with Julian Barnes*, 55).⁶⁰

Barnes tematiza la propulsión de la ficción por reescribir la realidad ya en una de sus primeras novelas, en *Before She Met Me*. Allí el protagonista, un profesor de historia llamado Graham Hendrick, comienza a obsesionarse con una película que ve en el cine. En esta película, su actual y segunda esposa, Ann, mantiene relaciones sexuales con un actor. Aunque esa filmación sucedió en el pasado, antes de que Graham conociera a Ann, lentamente la ficción comenzará a volverse inseparable de la realidad para el historiador: obsesionado por la imagen de la pantalla, se convence de que Ann le es infiel tanto en esa película como en otras y también fuera de la pantalla. Su alucinación lo lleva a imaginar escenas de traición hasta convencerse de que hay una historia de amor entre Ann y su mejor amigo, Jack. Esta confusión entre realidad y ficción es una violación de los límites ontológicos y ese indiscernimiento de realidades resulta particularmente llamativa en Graham dado que él es profesor de historia y, como tal, debería saber diferenciar entre

⁵⁹ La verdad no es obtenible. [La traducción es mía].

⁶⁰ Los historiadores debería decir más seguido: no lo sé, no sé por qué, no sé por qué hizo eso, no tenía nada que ver con su personalidad. Nunca lo entenderemos. Toda la evidencia se ha perdido. [La traducción es mía].

fuentes confiables y fuentes dudosas, además de tener la capacidad de interpretar esa información. Pero Graham mezcla los datos que extrae de una película con fotos del pasado común de la pareja –reunidas de modo caótico y anacrónico por él mismo, con recuerdos de viajes y críticas de cine, con publicidades, novelas escritas por su mejor amigo y con las actitudes de su pareja. Este profesor se presenta como poco idóneo para su oficio en tanto su versión de la historia es cien por ciento subjetiva: lo que hace es invalidar el concepto mismo de Historia al tomar sus fantasías como hechos reales. Incluso se convierte en un escritor de ficciones *ad hoc* al reescribirle una biografía falsa a Ann. Simultáneamente su esposa también transforma la realidad concreta al ficcionalizar algunos sucesos de la misma: ella y Jack de hecho habían tenido una historia de amor antes de que ella conociera a Graham, pero Ann decidió negar esa realidad y superponer otra en su lugar para evitar posibles conflictos. En consecuencia le avisa a Jack que “I have decided we never had an affair” (Barnes, *Before She Met Me*, 70).⁶¹ Si bien esperaríamos encontrar a un historiador que reconstruyera el pasado al narrar los hechos pretéritos basándose en datos concretos y a un escritor que compusiera historias ficticias nacidas de su propia imaginación, lo que sucede aquí es exactamente lo opuesto: Graham compone una historia falsa basándose en la ficción mientras que Jack narra hechos reales para construir sus ficciones porque carece de creatividad. La inversión de la valoración y del estatuto de la verdad se hacen evidentes nuevamente en esta novela y la confusión se extiende como un virus melancólico por fuera de la frontera de la ficción para contagiar al lector de una angustiante sensación de desconfianza y relatividad.

Aquí, como en varias de sus otras novelas, Barnes despliega los distintos estratos de realidad para luego superponerlos y volver difusa la separación entre estos: la realidad

⁶¹ He decidido que nunca tuvimos un affair. [La traducción es mía].

del film de Ann actúa en la realidad extra-filmica y genera consecuencias, tales como el asesinato de Jack a manos de Graham y su posterior suicidio. Dos fuerzas contrapuestas, la experiencia subjetiva de los sucesos y los hechos concretos, se enfrentan y la fricción crea un vacío: el de la imposibilidad de situar a la verdad en ningún lado. Entonces ya no se puede saber qué era lo real y qué la ficción. Esto responde a la premisa sostenida por Barnes de que es en el seno de lo real donde se gesta la ficción y a que esa ficción va parasitando a la realidad hasta volverla un reducto mínimo de sí misma. O bien porque es la ficción la que crea lo real: "Myth will become reality, however sceptical we might be" (Barnes, *A History of the World in 10 ½ Chapters*, 181).⁶²

A veces incluso se vuelve difícil separar la realidad de la ficción en las vidas de estos dos autores. Observemos, por ejemplo, lo que sucede con el cuento "El sur", que relata un accidente que sufre Juan Dahlmann y que es similar al que sufrió Borges en la Nochebuena de 1938 (Borges, *Autobiografía*, 107). Este golpe lleva a Borges al borde de la muerte, lo mismo que a Dahlmann, pero mientras las consecuencias son positivas para uno (para Borges, quien aterrado por la posibilidad de haber perdido su capacidad como ensayista como resultado del golpe, decide probar si es capaz de escribir una ficción –y prepararse para lo peor, en caso de no conseguirlo– y es entonces que redacta "Pierre Menard, autor del Quijote", cuento que difícilmente pueda considerarse un fracaso), para el otro son fatales (Dahlmann muere en un absurdo duelo al que se ve llevado por su alucinación o su destino): "Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura" (Borges, OC I, *Ficciones*, "El sur", 529).

Por su parte, Barnes escribe *Flaubert's Parrot* inspirado por una anécdota que le sucede en su vida y que está incorporada a la novela como motor de la acción: el hallazgo

⁶² El mito se convertirá en realidad, sin importar cuán escépticos seamos. [La traducción es mía].

de los dos loros es el punto de partida de la investigación del narrador y protagonista, Braithwaite, tal como lo fue para Barnes.

Esta interdependencia entre realidad y la ficción no se reduce a lo que sucede en el interior de las ficciones, ni en las vidas de los escritores. Es también una característica constitutiva de la historia de los países, como señala Barnes:

You have to build up those myths of liberation, myths of fighting the oppressors, myths of bravery. Often they have a certain percentage of truth in them, so they're easy myths to build up. But being a nation as well as becoming a nation also depends on the continuation of those myths, which you see in all countries. (Guignery & Roberts, *Conversations with Julian Barnes*, 59)⁶³

Empezamos este apartado considerando el lugar que las reescrituras tenían en la obra de estos dos autores, como trabajaban intensivamente con este recurso, constitutivo de todo texto, y analizamos el modo en que la misma realidad es reescrita por ambos, al punto de volver lábil la línea que separa a la realidad de la ficción y de hacer que la ficción sea la que gesticule la realidad, tanto de los textos como de las vidas individuales y de las naciones. En el siguiente apartado continuaremos indagando este último aspecto, aquel que atañe al nacionalismo y al espacio que éste adquiere en la obra de Borges y de Barnes.

⁶³ Hay que construir esos mitos de liberación, mitos de peleas contra los opresores, mitos de coraje. A veces tienen un porcentaje de verdad en sí mismos, así que son mitos fáciles de construir. Pero ser una nación así como convertirse en una nación depende también de la continuación de esos mitos que encontrarás en todos los países. [La traducción es mía].

4. La nación

La imagen a través de la cual Barnes recrea un Borges políticamente comprometido ofrece un indicio acerca de la posición de ambos escritores con respecto al tema del nacionalismo: es algo de lo que podemos prescindir. Borges intervino de modo polémico en la discusión acerca de cuáles eran los rasgos constitutivos de la argentinidad y cuál debía ser la postura del escritor argentino con respecto a la tradición. Para él, el problema del escritor argentino y la tradición no era más que un “pseudoproblema”, ya que “nuestro patrimonio es el universo [...] y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad, y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara” (Borges, OC I, *Discusión*, “El escritor...”, 273). La vehemencia de Borges se corresponde con los debates identitarios de una nación joven. En Barnes, por el contrario, no estamos en el comienzo sino en el final de un aparato identitario que se resquebraja después de haber logrado la más completa hegemonía territorial y cultural: el Imperio. Así equipara su sentimiento patriótico con su postura nostálgica con respecto a un dios en el que no cree, pero extraña:

Missing God is for me rather like Being English: a feeling roused mainly by attack. When my country is abused, a dormant, not to say narcoleptic, patriotism stirs. And when it comes to God, I find myself more provoked by atheistic absolutism than by, say, the often bland tentative hopefulness of the Church of England. (Barnes, *Nothing to Be Frightened of*, 77)⁶⁴

⁶⁴ Extrañar a Dios es para mí como Ser Inglés: un sentimiento que se despierta principalmente frente al ataque. Cuando mi país es atacado, un patriotismo dormido -por no decir narcoléptico- se agita. Y en lo que

Si ser inglés es una fatalidad, ya no está tan claro qué implica. Barnes interroga los monumentos religiosos como restos de esa identidad: “I am constantly going into churches, but for architectural reasons; and, more widely, to get a sense of what Englishness once was” (Barnes, *Nothing to Be Frightened of*, 15).⁶⁵ Su sentimiento patriótico, como el de Borges, no es celebratorio sino más bien escéptico. *England, England* será un claro ejemplo de cómo desmenuzar críticamente la máscara de Lo Inglés⁶⁶ en un tiempo en el que Lo Norteamericano ha tomado la delantera con respecto a la hegemonía que el Imperio Británico supo tener.

Borges escribe desde el margen, Argentina, sintiéndose ajeno a la Europa en la que creció y que admira y al siglo que lo vio nacer y que querría haber habitado (Pauls, *El factor Borges*, 16).⁶⁷ Pero este Borges es el más argentino de los escritores nacionales porque no se queda en el pintoresquismo criollista ni en lo heredado de la tradición española, ni siquiera se limita a incorporar a la literatura argentina los movimientos estéticos en boga en el mundo. Borges inventa un espacio nuevo, el de las orillas,⁶⁸ de modo tal que logra sintetizar todos esos elementos con la herencia cultural occidental y exportar la literatura nacional al resto del mundo. O sea: la reinventa y luego la exporta. Pensemos que Borges en aquel entonces es parte de la contienda cultural entre los grupos de Boedo y Florida y, desde su lugar, toma parte por una estética que se distancia del

se refiere a Dios, me siento más motivado por el absolutismo ateo que por, digamos, la tentativa esperanza a menudo sosa de la Iglesia de Inglaterra. [La traducción es mía].

⁶⁵ Entro constantemente a iglesias pero por razones arquitectónicas, y más ampliamente para tener una sensación de lo que alguna vez fue Lo Inglés. [La traducción es mía].

⁶⁶ El término inglés “englishness” no puede ser traducido cabalmente al español. Opto por la opción “Lo Inglés” por sobre otras posibilidades, como anglicidad, lo ánglico, la inglesidad, cuyo sonido me resulta menos convincentes.

⁶⁷ La infancia bilingüe ha formado en Borges a un escritor expatriado (Pauls, *El factor Borges*, 107).

⁶⁸ Para más detalles sobre esta construcción espacial que lleva a cabo Borges, referirse al texto ya clásico de Beatriz Sarlo: *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.

realismo social y antivanguardista del grupo de Boedo. Elige apartarse del modelo de literatura nacional del Centenario, con la gauchesca que pregona al gaucho como prototipo nacional, y la de la Generación del '80, con su mirada puesta en el progreso en términos de la cultura europea. En su lugar propone una literatura que incorpora al gaucho, pero desprovisto de los rasgos de corrección política con que lo había barnizado José Hernández en *La vuelta de Martín Fierro* y Ricardo Güiraldes en *Don Segundo Sombra*.⁶⁹ Y va más allá, pues el gaucho no está limitado al espectro de temas gauchescos: es un personaje más dentro de su maquinaria de pensamiento. En ese sentido, sus reescrituras del *Martín Fierro* nos muestran sus inquietudes con respecto a la gauchesca y a la domesticación del gaucho tanto como sus inquietudes filosóficas y metafísicas con respecto al destino de un hombre.

En los años '20 y '30 la situación mundial que, en el período de entreguerras, por un lado, busca la afirmación de las nacionalidades (Catelli, "La cuestión americana en 'El escritor argentino y la tradición'", 35), mientras que, por el otro, cuestiona las convenciones culturales que imponen las relaciones de poder en el mundo occidental a partir del cuestionamiento de la diagramación de los mapas:

el mapa alude, también y sobre todo, a la idea implícita en toda reflexión geográfica crítica que [...] explica cómo no hay mapa objetivo, sino que todo depende del lugar desde el cual se definen los espacios y el mundo, que el mapa, pese a todo, está condicionado en su escritura y lectura por la

⁶⁹ Estas representaciones del gaucho como completamente transformado y convertido, de delincuente en arquetipo de los valores nacionales, pueden ser comparadas con aquellas que analizan Robert Stam y Louise Spence en relación con el uso de las figuras del negro, el asiático, el judío y el latino en la filmografía europea y hollywoodense (Stam & Spence. "Colonialism, Racism and Representation. An Introduction", 6-12).

Historia que habita tras esa mano que diseña y esa visión que lee e interpreta. (De Diego, *Contra el mapa*, 15)

Esa diagramación y apropiación del resto del mundo por parte de las potencias esta siendo especialmente cuestionada en los años '20 y '30. La extendida hegemonía cultural occidental empieza a resquebrajarse:

entre 1928 y 1942 se irá modificando la relación entre el centro irradiante y la “porción sola” indígena: el relieve de la Europa fracturada y salvaje convertirá al viajero o visitante europeo en refugiado, en exiliado. No se puede disminuir la importancia ideológica que tuvo esta crisis para las élites americanas. Los sueños y presentimientos renacentistas, la reunión de la insuficiencia geográfica europea con la inmensidad generosa americana cambiaron de signo: [...] la cultura occidental [...] herida de muerte en Europa, es invitada a abrazar la periferia como promesa de otro renacimiento. (Catelli, “La cuestión americana en ‘El escritor argentino y la tradición’”, 35)

Borges demuestra que estar fuera del mapa no nos hace a-culturales ni nos extirpa la posibilidad de *ser parte de*. Decide también que “nuestra tradición es toda la cultura occidental, y [...] también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental” (Borges, OC I, *Discusión*, “El escritor...”, 272)⁷⁰ y que podemos hacerlo con total irreverencia. De este modo, se reapropia, desde su lugar de Otro, de la cultura hegemónica. Carlos Gamerro señala que si, previsiblemente, “la cultura menor y local (la argentina) se explica en términos de la

⁷⁰ Catelli señala que hay dos precedentes de esta postura de Borges: Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes (Catelli, “La cuestión americana en ‘El escritor argentino y la tradición’”, 33-6).

mayor y universal (la inglesa)”, Borges también invierte el procedimiento, “definiendo la cultura europea y norteamericana en función de la sudamericana” (Gamerro, *Facundo o Martín Fierro*, 302).

Consideremos ahora la famosa operación que el argentino teorizó en “El escritor argentino y la tradición” que refería cómo Edward Gibbon, en la *Historia de la declinación y caída del Imperio Romano*, señalaba que no hay camellos en el Alcorán (Borges, OC I, *Discusión*, “El escritor...”, 270),⁷¹ y que Borges retomaba para implicar que no era necesario que hubiera cuchilleros, patios rosados y un partido de truco en un texto argentino para que este fuera nacional. En sus primeros libros de poemas, *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929), Borges intentaba recuperar aquel tiempo y espacio perdidos (el siglo XIX, con sus orilleros y arrabales) a partir de la evocación de esquinas rosadas y patios, con el uso de “palabras locales” (Borges, OC I, *Discusión*, “El escritor...”, 270). Este Borges, inmaduro todavía, buscaba dar con un tipo nacional que ya no era posible y sólo conseguía darle un viso de extrañeza a sus poemas. Es cuando se deshace de su exagerada intención de dar con lo argentino que lo encuentra: así lo atestigua el paso de *Luna de enfrente*, con su forzado argentinismo, a “La muerte y la brújula”, donde los nombres extranjeros transforman una Buenos Aires de pesadilla. Allí, Borges encuentra por fin el sabor del arrabal cuando deja de buscarlo en el gaucho, el patio, el zaguán con los que insistía en sus libros de poemas. O por lo menos eso pretende hacernos creer cuando relata en “El escritor argentino y la tradición”: “mis amigos me dijeron que al fin habían encontrado en lo que yo escribía el

⁷¹ Borges siente una cierta fascinación por este historiador –a quien también dedica un capítulo en su *Prólogo con un prólogo de prólogos* (Borges, OC IV, *Prólogo con un prólogo de prólogos*, “Edward Gibbon. Páginas de Historia y de autobiografía”, 66-71)– de modo análogo a lo que le sucede a Barnes con Richard Cobb, a cuyos libros ha escrito varios prólogos.

sabor de las afueras de Buenos Aires. Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor” (Borges, OC I, *Discusión*, “El escritor...”, 270).

Sin embargo, señala Nora Catelli en “La cuestión americana en ‘El escritor argentino y la tradición’”, esta afirmación que Borges referiere a Gibbon es falsa ya que sí hay camellos en el Corán. Si nos detenemos en “La muerte y la brújula” encontramos, intercalados entre esos nombres propios extranjeros de los que Borges se jacta, “*tapias rosadas* que parecían reflejar de algún modo la desaforada puesta del sol” (Borges, OC I, *Ficciones*, “La muerte y la brújula”, 501), “en el umbral de una antigua pinturería un hombre *emponchado*” (Borges, OC I, *Ficciones*, “La muerte y la brújula”, 501), “hombre de alguna fama en los antiguos arrabales del Norte, que había ascendido de carrero a *guapo* electoral [...] último representante de una generación de bandidos que sabía el manejo del *puñal*” (Borges, OC I, *Ficciones*, “La muerte y la brújula”, 501); “viajaba en un tren de los Ferrocarriles Australes, rumbo a la *quinta* abandonada [...] Al sur de la ciudad de mi cuento fluye un ciego *riachuelo de aguas barrosas, infamado de curtiembres y de basuras*” (Borges, OC I, *Ficciones*, “La muerte y la brújula”, 503-4); “al amparo de un *caudillo*” (Borges, OC I, *Ficciones*, “La muerte y la brújula”, 504); “el aire de la tibia *llanura*” (Borges, OC I, *Ficciones*, “La muerte y la brújula”, 504); “vio un *caballo* plateado” (Borges, OC I, *Ficciones*, “La muerte y la brújula”, 504); “salió a *patios* iguales y repetidas veces al mismo *patio*” (Borges, OC I, *Ficciones*, “La muerte y la brújula”, 505) que le dan un aire de porteño al espacio del relato. Por lo cual ese abandono de lo nacional del que Borges se enorgullece no es tal.⁷²

⁷² Para el caso, este uso de vocablos extranjeros que crean una atmósfera nacional puede ser pensado, de modo más sencillo, como una puesta en práctica de aquel recurso utilizado por Poe y comentado por Borges: “Resultaba más cómodo y está más desahogada la imaginación de Poe haciendo que todo aquello

Podemos concluir que este movimiento oscilante de Borges entre la búsqueda del color local –en la imaginería del arrabal– y su abandono en pos de adueñarse irreverentemente de toda la tradición occidental en el andamiaje que tiene lugar en el imaginario europeo de entreguerras entre la construcción de fuertes identidades nacionales y la destrucción de un mundo tal como se conocía hasta ese entonces, con todas las garantías que eso suponía, no es tan sencillo como él pretende. Se trata del recurso típicamente borgeano (que analizaré, más adelante, en relación con el uso que éste realiza con el género policial) de hacer algo y no hacerlo al mismo tiempo, o, mejor dicho: de decir algo y hacer otra cosa. Esta misma operación puede encontrarse en su desdeñar la exaltación del nacionalismo (a favor de un cosmopolitismo cultural) y al mismo tiempo exaltar las guerras del siglo XIX, en torno a la independencia y las guerras civiles posteriores, sobre todo, cuando tocaban a su propia familia. En cuentos y poemas, Borges nombra una y otra vez a coroneles y sargentos (abuelos o tíos o semiparientes) que estuvieron en distintas batallas que él construye como heroicas y trascendentes, que exalta en el recuerdo como importantes para la historia nacional, pero que en los libros de historia carecen de cualquier tipo de mención, como podemos apreciar en “Two English Poems”:

I offer you my ancestors, my dead men, the ghosts that living me have
honoured in bronze: my father's father killed in the frontier of Buenos
Aires, two bullets through his lungs, bearded and dead, wrapped by his
soldiers in the hide of a cow; my mother's grandfather –just twenty four–

transcurriera en París [...] Porque el que escribe la obra es un americano y necesita un personaje lejano. Para hacer más raros a esos personajes” (Borges, OC IV, *Borges, oral*, “El cuento policial”, 193).

heading a charge of three hundred men in Peru, now ghosts on vanished horses. (Borges, OC II, *El otro, el mismo*, “Two English Poems”, 240)

Borges no renegaba de su argentinidad, pero reconocía que era una máscara como cualquier otra. Su evocación del coraje, aquello que elije recortar y celebrar como rasgo característico del prototipo argentino, trasciende fronteras, puede pasar de la Pampa al mundo Anglosajón sin escalas. Este escritor claramente hubiera optado por prescindir de esas divisiones territoriales que fomentaban las guerras. Así lo plantea en textos como “Utopía de un hombre que está cansado” o en su poema sobre la Guerra de Malvinas:

El planeta había sido parcelado en distintos países, cada uno provisto de lealtades, de queridas memorias, de un pasado sin duda heroico, de derechos, de agravios, de una mitología peculiar, de próceres de bronce, de aniversarios, de demagogos y de símbolos. Esa división, cara a los cartógrafos, auspiciaba las guerras. (Borges, OC III, *Los conjurados*, “Juan López y John Ward”, 496)

En el archivo digital del diario inglés *The Times* –en donde se puede leer la revocación de la sentencia de George Edalji que inspiró a Barnes para escribir su *Arthur & George*–, podemos encontrar la versión facsimilar de la publicación del poema de Borges en inglés, traducido por Rodolfo Terragno en 1982. Allí se transcriben unas pocas palabras de Borges que plantean esta incomodidad suya frente a la guerra que enfrentaba a su país con Inglaterra:

I am very happy. I was hoping that this little poem would be read in England. The Times is one of the world's great newspapers, and one of the

more illustrious, and it seems to me an excellent opportunity to say in England that not all of us Argentines are demented. We are not accomplices. (Borges, “A Falkland’s epithaph, by Jorges Luis Borges”)

Lejos de sumarse al aglomeramiento patriótico que buscaba generar ese enfrentamiento, Borges toma distancia de esa demencia impulsada por la dictadura militar en su etapa final. De esos años es también un artículo publicado por Borges en el diario *Clarín* en el que se rectifica, a la luz del fin del gobierno de facto, con respecto a ciertas apreciaciones suyas con respecto a la democracia:

Escribí alguna vez que la democracia es un abuso de la estadística; yo he recordado muchas veces aquel dictamen de Carlyle, que la definió como el caos provisto de urnas electorales. El 30 de octubre de 1983, la democracia argentina me ha refutado espléndidamente. Espléndida y asombrosamente. Mi Utopía sigue siendo un país, o todo el planeta, sin Estado o con un mínimo de Estado, pero entiendo no sin tristeza que esa Utopía es prematura y que todavía nos faltan algunos siglos. Cuando cada hombre sea justo, podremos prescindir de la justicia, de los códigos y de los gobiernos. Por ahora son males necesarios. (Borges, *Textos Recobrados II. 1956-1986*, “El último domingo de octubre”, 304)

Esta reivindicación de la democracia local no deja de ser una reafirmación de su utopía anarquista. Esta es, en efecto, la utopía de un hombre que está cansado de la conflictividad incesante del entorno político que le tocó vivir. Más pronto que tarde, se desencantó de las exhaltaciones del nacionalismo, y eso, como veíamos en “El escritor argentino y la tradición”, se convirtió en uno de los pilares de su escritura.

La operación borgeana con respecto a los límites que determinan a un escritor argentino fue tan hábil que, considerando de qué modo podía escribirse desde una nación periférica, consiguió ubicarse en el centro del canon, o dicho de otro modo: traer el centro hacia la periferia. De este modo Borges logró invertir “un esquema de subalternidad que presupone unos vínculos de ida y vuelta, entre metrópolis y colonia, característicos de los imperios francés y sobre todo inglés del siglo XIX” (Catelli, “La cuestión americana en ‘El escritor argentino y la tradición’”, 32). Las preguntas que hace Borges tales como ¿qué es una nación?, ¿cómo se construye ésta? y ¿qué implica ser parte de una identidad nacional y de una cultura?, son las mismas que plantean desde el nacionalismo revisionista pensadores como Ernest Gellner, Eric Hobsbawm, Benedict Anderson y Edward Said. En la segunda mitad del siglo XX, a partir del fin de la Segunda Guerra Mundial, el nacionalismo y las teorías que lo analizaban se ven sacudidos por los procesos de descolonización y por el consecuente desarrollo de los países del tercer mundo. Anderson encuentra insuficientes para ese momento histórico las explicaciones que el marxismo y el liberalismo encontraban explicar el desarrollo del nacionalismo y busca entonces una definición de nación nueva: se trata de “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (Anderson, *Comunidades imaginadas*, 23). Es *imaginada* porque todos los integrantes no pueden conocerse entre sí, *limitada* porque establece fronteras finitas –y de este modo establece diferenciaciones con un “otro” que no es parte de la propia nación– y *soberana* porque se imagina libre.

Se imagina como *comunidad* porque, independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo,

horizontal. En última instancia, es esta fraternidad la que ha permitido, durante los últimos dos siglos, que tantos millones de personas maten y, sobre todo, estén dispuestas a morir por imaginaciones tan limitadas. (Anderson, *Comunidades imaginadas*, 25)

Esa comunidad que se conforma a partir de la idea de nación construye una contraparte que es el todo aquello que no es esa comunidad, lo que queda afuera o sobra cuando se le da forma a esa definición. Se trata, pues de un “otro”, que es, en efecto, el término negativo de una dupla que se distribuye espacialmente bajo la máscara de periferia y centro, o, en términos de Barnes, como Imperio y resto.⁷³ Hay toda una línea de críticos que pertenecen, pero que al mismo tiempo están fuera de ese autodesignado centro, que se han focalizado en el análisis de este mecanismo de construcción de la otredad (Erich Auerbach exiliado en Turquía, Edward Said, como árabe-palestino nacido en Jerusalem pero nacionalizado norteamericano, u Homi Bhabha, parsi originario de la India, que alcanzó el reconocimiento intelectual en Inglaterra y Estados Unidos). Así lo plantea Edward Said en *El mundo, el texto y el crítico*:

La dialéctica de autofortalecimiento y autorratificación mediante la cual la cultura alcanza su hegemonía sobre la sociedad y el Estado se basa en una diferenciación ejercida constantemente entre ella misma y lo que cree no ser ella misma. Y esta diferenciación se ejerce normalmente valorando la cultura por encima del Otro. (Said, *El mundo, el texto y el crítico*, 25)

Siguiendo a Anderson podríamos pensar que Borges pretende llevar a cabo la construcción de una comunidad argentina cuyos límites serían difusos y que se separaría

⁷³ Cfr. “Introducción”, p. 5.

de un resto que no forma parte de esa comunidad: habría entonces un “nosotros” y un “ellos”. Pero la vuelta de tuerca del gesto de Borges estaría en su trazar lazos entre esas dos entidades que se pretenderían separadas, en remitirse a lo que configura la propia identidad nacional de “ellos” para hacerla propia. De ese modo el argentino lleva a cabo otra operación de inversión: el robo –que es lo que está en la base de todas las empresas de conquista territorial–⁷⁴ de la potencia a su colonia funciona a contramano cuando es la colonia quien roba a la potencia y se apropia del capital cultural de “amo”. De este modo, cuando esas culturas son igualadas por el mecanismo borgeano, se vuelve más compleja la tarea que le queda a la cultura dominante de imponerse por sobre la cultura de ese Otro. Es justamente a partir de este gesto de Borges de transgredir el orden jerárquico impuesto, que éste ingresa al panteón de las letras de occidente, se vuelve una parte constitutiva e innegable del canon del siglo XX.

Europa, y en este caso hablo de Europa de modo acotado, reduciendo el término a las potencias europeas, se ha autodesignado a sí misma como norma: “La amplia designación nacional-cultural de la cultura europea como la norma privilegiada conllevaba una formidable serie de distinciones entre nosotros y ellos, lo correcto y lo incorrecto, lo europeo y lo no europeo o lo más elevado y lo más bajo” (Said, 27). La consolidación de Estados Unidos como nuevo centro del Imperio ha permitido apuntar las críticas a su impronta bélico-capitalista, dejando a resguardo la buena conciencia europea que se sigue pensando como referente de la Razón y los valores. Sin embargo, más allá del dolor de ciertos intelectuales por la pérdida de la hegemonía europea, es necesario no obviar el pasado imperialista europeo y sus remanentes. Ese pasado no es un dato menor,

⁷⁴ The colonial enterprise, at bottom little more than a gigantic act of pillage whereby whole continents were bled of their human and material resources (Stam & Spence. “Colonialism, Racism and Representation. An Introduction”, 5).

porque es, en gran parte, donde se gesta esta conciencia cultural eurocéntrica. Nick Bentley señala sobre la historia cultural reciente de Inglaterra que

for England to accept its responsibility to the actions that have been perpetrated in its name is to explode the very notion of Englishness. Colonialism in its “Real” form is impossible to imagine if any imaginative and symbolic sense of Englishness is to be maintained. This means that to maintain a positive model of Englishness, the colonial past has to be either repressed or to be re-worked in a form that does not radically threaten the essential nature of the Symbolic construction (Bentley, “Re-writing Englishness: imagining the nation in Julian Barnes’s *England, England* and Zadie Smith’s *White Teeth*”, 487).⁷⁵

Inglaterra debe entonces imaginarse a sí misma construyendo de alguna manera una versión de sí misma que sea admisible para sus integrantes y esto implica que esa construcción tenga ribetes ficcionales por diversos motivos: además de los que se extraen del cambio de paradigma epistemológico (el pasado es irrecuperable, la verdad es inalcanzable e inexpresable, etc.) porque sus individuos tienen que poder vivir consigo mismos y defender esa idea de nación, acto que se vuelve más difícil si ese pasado se presenta siempre como negativo. Barnes en *England, England*, novela que tematiza el modo en que una nación es construida y existe en la imaginación de sus habitantes y del resto del mundo, lo sintetiza así: “It was like a country remembering its history: the past

⁷⁵ Aceptar su responsabilidad en las acciones que fueron perpetradas en su nombre implica, para Inglaterra, explorar la noción misma de Lo Inglés. No se puede imaginar el colonialismo en su forma “Real” si se quiere sostener un sentido imaginativo y simbólico de Lo Inglés. Esto quiere decir que para sostener un modelo positivo de Lo Inglés el pasado colonial debe ser o reprimido o revisitado de una manera tal que no amenace radicalmente la naturaleza esencial de su construcción simbólica. [La traducción es mía].

was never just the past, it was what made the present able to live with itself” (Barnes, *England, England*, 6).⁷⁶

Esto implica que existe una idea de lo que la nación ha sido y que eso tiene implicancias en la construcción identitaria del presente. “Memory is identity” (Barnes, *Nothing to be Frightened of*, 138),⁷⁷ sostiene Barnes: “You are what you have done; what you have done is in your memory; what you remember defines who you are; when you forget your life you cease to be, even before your death” (Barnes, *Nothing to be Frightened of*, 138).⁷⁸ Si para un individuo la memoria es un recurso problemático que no deja de transformar el relato identitario que nos constituye como quienes somos, para una nación ese relato es algo mucho más complejo. El sociólogo jamaicano Stuart Hall, considerado, junto con Raymond Williams, Richard Hoggart y Edward Palmer Thompson, uno de los padres de los estudios culturales, y defensor de la teoría de la recepción, considera que

El concepto [de identidad] acepta que las identidades nunca se unifican y, en los tiempos de la modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas y fracturadas; nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos. (Hall, “Introducción: ¿Quién necesita 'identidad'?”, 17)

Hay que entender, por lo tanto, que esos discursos implican no solo los producidos por los propios protagonistas de esa “identidad”, sino también por aquellos

⁷⁶ Era como un país recordando su historia: el pasado no era nunca simplemente el pasado, era lo que permitía que el presente pudiera vivir consigo mismo. [La traducción es mía].

⁷⁷ La memoria es identidad. [La traducción es mía].

⁷⁸ Sos lo que hiciste; lo que hiciste está en tu memoria; lo que recordás define quién sos; cuando olvidás tu vida, dejas de ser, incluso antes de morir. [La traducción es mía].

que perciben, desde afuera, esa identidad. En el caso de una identidad nacional, una nación es también lo que otros creen que es y, como señala Borges en el *racconto* de Barnes: “la literatura de una nación no es sólo lo que esa nación decide que sea, sino también lo que otras naciones deciden que sea” (Barnes, “La vida...”).

Tenemos entonces que considerar que los habitantes de una nación construyen su identidad partiendo de una imagen que eligen tener del propio pasado, que esta imagen es siempre mítica, sumado a esto, encontramos que una identidad no es un ente unívoco, sino una pluralidad de miradas que pueden no converger, y que en esta construcción identitaria, también confluye cómo es vista esa nación por los otros, como señalara Borges. Analicemos el caso de Inglaterra y cómo interviene Barnes en su configuración.

Inglaterra es aquel país europeo que siempre lo fue desde el margen (cuanto menos geográfico), que sostenía con Francia, como sinécdoque de Europa continental, esta relación de admiración y rencor, que dominaba y también conquistaba, aunque después deviniera conquistado (piénsese aquí el vínculo con EE.UU. desde la perspectiva británica: EE.UU. como ese pequeño Frankenstein a quien Inglaterra da vida y enseña su identidad y lengua para ser luego desterritorializada por ellos y robada de lo propio al devenir EE.UU. el expendedor de cultura y potencia mundial por sobre Inglaterra). Pero la expansión imperialista británica implicó mucho más que ese revés norteamericano.

El Imperio Británico comprendía colonias, dominios, protectorados y otros territorios gobernados o administrados por el Reino Unido. Celosa de las riquezas que la expansión ultramarina implicaba para Francia, Holanda y España, Inglaterra comenzó a establecer colonias en el extranjero y puertos de intercambio en América, Asia e India a finales del siglo XVI y XVII. En su apogeo fue el Imperio más grande de la historia (en

1922 ocupaba casi un cuarto de la superficie terrestre e implicaba un quinto de su población) y durante casi un siglo fue la mayor potencia mundial. En 1776, con la independencia norteamericana, el imperio perdió su colonia más antigua y populosa, y puso su atención en África, Asia y el Pacífico. Con el triunfo sobre Napoleón en 1815, Gran Bretaña se convirtió en la potencia mundial indiscutida, situación que se mantuvo durante todo un siglo, hasta que el desarrollo de Alemania y Estados Unidos erosionó el dominio económico inglés. Esto generó una tensión con Alemania que, junto con otras causas, desembocó en la Primera Guerra Mundial. A pesar de que esta guerra lo llevó a una difícil situación económica y habitacional e implicó la pérdida de la preeminencia industrial y militar, el Imperio alcanzó su mayor extensión territorial después de la misma. Con la Segunda Guerra Mundial, Japón ocupó muchas de las colonias asiáticas del Imperio, y dañó de ese modo el prestigio británico y aceleró su decadencia. Tras la Segunda Guerra Mundial, las potencias europeas comenzaron un movimiento de descolonización y Gran Bretaña le otorgó la independencia a la mayor parte de los territorios coloniales del Imperio. Sin embargo, catorce territorios transoceánicos todavía permanecen en manos británicas, entre ellos las Islas Malvinas. La ceremonia de entrega de Hong Kong en 1997 significó, para muchos, el fin del Imperio. Sin embargo, su legado cultural, político, legal, lingüístico, arquitectónico e incluso deportivo persiste. Además, el Imperio Británico es responsable por grandes migraciones desde y hacia gran Bretaña y del consecuente cambio demográfico. Hoy en día Londres es una de las metrópolis multiculturales del mundo:

More than 270 nationalities make up the fabric of the city. Many have family roots in Africa and India, formerly governed by the British Empire.

Although predominantly white and Anglo-Saxon, more than a quarter of London's population is from an alternative ethnic background, making up half of the Britain's total ethnic minorities. This gives London the largest non-white population of any European city and is an important part of its cosmopolitan feel.

Over 250 languages are spoken in the city, making the capital the most linguistically diverse city in the world.

(<http://resources.woodlandsjunior.kent.sch.uk/customs/questions/london/multicultural.htm>)⁷⁹

Y los resultados del censo realizado en 2011 reflejan el siguiente cuadro étnico de la composición de la población de Londres:

White: 59.8 % (British: 44.9%; Irish: 2.2%; Gypsy: 0.1%; Other: 12.6%)

Mixed: 5.0% (White and Black Caribbean: 1.5%; White and Black African: 0,8%; White and Asian: 1.2%; Other: 1.5%)

Asian: 18.4% (Indian: 6.6%; Pakistani: 2,7%; Bangladeshi: 2,7%; Chinese: 1.5%; Other: 4.9%; Full and partial Asian descent: 19.6)

Black: 13.3% (African: 7.0%; Caribbean: 4.2%; Other Black: 2.1%; Full and partial Black descent: 15.6%)

Other: 3.4% (Arab: 1.3%; Other: 2.1%)

(<http://www.ons.gov.uk/ons/rel/census/2011-census/key-statistics-for-local-authorities-in-england-and-wales/rpt-ethnicity.html>)⁸⁰

⁷⁹ Más de 270 nacionalidades conforman la estructura de la ciudad. Muchas tienen sus raíces familiares en África e India, antiguamente gobernadas por el Imperio Británico. Aunque predominantemente blanca y anglosajona, más de un cuarto de la población de Londres es de origen étnico alternativo, constituyendo así la mitad de las minorías étnicas de toda Gran Bretaña. Esto hace de Londres la ciudad europea con más población no-blanca y es una parte importante de la sensación cosmopolita que tiene. Más de 250 lenguas se hablan en la ciudad haciendo de ella la capital lingüísticamente más diversa del mundo. [La traducción es mía].

⁸⁰ “Blanca: 59.8 % (Británica: 44.9%; Irlandesa: 2.2%; Gitana: 0.1%; Otras: 12.6%)

Mezcla: 5.0% (Blanca y negra del Caribe: 1.5%; Blanca y negra de África: 0,8%; Blanca y asiática: 1.2%; Otras: 1.5%)

Barnes es conciente de este cuadro situacional de su país de origen. En cuanto a ese multiculturalismo, en una entrevista señala que el rasgo distintivo de los ingleses es la indiferencia frente a los rasgos distintivos que los caracterizarían como ingleses, así como el hecho de que la identidad nacional está tan diversificada que resulta imposible de señalar (Guignery & Roberts, *Conversations with Julian Barnes*, 142). Si bien le gusta la idea de culturas nacionales individuales que se construyen a lo largo de los años, éstas son a menudo una excusa para la discriminación, la agresión y la intolerancia. Pero teme que la pérdida de las identidades nacionales esté acompañada por la pérdida de sus lenguas y culturas, lo que sería lamentable.

La novela *England, England*, por ejemplo, relata el desarrollo de una idea: la búsqueda de una definición de la identidad nacional que permita dar cuenta de la quintaesencia de Lo Inglés. “in *England, England* I did a version of what happens when you try to reduce a nation to certain key events” (Guignery & Roberts, *Conversations with Julian Barnes*, 142).⁸¹ Esto lo realiza narrando la construcción de un parque temático en la isla de Wight, a fines del siglo XX, basada en los lugares comunes de la cultura inglesa: la monarquía, el té de las cinco, Robin Hood, el cricket, el imperialismo, etc. Estos hitos de la cultura inglesa continuarían albergando algo del prestigio otorgado por el pasado de dominio imperialista. Eso explica en la novela de Barnes que la idea de Inglaterra sea “comercializable”:

Asiática: 18.4% (India: 6.6%; Pakistani: 2,7%; Bangladeshi: 2,7%; China: 1.5%; Otras: 4.9%;

Descendiente total o parcial asiático: 19.6)

Negra: 13.3% (Africana: 7.0%; Caribeña: 4.2%; Otras negras: 2.1%; Descendiente total o parcial negro: 15.6%)

Otras: 3.4% (Árabe: 1.3%; Otras: 2.1%)” [La traducción es mía].

⁸¹ En *England, England* realicé una versión de lo que sucede cuando se trata de reducir una nación a algunos eventos específicos. [La traducción es mía].

You—we–England–my client–is–are—a nation of great age, great history, great accumulated wisdom. Social and cultural history –stacks of it, reams of it– eminently marketable, never more so than in the current climate. Shakespeare, Queen Victoria, Industrial Revolution, gardening, that sort of thing. If I may coin, no, copyright, a phrase, We are already what others may hope to become. This isn't self-pity, this is the strength of our position, our glory, our product placement. We are *the new pioneers*. We must *sell our past* to other nations as their future! (Barnes, *England, England*, 39-40)⁸² (El subrayado es mío)

Este personaje habla de ellos, los participantes del proyecto de la Isla de Wight, como de “los nuevos pioneros”. Esta denominación no es en absoluto inocente: el término pioneros remite directamente a los 'colonizadores' norteamericanos, aquellas personas que se internaban en territorios no habitados por europeos -principalmente ingleses- o estadounidenses para poblarlos e instalarse. Los “nuevos pioneros”, irónicamente son ahora los ingleses que van a conquistar nuevos territorios comercialmente al ofrecer su cultura como mercancía. Sin embargo, en ese gesto se vuelve a perder la pureza de la identidad que se quiere vender ya que ese carácter de “comercializable” es un rasgo esencialmente norteamericano, como señala Barnes en otro de sus textos:

⁸² Usted..., nosotros..., Inglaterra..., mi cliente..., es..., somos... una nación muy antigua, con una gran historia, una gran sabiduría acumulada. Historia social y cultural -montones de ella, resmas de ella- sumamente comercializable, y nunca más que en los tiempos que corren. Shakespeare, la reina Victoria, la revolución industrial, la jardinería, ese tipo de cosas. Si puedo acuñar, no, mejor, patentar, una frase: *Somos ya lo que otros aspiran a ser*. No es compadecerse de uno mismo, es la fuerza de nuestra posición, nuestra gloria, nuestra colocación del producto. Somos los nuevos pioneros. ¡Tenemos que vender nuestro pasado a otros países como su futuro! [La traducción es mía].

And there, at the southern end of this unmenacing strip, is a cherry American moment: a sign proclaiming BRISTOL CEMENTERY - LOTS AVAILABLE. It reads as if the pun on 'lots' is intended: come join us, we have much more space than our rivals.

Lots available. Advertise, even in death –it's the American way. Whereas in Western Europe the old religion is in terminal decline, America remains a Christian country, and it makes sense that the creed still flourishes there. Christianity, which cleared up the old Jewish doctrinal dispute about whether or not there was life after death, which centralized personal immortality as a theological selling-point, is well suited to this can-do, reward-driven society. And since in America all tendencies are taken to the extreme, they have currently installed Extreme Christianity. Old Europe took a more leisurely approach to the final arrival of the Kingdom of Heaven –a long mouldering in the grave before resurrection and judgement, all in God's good time. America, and Extreme Christianity, likes to hurry things along. Why shouldn't product delivery follow promised order sooner rather than later? Hence such fantasies as The Rapture, in which the righteous, while going about their daily business, are instantly taken up into Heaven, there to watch Jesus and the Antichrist duke it out down below on the battleground of planet Earth. The action-man, X-rated, disaster-movie version of the World's end.

Death followed by resurrection: the ultimate “tragedy with a happy ending” (Barnes, *Nothing to be Frightened of*, 128-9).⁸³

⁸³ Y allí, en el extremo sur de esta extensión apacible, hay un momento americano idílico: un cartel que anuncia CEMENTERIO BRISTOL - PARCELAS DISPONIBLES. [N. del T.: El término “lots” significa tanto “parcelas” como “muchos”. Sobre esta homonimia construye el autor lo que sigue]. Se lee como si el juego de palabras con “parcelas” o “muchos” fuera intencional: únasenos, tenemos mucho más espacio que nuestros rivales.

Parcelas disponibles. Propaganda, hasta en la muerte –a la manera americana. Mientras en Europa Occidental la vieja religión está en franco declive, América sigue siendo un país cristiano y tiene sentido que el credo todavía florezca allá. El cristianismo, que terminó con la antigua disputa doctrinal judía sobre si había o no vida después de la muerte, que centralizó la inmortalidad personal como un gancho de venta teológico, se ajusta bien a esta sociedad de logros y premios. Y dado que en América todas las tendencias son llevadas al extremo, recientemente han instalado el cristianismo extremo. La vieja Europa tomó una postura más relajada hacia la llegada final del Reino de los Cielos: una larga descomposición en la tumba antes de la resurrección y el juicio, todo en el buen tiempo de Dios. América, y el cristianismo extremo,

De modo similar, no debe extrañar el uso de la palabra rival (“our rivals”) en este contexto: el término bien puede estar haciendo referencia a otro cementerio, o a los vivos (en contraposición a los muertos), pero también es una referencia a Estados Unidos, como rival de Inglaterra. Nick Bentley habla de “fears of an Americanization of British culture that stretches back to the 1950s, if not before” (Bentley, “Re-writing Englishness: imagining the nation in Julian Barnes’s *England, England* and Zadie Smith’s *White Teeth*”, 494).⁸⁴ Y *England, England* no es sino una parodia en la que se americaniza a la cultura inglesa, o sea: se exagera algo cuyo germen está en la cultura norteamericana. En Barnes se importa el formato norteamericano de sociedad de consumo y mercantilización y se solapa con una caricaturización del modo retrógrado en que algunos buscan Lo Inglés: “Barnes exposes the one-sidedness that characterizes many contemporary version of Englishness, which overwhelmingly locate ‘true’ Englishness in the past” (Guignery, *The Fiction of Julian Barnes*, 108).⁸⁵

Por eso *England, England* también debe ser pensada en relación con el momento en que se escribe: a finales del siglo XX (1998) cuando se empieza a cuestionar la identidad inglesa en relación con ese final de una época.

gustan de acelerar las cosas. ¿Por qué no debería la entrega del producto continuar al pedido realizado mejor temprano que tarde? De ahí las fantasías tales como el Éxtasis en el cual los rectos, mientras llevan a cabo sus actividades cotidianas, son llevados al Cielo instantáneamente, a mirar a Jesús y el Anticristo agarrarse a piñas allá abajo en el campo de batalla que es el planeta Tierra. La versión de película de desastre, tipo de acción, solo para adultos, del fin del Mundo.

La muerte seguida por la resurrección: la ulterior “tragedia con final feliz”. [La traducción es mía].

⁸⁴ Temor a una americanización de la cultura británica que se remonta a los años ‘50 si no antes [La traducción es mía].

⁸⁵ Barnes expone la unilateralidad que caracteriza a muchas de las versiones actuales de Lo Inglés que acuciantemente sitúan Lo Inglés auténtico en el pasado. [La traducción es mía].

As Great Britain, once the center of international trade and politics, moved into the shadow of the conflict between the United States and the Soviet Union, fictional accounts of the past became increasingly critical. Victorian self-confidence, the civilizing mission of the empire, and notions of national character featuring pluck, bravery, and emotional restraint became particularly vulnerable. (Scanlan, “The Recuperation of History in British and Irish Fiction”, 148)⁸⁶

England, England debe pensarse entonces como una novela post-imperialista que se inserta en la tradición iniciada por Joseph Conrad y sus reflexiones sobre las inequidades del imperialismo inglés. Por esos años se escriben muchos textos, tanto teóricos como de ficción, sobre el tema de la identidad nacional y esta novela de Barnes se inscribe dentro de esa serie: la colección de poemas *England, my England* (1888), de William Ernest Henley, el cuento corto de W.H. Lawrence “England, my England” (1922), la novela *England, their England* de A.G. MacDonell (1933), el ensayo de George Orwell “England, Your England” (1941) –tradición que Barnes continúa ya desde la elección misma del título de su novela–, así como dentro de la serie de reflexiones sobre la nacionalidad inglesa en el fin del milenio: *English Music* (1992) de Peter Ackroyd, *White Teeth* (2000) de Zadie Smith, *What a Carve Up!* (1994) y *The Rotters’ Club* (2001) de Jonathan Coe, por nombrar algunos.

England, England es principalmente una reflexión sobre lo que es una nación y cómo se construye su identidad: “[*England, England*] is a letter to my own country at the

⁸⁶ Cuando Gran Bretaña, alguna vez centro de la política y el comercio internacional, pasó a las sombras en el conflicto entre Estados Unidos y la Unión Soviética, las versiones ficcionales del pasado se volvieron crecientemente críticas. La auto-confianza victoriana, la misión civilizatoria del imperio y las nociones de coraje, valentía y dominio emocional como caracteres nacionales se volvieron particularmente vulnerables. [La traducción es mía].

turn of the millenium” (Guignery & Roberts, *Conversations with Julian Barnes*, 60).⁸⁷

Estos textos resultan particularmente atractivos en una nación que percibe la pérdida de caracteres autóctonos frente al avance del multiculturalismo. Inglaterra se ve 'invadida' por diversas razas, en gran parte provenientes de ex-colonias, y frente a esta situación algunos de sus intelectuales comienzan a reflexionar sobre la existencia o inexistencia de rasgos esencialmente ingleses, la relación con el otro, el modo de relacionarse con el pasado histórico y su herencia cultural.

For both Paxman and Scruton, a historical sense of Englishness stands in a dialectic opposition to any contemporary model of English multiculturalism. [...] in Barnes the debate between Englishness and multiculturalism reveals itself through absence, in what Fredric Jameson might call the ‘political unconscious’ of the text. (Bentley, “Re-writing Englishness: imagining the nation in Julian Barnes’s *England, England* and Zadie Smith’s *White Teeth*”, 485)⁸⁸

La importancia de encontrar una definición de la identidad nacional estriba en parte en la relación micro-macro que se establece entre Estado e Individuo. Por eso Barnes entreteje en la trama de esta novela cuyo tema evidente es la construcción del parque y su comodificación *for-export*, el conflictivo vínculo entre vida pública y privada. El magnate Jack Pitman es apartado de la conducción del proyecto por medio de la extorsión que llevan a cabo Martha y su novio Paul, y Martha queda a cargo de la isla. Pero cuando la relación entre Paul y Martha comienza a resquebrajarse Paul se pasa de

⁸⁷ [*England, England*] es una carta a mi propio país en el final del milenio. [La traducción es mía].

⁸⁸ Tanto para Paxman como para Scruton un significado histórico de Lo Inglés se opone dialécticamente a cualquier modelo contemporáneo de multiculturalismo inglés. [...] En Barnes el debate entre Lo Inglés y el multiculturalismo se deja ver a través de la ausencia, en lo que Frederic Jameson llamaría el ‘inconsciente político’ del texto. [La traducción es mía].

bando y se alía con Sir Jack. Paul queda a cargo, Sir Jack recobra su poder y Martha es echada de la isla. Del mismo modo en que la pequeña isla de Wight copia, plagia e imita a la gran isla, sus personajes también carecen individualmente de un original: Paul y Martha construyen sus propias identidades de préstamos: “Most people (as one of Sir Jack's hired intellectuals points out) steal much of what they are. Words, gestures, ideas, are largely mimicry” (Carey, “Land of Make-Believe”).⁸⁹ Lo que Barnes finalmente alega es que ese robo no se da sólo en la construcción del parque temático, ni en la escritura sino que también es constitutivo de la propia identidad de las naciones y de las personas. Todos vivimos robando, plagiando y construyéndonos de ese modo. No hay un momento original para la constitución de la identidad de los individuos, de una nación, ni tampoco de la literatura, como sostuvo Borges. Se trata, en última instancia, de ficciones, construcciones vendibles, formas que adquiere el mito personal o nacional.

England itself, as both a geographical and historical concept, is contingent upon time and place, rather than being presented as essential and permanent. The artificial construction of ‘England, England’, therefore, is presented as an extreme case of the processes involved in any construction of what appears to be the natural world –always artificial, with no authentic moment of beginning. (Bentley, “Re-writing Englishness: imagining the nation in Julian Barnes’s *England, England* and Zadie Smith’s *White Teeth*”, 492)⁹⁰

⁸⁹ La mayoría de las personas (como señala uno de los intelectuales contratados por Sir Jack) roban mucho de lo que son. Palabras, gestos, ideas son en gran parte imitación. [La traducción es mía].

⁹⁰ Inglaterra en sí misma, tanto en su concepción geográfica como histórica, depende del tiempo y del espacio, y no se presenta tanto como esencial y permanente. La construcción artificial de ‘England, England’ se nos presenta, entonces, como un caso extremo de los procesos involucrados en toda construcción que aparenta ser natural: siempre artificial, sin un momento de origen auténtico. [La traducción es mía].

Otro gran mito de la identidad nacional inglesa basada en el pasado se encuentra cuestionado en otra obra de Barnes. En *Arthur and George* encontramos el relato de un suceso verídico: el interés que despierta en Sir Arthur Conan Doyle, el autor de Sherlock Holmes, el caso de un hombre de origen mixto inglés y parsi⁹¹ que es acusado de torturar y matar animales y escribir anónimos. Este hombre, George Edalji, es injustamente acusado y encarcelado y lo que la novela señala veladamente es cómo este período supuestamente idílico de la historia inglesa, está también plagado de injusticia y discriminación. Lo que señala Barnes es que no existe algo esencialmente puro en la concepción inglesa de la identidad, sino una falsa construcción a partir de lo que algunos consideran que ésta es. Tanto Barnes como Borges buscan escapar a un sobreénfasis de lo nacional:

El 'nacionalismo' borgeano es [...] la suave glorificación de una condición *apagada*, sin relieve, cuyo acento distintivo reside en la falta de cualquier acento. [...] Ser argentino no es una identidad; es la versión pálida, el eco de una identidad que por sobre todas las cosas, *no quiere hacerse notar*. (Pauls, *El factor Borges*, 45-6)

En efecto, Borges no identifica los rasgos argentinos con un paisaje particular, una arquitectura o una fauna, sino más bien con cierta disposición de carácter que bien se podría corresponder a la de muchas otras naciones: el pudor, la desconfianza, la reticencia, la dificultad para las confidencias y para la intimidad. En él, el nacionalismo beligerante es una carga que prefiere rechazar. Barnes, por otro lado, busca en los restos

⁹¹ Parsi refiere a un miembro de una comunidad de religión parsi o zoroástrica que habitan en el oeste de la India, especialmente en la ciudad de Bombay o que descienden de los persas que emigraron a la India en el siglo VII para escapar a la persecución religiosa.

del gran Imperio británico los rastros de una identidad que ya no puede encontrar en él. Para ambos, por distintos motivos, no es necesario reivindicar ningún tipo de pureza identitaria, ya que, escépticos, entienden que esa pureza no es más que una máscara que no puede ser sino cuestionada. Para ellos la identidad nacional es una fatalidad silenciosa o una máscara, nunca un motivo de exaltación.

Algo parecido sucederá con las identidad individual: la pretensión de retratar vidas, la propia o ajenas, en una biografía se presentará como un espacio de borramiento más que de definiciones en la obra de estos dos autores, como veremos a continuación.

BIOGRAFIAS

1. Introducción

Silvia Molloy plantea que la biografía para Borges es un espacio en el que existe “la posibilidad de recrear y fijar un personaje rotundo”, pero sobre todo “la posibilidad de borrarlo” (Molloy, *Las letras de Borges y otros ensayos*, 31). En ese mismo capítulo de *Las letras de Borges* Molloy cita un fragmento del ensayo de Borges “Sobre Vathek de William Breckford”:

Wilde atribuye la siguiente broma a Carlyle: una biografía de Miguel Ángel que omitiera toda mención de las obras de Miguel Ángel.

Tan compleja es la realidad, tan fragmentaria y tan simplificada la historia, que un observador omnisciente podría redactar un número indefinido, y casi infinito, de biografías de un hombre, que destacan hechos independientes y de las que tendríamos que leer muchas antes de comprender que el protagonista es el mismo. Simplifiquemos desafortadamente una vida: imaginemos que la integran trece mil hechos. Una de las hipotéticas biografías registraría la serie 11, 22, 33...; otra, la serie 9, 13, 17, 21...; otra, la serie 3, 12, 21, 30, 39... No es inconcebible una historia de los sueños de un hombre; otra, de los órganos de su cuerpo; otra, de las falacias cometidas por él; otra, de todos los momentos en que se imaginó las pirámides; otra, de su comercio con la noche y con las auroras. (Borges, OC II, *Otras inquisiciones*, “Sobre el *Vathek* de William Beckford”, 107)

El fragmento dice mucho acerca de la concepción que tenía Borges acerca de la posibilidad de retratar a una persona fidedignamente con palabras. En este ensayo Borges también escribe que “La broma de Carlyle predecía nuestra literatura contemporánea: en 1943 lo paradójico es una biografía de Miguel Ángel que tolere alguna mención de las obras de Miguel Ángel” (Borges, OC II, *Otras inquisiciones*, “Sobre el *Vathek* de William Beckford”, 107). En 1984 Barnes utiliza esa misma lógica para escribir una novela muy particular acerca de Flaubert. La cita del Borges nos señala involuntariamente que la novedad de *Flaubert’s Parrot* no es tal: el mérito de Barnes fue expandir la operatoria borgeana a un horizonte novelesco y de ascendente francés.

El género biográfico es utilizado por Borges y por Barnes en una serie de textos en los que reconstruyen vidas, a veces de personas reales y a veces de personajes imaginarios. Estos dos autores han abordado también la autobiografía en una serie de textos en los que narran, con distintos grados de aproximación y fidelidad, sus propias vidas o porciones de las mismas. En este capítulo trataremos de poner en perspectiva el modo en que ambos trabajan dentro del género biografía. Comenzaremos repasando lo que ha sido la historia del género para tener un punto de partida que nos permita considerar el modo en que estos dos escritores se han apropiado de él.

Como es sabido, el término ‘biografía’ proviene del griego (*bios* significa vida y *graphein*, escribir) y se refiere a la historia de la vida de una persona. Su objetivo es hacer un recuento de los hechos significativos de la vida de una persona, presentando sus logros, fracasos, hechos relevantes, la relación que tenía con su época, familia y sociedad, para obtener una mirada acabada sobre el sujeto. Toda esta información suele estar contenida dentro de un texto expositivo y narrativo, contado en tercera persona, de modo

de documentar el pensamiento y la figura del personaje real que se presenta. Según José Luis Romero, la biografía debe darnos una “inmediata y cordial imagen del pasado” (Romero, “La biografía como tipo historiográfico”, 1).

Si bien el término ‘biografía’ data del siglo XVII, el género se cultivó desde la antigüedad cuando se escribían ‘vidas’ cuyo fin era moralizador y edificante, como sucede con las *Vidas paralelas* de Plutarco, quien se considera que fue si bien no el creador, sí quien le dio forma estable al género. Esta orientación ética y educativa siguió dominando en las biografías durante la Edad Media, cuando se compusieron, principalmente, vidas de santos y también de trovadores provenzales.

En uno de sus trabajos sobre la biografía, Romero propone una historia del género que se divide en tres partes. En la primera etapa, desde Homero hasta Cornelio Nepote, la biografía narraba la vida de un individuo en tanto este es un arquetipo de su comunidad. En la segunda etapa, en la que escriben Plutarco, Seutonio y Tácito, entre otros, se veía a la humanidad como una totalidad y al individuo como reflejo de los valores colectivos. Aquí, la existencia individual perdía peso frente a la necesidad de tener que dar cuenta de los ideales colectivos. Esto le obstruía al biógrafo la posibilidad de profundizar en la interioridad del individuo, que es lo que se va a hacer en la tercera etapa de la biografía.

Ahora bien, la biografía a lo largo de la historia ha oscilado entre el polo de la representación colectiva y humana y el de la del individuo psicológico.

En efecto, el absoluto predominio del tipo arquetípico vuelve a entrar en crisis con el Renacimiento, cuando comienza a afirmarse nuevamente la significación del individuo como tal, bajo el doble influjo de circunstancias sociales —el ascenso de la burguesía— y de doctrinas

filosóficas de raíz clásica. (Romero, “La biografía como tipo historiográfico”, 17)

Es recién en el Renacimiento cuando comienza, en Italia, el estudio de personas ilustres en su individualidad y se sustituye la teocéntrica vida de santos por la antropocéntrica presentación de personajes destacados de la vida civil, militar o artística. Giovanni Boccaccio, Giovanni Villani, Leonardo Bruni y, bastante después, Nicolás Maquiavelo, Giorgio Vasari y Gédéon Tallemant des Réaux fueron algunos de los que contribuyeron a construir este nuevo perfil de la biografía.

Durante el Romanticismo, el género biográfico inevitablemente acompaña los cambios de la época y sigue una de dos posibles tendencias: se vuelca a profundizar en la vida psíquica del biografiado o deja de lado el deber de atarse a la realidad concreta para priorizar la amenidad literaria del relato, sacrificando así, en parte, la veracidad del mismo.

Sin embargo, con la llegada del Positivismo, creció la atención por el costado académico de la biografía y cobró mayor importancia que en épocas anteriores el trabajo de documentación de la vida del personaje por medio de la búsqueda de manuscritos, diarios y correspondencia, en un afán por situar al biografiado en su auténtico medio histórico-social. Este interés por el individuo en su medio puede estar relacionado, como señala Leonor Arfuch, con el hecho de que conocer a un sujeto también permite comprender a la sociedad en el que éste está inmerso y, asimismo, aprehender su contemporaneidad. Sin embargo, esto no quiere decir que durante este período se dejaran de escribir biografías con un fuerte sesgo literario, tradición que se extiende incluso hasta nuestros días.

A medida que el género se fue desarrollando surgieron problemas inherentes a su redacción y al modo en que el desarrollo de la subjetividad tanto del biografiado como del biógrafo afecta específicamente al contenido y la forma del texto. Como señalamos al principio, el término ‘biografía’ marca que se trata de la escritura de una vida. Si se trata de la biografía de un escritor debemos considerar que estamos frente a un texto sobre la vida de un hombre que se dedica a escribir, lo que implica toda una problemática específica. Una concepción temprana y simple de la biografía de un escritor distinguía entre el hombre y el autor. Más adelante, la distinción entre el hombre y el profesional se mantuvo, pero se amplió para incluir la actividad de escritura y los libros que dicha actividad producía. La biografía moderna comienza cuando la totalidad de la persona está contenida en la noción de autor. André Gide propone la fórmula “vida=literatura”, mientras que Marcel Proust negará cualquier interés por el hombre que existe detrás del libro.

También en el siglo XX, Roland Barthes y Michel Foucault llevan a cabo nuevas operaciones que redefinen significativamente el camino del género. Barthes, al señalar que “la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen” (Barthes, “La muerte del autor”, 75), que “el autor nunca es nada más que el que escribe” y que “el lenguaje conoce un ‘sujeto’, no una ‘persona’ y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se ‘mantenga en pie’, es decir, para llegar a agotarlo por completo” (Barthes, “La muerte del autor”, 78) atenta contra el desarrollo ingenuo que el género biográfico seguía hasta el momento. A su vez, Foucault recorrerá la idea de autor hasta hacerla desaparecer y pasar a considerarla como una especificidad de la función del sujeto, que simplemente ocupa una posición en el

discurso. (Foucault, “¿Qué es un autor?”, 32). Estas indagaciones atacan los cimientos mismos del género: ¿cómo continuar persiguiendo al sujeto detrás de un texto cuando este que se define únicamente a partir de ese acto de habla? ¿Cómo seguir escribiendo biografías cuando la historiografía insiste en la selección subjetiva y la interpretación personal del material –inevitablemente sesgada por las pertenencias de raza, clase social, género, etc, de cada individuo–, como rasgos constitutivos de toda narración histórica, tal como han señalado Michel de Certeau y Hayden White? La historia, y la biografía, son, para estos pensadores, construcciones, artefactos simbólicos creados por el lenguaje.

La tradición inglesa –con la que se conectan tanto Borges como Barnes, cada uno a su modo– cuenta entre sus textos fundamentales con una novela como *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, de Lawrence Sterne. En esta extensa obra, como sugiere el título, el protagonista pretende contar su propia vida. Sin embargo, los reiterados desvíos que el narrador va tomando para agregar detalles y color impiden que el relato avance: es recién en el tercer volumen que el lector asiste al nacimiento del protagonista, Tristram Shandy. Y de este modo continúa la novela evitando, en gran parte, narrar la vida de su protagonista y presentando opiniones y divagaciones sobre la más nutrida variedad de temas que poco tienen que ver con lo que se supone que implica una biografía. De este modo, Sterne pone de manifiesto la dificultad que implica narrar una vida –aunque su texto no es exactamente una biografía– y las dificultades de intentar homologar la escritura a la vida, con el fracaso biográfico que esta novela significa.

Además, la prolífica producción de biografías en la literatura inglesa actual nos habla del interés que hasta el presente acompaña al género: desde las obras históricas de Shakespeare, pasando por *The Portrait of Mr. W.H.* (1889) de Oscar Wilde; *The Life and*

Times of John Wilkins (1910) de P.A. Wright Henderson; *Rossetti. His Life and Works* (1928) de Evelyn Waugh; *Rudyard Kipling: Craftsman* (1933) de Sir George MacMunn; *Samuel Taylor Coleridge: A Biographical Study* (1938) de E.K. Chambers; *The Life of S.T. Coleridge: The Early Years* (1938) de Lawrence Hanson; *Shakespeare* (1970) de Anthony Burgess; *The Last Testament of Oscar Wilde* (1983) y *Chatterton* (1987), entre otras, de Peter Ackroyd;⁹² *Thackeray* (1999), de D.J. Taylor; *Anthony Blunt. His lives* (2001) de Miranda Carter; *Author, Author* (2004) de David Lodge. Las pseudo-autobiografías, como *Autobiography* (1936) de Chesterton;⁹³ *The Enigma of Arrival* (1987) de V.S. Naipul; *Written on the Body* (1992) de Jeanette Winterson; *Experience* (2000) de Martin Amis; *Giving up the Ghost* (2003) de Hilary Mantel; *The Hare with Amber Eyes* (2010) de Edmund de Waal, también han proliferado en las últimas décadas. La biografías y autobiografías implican una porción muy significativa del mercado editorial en el Reino Unido, a pesar de que desde 2005 se ha registrado una caída en la venta de biografías.⁹⁴

Como Borges, también Barnes se enfrentó al inicio de su carrera como escritor con las aporías de la biografía: el inglés con la ya mencionada *Flaubert's Parrot*, y Borges con su *Evaristo Carriego*. Queda claro que ninguno de los dos textos se somete dócilmente a la etiqueta de "biografía". Sin embargo, es en la tensión que se produce al

⁹² Ackroyd ha escrito incluso una biografía de Londres titulada *London: The Biography* porque en ella habla de la capital como de un organismo con sus propias leyes de crecimiento y cambio. No puede tratarse, por lo tanto, de una historia de la ciudad. En consonancia con esto, encuentro una pequeña nota de 1937 de Borges: "Siguen arreciando las biografías. Agotados los hombres, se recurre a los ríos y a los símbolos. Emil Ludwig publicó una torrencial biografía del Nilo: Hermann Wendel, para celebrar el primer centenario de la muerte de Claude Rouget de Lisle, ha publicado *La Marsellesa. Biografía de un himno*" (Borges, OC IV, *Textos Cautivos*, "De la vida literaria", 304).

⁹³ Sobre ésta dice Borges en *Textos Cautivos*: "Gravemente observar que de todos los libros de Chesterton el único que no es autobiográfico es el libro *Autobiografía* no es paradoja muy memorable, pero es casi la pura verdad. [...] Chesterton [...] intima jovialmente con Chesterton y hasta se ríe de él" (319).

⁹⁴ El volumen de ventas de biografías y autobiografías segmentados por temas y años puede observarse en el siguiente cuadro disponible en Internet:

<http://charts-datawrapper.s3.amazonaws.com/jDBYF/fs.html>

contrastarlos con el criterio tradicional del género que quedan en evidencia las particularidades de estos dos autores y sus versiones del género y donde podremos analizar el germen de los textos que los sucederán.

Borges y Barnes también escribieron una serie de textos autobiográfico a lo largo de sus carreras. Esto coincide con una tendencia de la época: Phillipe Lejeune señaló, en 2002, que a partir de la segunda mitad del siglo XX en Europa "la literatura del yo pasa de ser algo secundario, casi documental, a ser una expresión de primera fila" (Lejeune, "La literatura del yo está hoy en primera fila"). De modo más extenso, Leonor Arfuch explica cómo se compone hoy el espacio biográfico:

Un primer relevamiento no exhaustivo de formas en auge –canónicas, innovadoras, nuevas–, podría incluir: biografías, autorizadas o no, autobiografías, memorias, testimonios, historias de vida, diarios íntimos – y, mejor aún, secretos– correspondencias, cuadernos de notas, de viajes, borradores, recuerdos de infancia, autoficciones, novelas, filmes, videos y teatro autobiográficos, el llamado *reality painting*, los innumerables registros biográficos de la entrevista mediática, conversaciones, retratos, perfiles, anecdotarios, indiscreciones, confesiones propias y ajenas, viejas y nuevas variantes del show –*talk show, reality show*–, la video política, los relatos de la vida de las ciencias sociales y las nuevas acentuaciones de la investigación y la escritura académica. En efecto, cada vez interesa más la (típica) biografía de notables y famosos o su "vivencia" atrapada en el instante; hay un indudable retorno del autor, que incluye no sólo un ansia

de detalles de su vida sino de la “trastienda” de su creación; se multiplican las entrevistas “cualitativas” que van tras la palabra del actor social; se persigue la confesión antropológica o el testimonio del “informante clave”. Pero no sólo es eso: también asistimos a ejercicios de “ego-historia”, a un auge de biografías intelectuales, a la narración autorreferente de la experiencia teórica y a la autobiografía como materia de la propia investigación. Sin contar la pasión por los diarios íntimos de filósofos, poetas, científicas, intelectuales. [...] ¿Qué pasión desmesurada y dialógica impulsa a tal extremo el develamiento, la mostración y el consumo casi adictivo de la vida de los otros? (Arfuch, *El espacio biográfico*, 51)

De modo similar, Paula Sibilía, en *La intimidad como espectáculo*, se pregunta si “estamos sufriendo un brote de megalomanía consentida” (Sibilía, *La intimidad como espectáculo*, 12) y analiza “este fenómeno tan contemporáneo de exhibición de la intimidad –o la extimidad⁹⁵” (Sibilía, *La intimidad como espectáculo*, 35) en el uso confesional de Internet tomando como punto de partida la definición de “pacto de lectura” de Lejeune. En 1975, Lejeune publica *El pacto autobiográfico*, texto en que define al género autobiográfico como un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (Lejeune, *El pacto autobiográfico*, 50). Lejeune señala que en una autobiografía debe existir una identidad nominal entre autor, narrador y personaje de quien se habla (Lejeune, *El pacto autobiográfico*, 61) y que eso se encuentra

⁹⁵ El término “extimidad” –explica Sibilía– es un “juego de palabras que busca dar cuenta de las paradojas de esta novedad, que consiste en exponer la propia intimidad en las vitrinas globales de la red” (Sibilía, *La intimidad como espectáculo*, 16).

establecido en un pacto autobiográfico entre el autor y el lector: “Lo que define la autobiografía para quién la lee es ante todo un contrato de identidad que es sellado por el nombre propio” (Lejeune, *El pacto autobiográfico*, 72). A este se le suma el pacto referencial según el cual el autor-narrador-personaje se compromete a decir “la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad” al lector (Lejeune, *El pacto autobiográfico*, 76).

Por su lado, Georges Gusdorf considera el género autobiográfico desde una perspectiva filosófica y concluye que la autoconciencia del yo (el “auto”), a lo largo de su trayecto vital (lo “bio”), puede percibirse como incompleta e intentar reconstruirse por medio de la escritura (la “grafía”). Sin embargo, el proyecto de decirse nunca puede ser completado de modo definitivo. Gusford recomienda

[R]enunciar a considerar la autobiografía a la manera de una biografía objetiva, regida únicamente por las exigencias del género histórico. Toda autobiografía es una obra de arte, y, al mismo tiempo, una obra de edificación; no nos presenta al personaje visto desde fuera, en su comportamiento visible, sino la persona en su intimidad, no tal como fue, o tal como es, sino como cree y quiere ser y haber sido. Se trata de una especie de recomposición realzada del destino personal; el autor, quien es al mismo tiempo el héroe de la historia, quiere elucidar su pasado a fin de discernir la estructura de su ser en el tiempo. Y esta estructura secreta es para él el presupuesto implícito de todo conocimiento posible, en el orden que sea. Y de ahí el lugar central de la autobiografía, y en particular en el dominio literario. (Gusdorf, “Condiciones y límites de la autobiografía”, 16)

Lo que Gusdorf señala es que la autobiografía, por retratar a un sujeto que nunca puede verse tal como es, complejiza aún más la pretensión –ya compleja de por sí, por

tratarse de una narración histórica— de la biografía: el intentar asir a un sujeto en un retrato. Lejeune también plantea esta dificultad: “Existe la tendencia a considerarla [a la autobiografía] como un caso particular de la biografía y aplicarle la problemática ‘historizante’ de ese género” (Lejeune, *El pacto autobiográfico*, 76) y busca diferenciar a la autobiografía de la biografía y también de la novela autobiográfica. La biografía se diferencia de la se da a partir de la “jerarquización de las relaciones de parecido e identidad; en la biografía, el parecido debe sostener la identidad, mientras que en la autobiografía la identidad sostiene al parecido” (Lejeune, *El pacto autobiográfico*, 79). Por su parte las novelas autobiográficas son “los textos de ficción en los cuales el lector puede tener razones para sospechar, a partir de parecidos que cree percibir, que se da una identidad entre el autor y el *personaje*, mientras que el autor ha preferido negar esa identidad o, al menos, no afirmarla” (Lejeune, *El pacto autobiográfico*, 63).

Todas estas definiciones tan precisas de biografía y de autobiografía resultan especialmente trascendentes al encarar el uso tan particular de estos dos géneros que han hecho Borges y Barnes. Como señalara Todorov:

Que la obra ‘desobedezca’ a su género no lo vuelve inexistente; tenemos la tentación de decir: al contrario. Y eso por una doble razón. En principio, porque la transgresión, para existir, necesita una ley, precisamente la que será transgredida. Podríamos ir más lejos: la norma no es visible —no vive— sino gracias a sus transgresiones. (Todorov, “El origen de los géneros literarios”, 33)

A continuación veremos una serie de textos biográficos, en primer lugar, y autobiográficos, a continuación, en los que Borges y Barnes afirman y transgreden estos dos géneros.

2. De vidas ajenas

Dentro del género biografía podemos plantear una primera división: las biografías de personas reales, por un lado, y las de personajes ficticiales, por el otro. Pero en Borges lo que encontramos es una gradación que va desde la pretensión de biografiar de un modo llano la vida de una persona real, pasando por la de falsear los hechos de la vida de personas reales casi en su totalidad, la de casi erradicar al biografiado de su biografía, y terminando con la redacción de las vidas de personajes ficticiales. A pesar de ser un aspecto de su obra que ha merecido comparativamente poca atención, Borges escribió numerosas biografías y autobiografías y lo hizo estirando los límites de estos dos géneros hasta volverlos difusos. Además, como señala Jaime Alazraki en relación a *Historia universal de la infamia* (1935), en estas biografías pueden encontrarse lo que posteriormente serán considerados como los rasgos característicos de la poética borgeana.⁹⁶

Podemos pensar en un grado uno, el de la biografía de personas reales – principalmente escritores– con las cuarenta y ocho biografías sintéticas que Borges publicó quincenalmente en *El Hogar*, entre el 16 de octubre 1936 y el 10 de marzo de 1939. Luego habría un segundo grado, dado por el *Evaristo Carriego* (1930), texto que se espera biográfico sobre este poeta, pero que se ocupa de una variedad de elementos que tocan tan solo tangencialmente a Carriego, si acaso lo hacen. A una mayor distancia de

⁹⁶ Esos elementos distintivos serían: la infamia como tema, el lenguaje sin “engolamientos ni *falsettos*” (Alazraki, “Génesis de un estilo: Historia universal de la infamia”, 250), el uso de metáforas, oxímora, hipálages, lítotes, un estilo “justo y lacónico” (Alazraki, “Génesis de un estilo: Historia universal de la infamia”, 261). Dice Alazraki que “también es cierto que la obra madura de un escritor nos permite ‘modificar’ nuestra concepción de su obra temprana. Las piezas de esa primera colección ‘profetizan’ la obra de Borges, pero nuestra lectura de ese Borges más tardío, a su vez, ‘afina y desvía sensiblemente nuestra lectura’ de sus primeros esfuerzos narrativos” (Alazraki, “Génesis de un estilo: Historia universal de la infamia”, 247).

esas biografías, encontramos otra variante del género, caracterizable a partir de la superposición del material real y el ficcional, en los relatos de las vidas de criminales reales, altamente ficcionalizados, que fueron publicadas en el suplemento del diario *Crítica*, la *Revista Multicolor de los Sábados*, entre los años 1933 y 1934, y que posteriormente fueron recogidas en *Historia universal de la infamia*. Finalmente, están los relatos puramente ficticios, biografías ficticias o ficciones biográficas, en los que Borges narra la vida o partes de la vida de personajes que nunca existieron: “Historia de Rosendo Juárez” (1970), “Pierre Menard, autor del Quijote” (1939), “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” (1949) y “Emma Zunz” (1949), por señalar algunos.⁹⁷ Si bien “resulta dudoso que en la vasta obra de Borges se encuentre una sola biografía propiamente dicha, numerosos y variados son los textos que se pueden considerar como otras tantas biografías más o menos atípicas” (Lefère). De las dos formas intermedias de la biografía utilizadas por Borges nos ocuparemos en este capítulo: el *Evaristo Carriego* (1930) y las narraciones de *Historia Universal de la Infamia* (1935).⁹⁸

Borges descrea del género biografía en tanto este pretende “despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero” (Borges, OC I, *Evaristo*

⁹⁷ En su artículo “La biografía según Borges: teoría y prácticas” Robin Lefère señala una serie de textos que, si bien no serían biográficos según la definición clásica del género (que Lefère toma de Daniel Madelénat), igual podrían ser considerados como tales. Se trata de los relatos que componen *Historia universal de la infamia*, los que hablan sobre una persona pero sin nombrar al biografiado (“Everything and nothing”, “Alguien”), las biografías metabiográficas o indirectamente biográficas (“En busca de Averroes”, “Historia del guerrero y la cautiva”), los artículos y prólogos que participan de la biografía literaria (“Flaubert y su destino ejemplar”, “Voltaire. Cuentos”) y los poemas biográficos (“Edgar Allan Poe”, “Miguel de Cervantes”) (Lefère, “La biografía según Borges: teoría y prácticas”, 85).

⁹⁸ Borges también escribió numerosos poemas biográficos entre los que podemos nombrar: “Snorri Sturluson (1179-1241)”, “Emerson”, “Camden, 1892” y “París, 1856” (Borges, OC II, *El otro, el mismo*, 285, 289, 291 y 292); “Simón Carbajal” (Borges, OC III, *La rosa profunda*, 83); “Hilario Ascasubi (1807-1875)” y “Baruch Spinoza” (Borges, OC III, *La moneda de hierro*, 130 y 151); “Enrique Banchs” (Borges, OC III, *Los conjurados*, 479); algunos epitafios y poemas funerarios: “Inscripción sepulcral” e “Inscripción en cualquier sepulcro” (Borges, OC I, *Fervor de Buenos Aires*, 24 y 35); “Elvira de Alvear”, “Susana Soca” y “In memoriam A.R.” (Borges, OC II, *El hacedor*, 194, 195 y 207); (Borges, OC II, *El otro, el mismo*, 290); “A John Keats (1795-1821)” (Borges, OC II, *El oro de los tigres*, 471); “Edgar Allan Poe” y “Manuel Peyrou” (Borges, OC III, *Historia de la noche*, 195).

Carriego, 113). Hay una ingenuidad en esa pretensión del género a la que Borges estaría respondiendo con sus biografías sintéticas: “es una crítica, en estado práctico, al biografismo, extenso, macizo y confiado en la construcción referencial, de la época en que Borges los escribía” (Gil Guerrero, *Poética narrativa de Jorge Luis Borges*, 99).

La concepción que Borges tiene sobre el género biográfico puede verse replicada en los usos del género que hace Barnes, especialmente en el cuestionamiento de la totalidad y la cronología que manifiesta en textos como *Flaubert’s Parrot* (1984), *Arthur and George* (2005) y *The Noise of Time* (2016).⁹⁹ Dejaré de lado aquellas novelas suyas que narran la vida de personajes ficticios –como *Staring at the Sun* (1986), *The Porcupine* (1992),¹⁰⁰ *The Sense of an Ending* (2011) y *Levels of Life* (2013)–, para ocuparme de aquellas que trabajan con la vida de personas reales, poniendo el foco especialmente en *Flaubert’s Parrot* (1984), la novela con la que inaugura su peculiar versión del género biográfico y en *The Noise of Time* (2016), el último de sus textos biográficos.

⁹⁹ Barnes también ha escrito otros textos biográficos. En “Interference” (*Cross Channel*, 1996) Barnes retrata a un compositor inglés llamado Leonard Verity, personaje basado en Frederick Delius (1862-1934), quien murió sin escuchar su última pieza.

“The silence” (*The Lemon Table*, 2006) es un cuento narrado en primera persona por Jean Sibelius (1865-1957), el mayor compositor finlandés, quien reflexiona sobre la mortalidad (aunque nunca se nombra a Sibelius de modo literal).

Además *Levels of Life* (2013) puede también inscribirse dentro del género ya que su primer tercio cuenta la historia de los viajes en globo en el siglo XIX y de la fotografía aérea, con Nadar (Gaspard-Félix Tournachon) como protagonista. Sin embargo, retomaré esta novela en la siguiente sección al hablar sobre la autobiografía, ya que dentro de ese tipo de textos puede incluirse a la segunda parte de la misma.

¹⁰⁰ La inclusión de *The Porcupine* entre las biografías de personajes ficcionales de Barnes resulta cuestionable dado que allí el escritor relata la vida del dictador de la Bulgaria comunista, Todor Zhivkov, pero lo hace asignándole un nombre falso, Stoyo Petkanov, y situándolo en un país cuyo nombre no se revela. Sin embargo, este texto fue publicado primero en Bulgaria y fue leída como una narración de la caída de Zhivkov

Mientras que *Flaubert's Parrot* significó el (inesperado) salto de Barnes a la fama y el reconocimiento internacional,¹⁰¹ el *Carriego* fue todo lo contrario para Borges: “Los lectores no tardaron en descubrir que el libro apenas hacía honor al título, *Evaristo Carriego*, de modo que fue un fracaso” (Borges, *Autobiografía*, 86). La crítica especializada ha señalado que Borges “Escribe una engañosa biografía del poeta Evaristo Carriego que *retarda* la materia biográfica, la fragmenta y la astilla [...] y le da al lector lo que no espera” (Speranza, *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, 101), mientras que Barnes compone “An upside-down, informal piece of novel-biography” (Guignery & Roberts, *Conversations with Julian Barnes*, 104)¹⁰² en *Flaubert's Parrot*. De algún modo Barnes usufructúa el camino abierto por Borges y lo potencia y populariza llevándolo al terreno de lo novelesco. Estos textos son un cuestionamiento a los fundamentos del género y al lenguaje mismo como medio transparente para comunicar. Ambos textos son reinenciones de un género que pretende una transparencia insostenible ya en el siglo XX: escriben una biografía a la vez que cuestionan al género mismo. De allí el epígrafe del *Carriego*: “a mode of truth, not of truth coherent and central, but angular and splintered” (Borges, OC I, *Evaristo Carriego*, 99). Borges propone “una forma de la verdad”, y ésta ni siquiera sería central ni coherente, sino indirecta y astillada. Su biografía será un resto: elementos que sólo tocan

¹⁰¹ *Flaubert's Parrot*, Julian Barnes's most celebrated book worldwide, marked a decisive step in the writer's career, garnering acclaim from readers, critics and scholars alike. The book was shortlisted for the Booker Prize in 1984, won the Geoffrey Faber Memorial Award in 1985 and the Prix Médicis in the non-fiction category in 1986. It was the first novel by Barnes to be translated and it enabled the writer to publish his two earlier novels in the United States and later have them translated into many languages. (Guignery, *The Fiction of Julian Barnes*, 37) [*El loro de Flaubert*, el libro de Julian Barnes más celebrado mundialmente, marcó un paso decisivo en la carrera del escritor al conseguirle el aplauso del público, la crítica y la academia por igual. El libro estuvo nominado para el *Booker Prize* en 1984, ganó el Geoffrey Faber Memorial Award en 1985 y el Prix Médicis en la categoría no-ficción en 1986. Fue la primera novela de Barnes que se tradujo y le permitió al escritor publicar sus dos novelas anteriores en los Estados Unidos y luego traducirlas a muchos idiomas]. [La traducción es mía].

¹⁰² Una novela-biografía informal e invertida. [La traducción es mía].

a la figura de poeta tangencialmente y que son fragmentarios, para intentar dar una imagen de Carriego y, de paso, asentar las bases de la propia poética. De modo similar, Barnes, en *Flaubert's Parrot* y *The Noise of Time* se inclinará por los retratos cubistas, en los que una imagen o frase se repite una y otra vez, adquiriendo distintos matices y proveyendo una miríada de perspectivas sobre los personajes, que nunca llegan a alinearse perfectamente en un trazado prístino.

Como rasgo general, puede observarse en el uso que Borges hace del género biográfico, la representación de la vida de una persona a partir de un elemento, un rasgo o un instante que lo define en su esencia o que muestra su destino. Frente a las biografías extensas que buscan la totalidad, la cronología y la coherencia, Borges propone “la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas” (Borges, OC I, *Historia universal de la infamia*, 289). Esto hace que sea innecesario representar (o perseguir la imposible ilusión de hacerlo) la totalidad de la vida del biografiado, tal como Borges señala en *Evaristo Carriego*:

Yo pienso que la sucesión cronológica es inaplicable a Carriego, hombre de conversada vida y paseada. Enumerarlo, seguir el orden de sus días, me parece imposible; mejor buscar su eternidad, sus repeticiones. Sólo una descripción intemporal, morosa con amor, puede devolvérselo. (Borges, OC I, *Evaristo Carriego*, 115)

Barnes intenta algo similar en su biografía de Dmitri Shostakovich, *The Noise of Time*, representar al personaje a partir de una serie de escenas en las que puede verse su

esencia. Este texto se organiza en tres capítulos, cada uno de los cuales refiere una situación puntual de la vida del compositor: el primero narra un interrogatorio al que Shostakovich es sometido, en el que se le exige que denuncie un complot para asesinar a Stalin, del que el compositor no estaría enterado, y que se supone va a tener como resultado la muerte de Shostakovich a manos del Estado. Sin embargo, este logra escapar a su destino azarosamente cuando su interrogador es interrogado y condenado. El segundo momento toma el viaje que Shostakovich es obligado a realizar a Estados Unidos para representar a la Unión Soviética en el Congreso de la Paz Mundial. Se le entrega un discurso que él lee ante el público en el que defiende a Rusia y denuncia a su compositor favorito, Ígor Stravinsky. Nicolás Nabokov lo humilla desde el público al indagar sobre el origen y la intención de sus palabras. Finalmente el capítulo final presenta a un Shostakovich mayor, que goza de honores y lujos bajo el gobierno de Nikita Krushev. El último bastión de una posible resistencia es derrocado cuando Shostakovich se afilia al Partido, algo que había conseguido evitar incluso durante los años del terror stalinista. Cada una de estas partes de inicia con una misma frase que insiste en señalar la cobardía del protagonista: “All he knew was that this time was the worst time”.¹⁰³ Cada una de estas veces es, en realidad, la misma vez: “el momento en que el hombre sabe para siempre quién es” (Borges, OC I, *Evaristo Carriego*, 158) y la vida de Shostakovich puede reducirse a cualquiera de esos tres momentos

En oposición al culto al coraje que Borges despliega en su obra, Barnes hace de la cobardía el tema de esta biografía. Como señala un crítico: “the more mired in shame Shostakovich becomes, the more Barnes likes him” (Lasdun, “How Shostakovich

¹⁰³ Todo lo que sabía era que ésta era la peor vez. [La traducción es mía].
En el segundo capítulo en la frase se acentúa el “this” por medio del uso de la letra cursiva (63), mientras que en el tercero la oración se completa con un “of all” (123)

survived Stalin”).¹⁰⁴ El conocimiento que el compositor tiene de su propia abyección lo convierte, incluso, en un héroe: Barnes parece sugerir que “a certain kind of cowardice may in fact be the most heroic form of courage” (Lasdun, “How Shostakovich survived Stalin”).¹⁰⁵ De hecho, el título del libro proviene de las memorias de Osip Mandlestam, quien fue uno de los mayores opositores al régimen stalinista y murió tempranamente en consecuencia. Esto lleva a un crítico a señalar que Barnes lo utiliza para traer a colación a Mandlestam y contraponer su figura a la de Shostakovich como para considerar si se trata de dos formas distintas de coraje o sencillamente de dos extremos del arco que se tiende entre la cobardía y la valentía (Preston, “Julian Barnes’s masterpiece”).

A Borges no le sirve el conocimiento directo de Carriego para representarlo: “Creo también que el haberlo conocido a Carriego no rectifica en este caso particular la dificultad del propósito” (Borges, OC I, *Evaristo Carriego*, 113), Además no le interesan los hechos de la vida del poeta que comunican los biógrafos (Borges, OC I, *Evaristo Carriego*, 115), ni cree que lo importante pueda ser efectivamente comunicado:

[E]se liviano archivo mnemónico –intención de la voz, costumbres de su andar y de su quietud, empleo de los ojos– es, por escrito, la menos comunicable de mis noticias acerca de él. Únicamente la transmite la palabra Carriego, que demanda la mutua posesión de la propia imagen que deseo comunicar. (Borges, OC I, *Evaristo Carriego*, 113)

En consonancia con esto, el título de la biografía sobre Flaubert escrita por Barnes, *Flaubert’s Parrot*, apunta a la polémica sobre la tarea del escritor del siglo XX,

¹⁰⁴ Cuanto más embarrado por la vergüenza está Shostakovich, más le gusta a Barnes. [La traducción es mía].

¹⁰⁵ Un cierto tipo de cobardía puede, de hecho, ser la forma más heroica de coraje. [La traducción es mía].

en general, y del narrador Braithwaite y de Barnes, en particular. La pregunta se aproxima a la que subyace en el “Pierre Menard” de Borges y puede sintetizarse así: la tarea del escritor ¿está restringida a la mímica vacía de las palabras ya dichas por otro o la repetición puede ser un acto creativo que otorga nuevos significados y hace del pretexto un nuevo texto? No hace falta, por supuesto, que la repetición sea como la que realiza Menard para ser tal: toda palabra ya ha sido dicha y escrita: lo que vale es saberse a salvo de la pretensión de originalidad. Como dijo Barth sobre la literatura del agotamiento, uno de cuyos mayores exponentes es Borges, según este crítico, lo que importa es reconocer que no se está haciendo nada nuevo (y, paradójicamente, hacerlo al mismo tiempo): “The identifying characteristic of the literature of exhaustion is that writers of it pretend that it is next to impossible to write original –perhaps any– literature” (Barth, *The Literature of Exhaustion and the Literature of Replenishment*, 7).¹⁰⁶

Para la elaboración de estas dos ‘biografías’, ambos ponen como excusa el deber de hacer justicia a sus ‘amigos’: cuando decide escribir sobre Evaristo Carriego “Mi madre y mi padre me advirtieron que sus poemas no son buenos. ‘Pero era un amigo y vecino nuestro’, les dije” (Borges, *Autobiografía*, 84-5). Las razones de Barnes para escribir *Flaubert’s Parrot* también parecen ser pulsionales: escribe sobre Flaubert porque es su admirador y no se cansa de él: “[I]f you love a writer, if you depend upon the drip-feed of his intelligence, if you want to pursue him and find him –despite edicts to the contrary– then it’s impossible to know too much. You seek the vice as well” (Barnes,

¹⁰⁶ El rasgo distintivo de la literatura del agotamiento es que los escritores de la misma pretenden que es casi imposible escribir algo original en literatura, quizás incluso escribir literatura. [La traducción es mía].

Flaubert's Parrot, 127).¹⁰⁷ Y también porque debe hacerle justicia, defenderlo de quienes producen obras irrelevantes, inexactas o injustas sobre él, como nos señala el epígrafe, compuesto por una cita del mismo Flaubert, que dice: “When you write the biography of a friend, you must do it as if you were taking *revenge* for him” (Barnes, *Flaubert's Parrot*, 1).¹⁰⁸

En cuanto a la composición, el *Carriego* es una reunión de elementos dispares, en su mayoría desligados totalmente de la figura de Carriego: dos capítulos analizan sus poesías, otro es una versión sucinta de su vida, pero también es una reconstrucción mítica de un Palermo inexistente ya, otro capítulo habla sobre tango, otro sobre el truco, uno se titula “Un posible resumen”, hay un compendio de inscripciones en los carros, un prólogo, una versión de lo que será ‘Hombre de la esquina rosada’, dos cartas de lectores, etc. Como señala Speranza, el texto se hace “decididamente fragmentario, repetitivo y caótico, se arroja a un torbellino de desvíos, copias, versiones y perversiones” (Speranza, *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, 102). Esta versión casi absurda de la vida de Carriego adquiere sentido cuando volvemos a la idea borgeana de que la vida de un hombre podía reducirse a un momento decisivo en el que ese hombre cumplía con su destino. Para atenerse a esta concepción, al escribir su biografía Borges debería contar con algún momento revelador en la vida de Carriego. Al carecer este poeta de acontecimientos relevantes que pudieran perpetuarlo y definirlo, Borges se ve obligado a desplazar el foco de atención a elementos tangenciales de su vida, como su

¹⁰⁷ Si amás tanto a un escritor, si dependés de la alimentación por goteo de su inteligencia, si querés perseguirlo y encontrarlo –a pesar de declaraciones de lo contrario–, entonces es imposible saber demasiado: buscás el vicio también. [La traducción es mía].

¹⁰⁸ Cuando escribes la biografía de un amigo, debes hacerlo como si te estuvieras vengando por él. [La traducción es mía].

barrio o el truco, que adquieren una centralidad inesperada en el relato de la vida de Carriego.

Por su lado, *Flaubert's Parrot* ha sido considerada como una novela, una biografía, un texto de crítica literaria y, más atinadamente, como un compendio lúdico de géneros (Guignery, *The Fiction of Julian Barnes*, 38). También puede considerarse como una “biografía” de Gustave Flaubert inmersa en una novela ficcional, dentro de la cual encontraremos elementos tan disímiles como una guía de observadores de trenes (capítulo 8), una evaluación (capítulo 14), un bestiario (capítulo 4), tres cronologías (capítulo 2), una versión ficticia narrada por Louise Colet sobre el *affaire* entre ella y Flaubert (capítulo 11), críticas a distintos críticos de Flaubert (capítulo 6) y una defensa judicial (capítulo 10), entre otros.

Ninguna de estas dos biografías se acerca a lo que sería una biografía convencional, la que, según la crítica Patti White, insiste con que

[S]ubject comprehension rises out of encyclopedic narration, that a sequential rendering of an entire data pool –or as much of it as the biographer can collect– comes nearest to replication of a subject. Braithwaite avoids this form of representation, limiting himself to narratives about his own life and to a fabulous construction of ‘Louise Colet’s’ version (White, *Gatsby's Party. The System and the List in Contemporary Narrative*, 114).¹⁰⁹

¹⁰⁹ La comprensión del sujeto surge de la narración enciclopédica, que la interpretación secuencial de todo un banco de datos –o tanto como el biógrafo pueda reunir– se acerca más a una duplicación del sujeto. [La traducción es mía].

Resulta interesante considerar lo que plantea William Bell en relación con el uso que hace Barnes del género en *Flaubert's Parrot*. Él propone que Barnes retoma los tópicos tradicionales de una biografía (cronología como principio organizativo, un gusto por el color local, una búsqueda de hechos, confianza en los documentos –cartas, diarios– que iluminan al hombre privado, uso de un método académico y la colección de erudición, para la conformación de una imagen del biografiado), pero en lugar de integrarlos en un relato unificado, los aísla y atomiza, cuestionando, de ese modo, la relevancia o transparencia de los mismos. Esto es una transgresión al género, ya que la biografía convencional tiene una pretensión de totalidad y unidad, que *Flaubert's Parrot* transgrede por tratarse de una colección enciclopédica de fragmentos dispares que resisten la unidad (como sucede con el bestiario del capítulo 4). Se revaloriza de ese modo la fragmentariedad como modo de representación (Bell, “Not Altogether a Tomb. Julian Barnes: Flaubert's Parrot”, 22). En *The Noise of Time*, Barnes utiliza párrafos aislados, en ocasiones incluso breves, dejando de lado de modo evidente toda voluntad de organizar el material en un todo coherente. Sin embargo, la crítica ha considerado a esta biografía como un éxito absoluto en el retrato del compositor y su obra (Lezard, “Shostakovich in fear”),¹¹⁰ e, incluso, como la obra maestra del escritor (Preston, “Julian Barnes's masterpiece”).¹¹¹

Al *Evaristo Carriego* se le reconoce el mérito de anticipar o inaugurar ciertos modos de lo borgeano:

¹¹⁰ As a portrait of the composer and his time the book is a complete success. [Como retrato del compositor y de su época, el libro es un éxito total]. [La traducción es mía].

¹¹¹ [A]nd make no mistake, this is a great novel, Barnes's masterpiece. [Y no se confundan: esta es una gran novela, la obra maestra de Barnes]. [La traducción es mía].

Carriego [...] es una invención formal (el libro zigzaguea entre géneros que no necesariamente le caen simpáticos: biografía fallida, ejercicio de historia o de antropología urbana, manualcito de crítica literaria, ficción que vacila, colección de cuadros de costumbres), y lo que inaugura es una manera específicamente borgeana [...] de leer, de pensar, de escribir sobre los otros. (Pauls, *El factor Borges*, 19)

Esta biografía de Carriego es de una estructura y contenidos tan laxos que se le pueden ir agregando capítulos. Eso es lo que hace con ella Borges: en la edición de 1955, decide agregar capítulos nuevos, como, por ejemplo, la historia del tango. El interés que Borges tiene por Carriego es volátil. Así lo ilustra el hecho de que solo una pequeña parte de la obra de Carriego sea retomada por él. De la totalidad de su obra, Borges recorta, como señala Ludmer (Ludmer, “Los tonos y los códigos en Borges”, 188), al Carriego lacrimógeno, al modernista y una parte del Palermo de Carriego –aquella que lo hace idéntico a cualquier otro barrio pobre– para ‘inventar’ al Carriego que le interesa a él: aquel que, alejado de la estética modernista, pinta al barrio, el coraje, el guapo, la pelea y el modo en que se versifica en los arrabales. Además, dice Speranza, en aquellos capítulos en que Borges efectivamente habla de Carriego, la materia es falaz porque opera un recorte en su figura que responde únicamente a sus propios intereses literarios (Speranza, *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, 102). Esta selección del material que se utiliza opera una desrealización o distanciamiento que cuestiona los modos convencionales del género biográfico, en primer lugar, y de la capacidad del lenguaje para dar cuenta de la realidad, en segundo lugar.

Flaubert's Parrot superpone una serie de personajes e historias: una anécdota de la vida real de Julian Barnes (el encuentro de dos loros en distintos museos con la

idéntica pretensión de ser cada uno de ellos el original utilizado por Flaubert cuando escribía “Un coeur simple”) es desplazada al terreno ficcional para ser utilizada como excusa por el protagonista de la novela, Geoffrey Braithwaite, para investigar sobre la vida y la obra de Gustave Flaubert. Las reflexiones y conocimientos de Braithwaite componen gran parte de esta obra, a lo que se suma el relato de la propia vida de este personaje. Si bien originalmente los loros eran dos, luego aparecen tres más y finalmente unos cincuenta. La existencia de (por lo menos) dos loros señala que no se puede sostener que la evidencia material y documental es un modo fidedigno de acceso al pasado ya que lo que se pretende único se ha vuelto plural. Si encontrar al loro original era el camino que tenía el protagonista para acceder a la verdad o al conocimiento, la existencia de tantos loros señala la multiplicidad de caminos posibles. La falta de un original confiable ilustra la imposibilidad de señalar un camino verdadero hacia el pasado, a la vez que nos hace considerar la posibilidad de que quizás no exista un modo auténtico de conocimiento viable.

Barnes plantea que, si bien una biografía puede ser muy larga y detallada, igualmente el porcentaje de lo que queda afuera sobre la vida de esa persona siempre es mayor. Por lo tanto, toda reconstrucción biográfica llevada a cabo por un sujeto, será necesariamente fragmentaria e incompleta. En esta cita Braithwaite diserta sobre la biografía:

You can define a net in one of two ways, depending on your point of view. Normally, you would say that it is a meshed instrument designed to catch fish. But you could, with no great injury to logic, reverse the image and

define a net as a jocular lexicographer once did: he called it a collection of holes tied together with string.

You can do the same with a biography. The trawling net fills, then the biographer hauls it in, sorts, throws back, stores, fillets and sells. Yet consider what he doesn't catch: there is always far more of that. The biography stands, fat and worthy-burgherish on the shelf, boastful and sedate: a shilling life will give you all the facts, a ten-pound one all the hypotheses as well. But think of everything that got away, that fled with the last deathbed exhalation of the biographee. What chance would the crafttiest biographer stand against the subject who saw him coming and decided to amuse himself? (Barnes, *Flaubert's Parrot*, 38)¹¹²

Del mismo modo, se pregunta este texto sobre la posibilidad de conocer realmente a alguien, con clara conciencia de la precariedad del intento de alcanzar la verdad última [“What happened to the truth is not recorded” (Barnes, *Flaubert's Parrot*, 65)],¹¹³ aunque más no sea, la verdad sobre el biografiado: “How can we know anybody?” (Barnes, *Flaubert's Parrot*, 155).¹¹⁴ No sólo es inasible el sujeto, sino que el pasado, la historia misma, también lo es. Barnes utiliza para componer este texto las cartas y ficciones de Flaubert, biografías escritas por otras personas (Starkie, Sartre) y libros sobre la vida en Normandía y sobre su época, todos elementos mediante los cuales pretende tener un

¹¹² Podés definir una red de dos maneras, dependiendo de tu punto de vista. Normalmente dirías que es un instrumento de malla diseñado para atrapar peces. Pero también podrías, sin faltar a la lógica, invertir la imagen y definir a una red como lo hizo una vez un lexicógrafo gracioso: la llamó una colección de agujeros atados juntos con hilo. [La traducción es mía].

Podés hacer lo mismo con una biografía. La red de pesca se llena, luego el biógrafo la recoge, elige, devuelve, almacena, filetea y vende. Pero considerá lo que no atrapa: siempre hay mucho más de eso. La biografía se encuentra, gorda y valiosa para el ciudadano, en el estante, jactanciosa y reposada: por un chelín tenés una vida que te dará todos los hechos, por diez libras una también con todas las hipótesis. Pero pensá en todo lo que se escapó, que huyó con la última exhalación del biografiado en su lecho de muerte. ¿Qué posibilidad tendría el más habilidoso de los biógrafos contra el sujeto que lo vio venir y decidió divertirse? [La traducción es mía].

¹¹³ Lo que le sucedió a la verdad no ha sido registrado. [La traducción es mía].

¹¹⁴ ¿Cómo podemos conocer a alguien? [La traducción es mía].

acceso al pasado. Sin embargo, la conclusión a la que llega Braithwaite es muy reveladora sobre la naturaleza de su trabajo: “We can study files for decades, but every so often we are tempted to throw up your hands and declare that history is merely another literary genre: the past is autobiographical fiction pretending to be a parliamentary report” (Barnes, *Flaubert’s Parrot*, 90).¹¹⁵

En relación con esta voluntad de documentar, ambos escritores tematizan el uso de las fuentes que utilizan para componer sus biografías. “He utilizado el libro servicialísimo de Gabriel y los estudios de Melián Lafinur y de Oyuela” (Borges, OC I, *Evaristo Carriego*, 103). Pero en el “Prólogo” señala que “este libro [es] menos documental que imaginativo (Borges, OC I, *Evaristo Carriego*, 101). En el cuerpo del texto Borges hace referencia a una biografía de Carriego al mismo tiempo que parece mofarse de ella:

Los hechos de su vida, con ser infinitos e incalculables, son de fácil aparente dicción y los enumera servicialmente Gabriel en su libro del novecientos veintiuno. Se nos confía en él que nuestro Evaristo Carriego nació en 1883, el 7 de mayo, y que rindió el tercer año del nacional y que frecuentaba la redacción del diario La Protesta y que falleció el día 13 de octubre del novecientos doce, y otras puntuales e invisibles noticias que encargan despreocupadamente a quien las recibe el salteado trabajo del narrador, que es restituir a imágenes los informes. (Borges, OC I, *Historia universal de la infamia*, 289)

¹¹⁵ Podemos estudiar archivos durante décadas, pero cada tanto estamos tentados de alzar las manos y declarar que la historia es meramente otro género literario: el pasado es una ficción autobiográfica que intenta hacerse pasar por un informe parlamentario. [La traducción es mía].

En *Historia universal de la infamia* los textos utilizados para la composición aparecen prolijamente citados al final del volumen, como si se tratara de un trabajo académico y no de “ejercicios de prosa narrativa” (Borges, OC I, *Evaristo Carriego*, 113):

ÍNDICE DE LAS FUENTES

El atroz redentor Lazarus Morell.

Life on the Mississippi, by Mark Twain. New York, 1883.

Mark Twain's America, by Bernard Devoto. Boston, 1932.

El impostor inverosímil Tom Castro.

The Encyclopaedia Britannica (Eleventh Edition), Cambridge, 1911.

La viuda Ching, pirata.

The History of Piracy, by Philip Gosse. London, 1932.

El proveedor de iniquidades Monk Eastman.

The Gangs of New York, by Herbert Asbury. New York, 1927.

El asesino desinteresado Bill Harrigan.

A Century of Gunmen, by Frederick Watson. London, 1931.

The Saga of Billy the Kid, by Walter Noble Burns. New York, 1925.

El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké.

Tales of Old Japan, by A. B. Mitford. London, 1912.

El tintorero enmascarado Hákim de Merv.

A History of Persia, by Sir Percy Sykes. London, 1915.

Die Vernichtung der Rose. Nach dem arabischen Urtext
übertragen von Alexander Schulz. Leipzig, 1927.

(Borges, OC I, *Historia universal de la infamia*, 329)

Pero esto no reviste importancia alguna ya que algunas de esas fuentes son falsas. Y sobre todo, dado que Borges señala desde el prólogo que esos relatos son el resultado del falseamiento y la tergiversación de historias ajenas (Borges, OC I, *Historia universal de la infamia*, 291), o sea que esos textos no fueron respetados como fuentes. Borges también señala que cree que los relatos de *Historia universal de la infamia* derivan de “cierta biografía de Evaristo Carriego” (Borges, OC I, *Historia universal de la infamia*, 289), lo que termina con toda esperanza que se podría tener con respecto a la adscripción de ese volumen al género biográfico *comme il faut*. Como especifica el propio autor: “Schwob inventó biografías de hombres reales sobre los que hay escasa o ninguna información. Yo, en cambio, leí sobre la vida de personas conocidas, y cambié y deformé deliberadamente todo a mi antojo” (Borges, *Autobiografía*, 102).

Barnes realiza un movimiento similar en su último volumen biográfico, *The Noise of Time*. En la “Nota del autor” que cierra el texto, Barnes habla sobre las fuentes que utilizó:

The Shostakovich bibliography is considerable, and musicologists will recognise my two main sources: Elizabeth Wilson’s exemplary, multifaceted *Shostakovich: A Life Remembered* (1994; revised edition 2006), and *Testimony: The Memoirs of Shostakovich* as related to Solomon Volkov (1979). [...] I have treated it [el libro de Volkov] as I would a

private diary: as appearing to give the full truth, yet usually written at the same time of day, in the same prevailing mood, with the same prejudices and forgettings. Other useful sources include Isaak Glikman's *Story of a Friendship* (2001) and Michael Ardov's interviews with the composer's children, published as *Memories of Shostakovich* (2004). (Barnes, *The Noise of Time*, 200)¹¹⁶

Puede apreciarse el fantasma borgeano acechando en esta nota de Barnes. Que el autor manifieste sus fuentes y que al mismo tiempo acompañe al título con una aclaración: *The Noise of Time. A Novel* (el destacado es mío) pone en primer plano que se trata de un relato ficcionalizado de la vida del compositor ruso Dmitri Shostakovich, lo que contrasta con el pretendido academicismo de la cita de las fuentes. Lo de ficcionalizado responde específicamente al hecho de que la narración está contada desde una tercera persona omnisciente e intimista.¹¹⁷ La narración se detiene en los sentimientos del compositor durante el gobierno de Stalin, sentimientos imposibles de ser legítimamente conocidos por Barnes, en especial cuando los registros, recogidos de cartas, diarios y memorias, se encuentran diseminados y abundan las versiones:

¹¹⁶ La bibliografía de Shostakovich es considerable y los musicólogos reconocerán mis dos fuentes principales: el multifacético y ejemplar *Shostakovich: A Life Remembered* (1994; edición revisada 2006), de Elizabeth Wilson, y *Testimony: The Memoirs of Shostakovich* contado por Solomon Volkov (1979). [...] Utilicé [el libro de Volkov] como si fuese un diario íntimo: como si pareciera dar toda la verdad, aunque hubiera sido escrito generalmente a la misma hora de casa día, con el mismo ánimo dominante, con los mismos prejuicios y olvidos. Otras fuentes útiles incluyen *Story of a Friendship* (2001), de Glikman, y las entrevistas de Michael Ardov a los hijos de compositor, publicado como *Memories of Shostakovich* (2004). [La traducción es mía].

¹¹⁷ Jeremy Denk, en una reseña de esta novela para el diario *New York Times*, señala que: “*The Noise of Time*, doesn't just tell the composer's story; it presumes to channel him. Much of it is written in a Joycean interior monologue [...] Using this third-person “Shostakovich,” but often switching into an unlocatable voice, like a biographer behind a literary veil”. [*El ruido del tiempo* no cuenta simplemente la historia del compositor, pretende comunicarlo. Gran parte está escrito en un monólogo interior joyceano [...] Usando a un “Shostakovich” en tercera persona, pero desplazándose a un voz que no puede localizarse, como un biógrafo detrás de un velo literario]. [La traducción es mía].

Shostakovich was a multiple narrator of his own life. Some stories come in many versions, worked up and ‘improved’ over the years. Others –for instance, what happened at the Big House in Leningrad– exist only in a single version, told many years after the composer’s death, by a single source. More broadly, truth was a hard thing to find, let alone, maintain in Stalin’s Russia. (Barnes, *The Noise of Time*, 200)¹¹⁸

Barnes insiste además en que él toma las palabras de Shostakovich a través de lo que Volkov relata en su libro de testimonios del compositor, material que Barnes decide tratar como si se tratara de un diario privado de Shostakovich, incluso cuando no puede desconocer que la crítica Laurel Fay ya ha desacreditado al libro de Volkov por falso. Se pueden apreciar los sucesivos grados de alejamiento y desrealización con que Barnes construye esta biografía. La estocada final está dada por el párrafo con el que Barnes cierra esa “Nota del autor”:

Elizabeth Wilson is paramount among those who have helped me with this novel. She supplied me with material I would never otherwise have come across, corrected many misapprehensions, and read the typescript. But this is my book not hers; and if you haven’t liked mine, the read hers. (Barnes, *The Noise of Time*, 201)¹¹⁹

¹¹⁸ Shostakovich fue un narrador múltiple de su propia vida. Algunas historias vienen en muchas versiones, trabajadas y ‘mejoradas’ a lo largo de los años. Otras – por ejemplo, lo que pasó en la Casa Grande en Leningrado–, existen sólo en una versión, contada muchos años después de la muerte del compositor, por una sola fuente. En términos generales, la verdad era una cosa difícil de encontrar, ni qué decir de mantener, en la Rusia de Stalin. [La traducción es mía].

¹¹⁹ Elizabeth Wilson es la primera entre quienes me ayudaron con esta novela. Me proveyó de material que de otra manera yo nunca hubiera encontrado, corrigió muchos malentendidos y leyó el texto mecanografiado. Pero este es mi libro y no el suyo. Y si no te ha gustado el mío, entonces lé el de ella. [La traducción es mía].

Barnes señala que Elizabeth Wilson es un referente sobre la vida de Shostakovich y que ella ha corregido su texto. Pero hace una salvedad que lleva a pensar que no todo lo que Wilson ha señalado desde su conocimiento de Shostakovich ha sido escuchado por Barnes: “But this is my book not hers”. La última línea parece invitar a quien quiera una versión de la vida del compositor más fidedigna a buscar otras biografías, puntualmente la de Wilson. “La linealidad y la coherencia del concepto contractual de ‘vida’” (Cilento, “Pequeños relatos para grandes públicos: las biografías sintéticas de Borges en la revista *El hogar*”, 120)¹²⁰ así como el apego a los datos documentables no parecerían ser los puntos que más interesan a Barnes a la hora de componer sus biografías. En este punto resulta interesante volver a la idea borgeana de reescritura, cuyo influjo contamina inevitablemente a los autores posteriores:

Presuponer que toda recombinação de elementos es inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H –ya que no puede haber sino borradores. El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio. (Borges, OC I, *Discusión*, “Las versiones homéricas”, 239)

De ahí que ambos escritores puedan exhibir las fuentes que utilizaron para componer sus textos como si de medallas se tratara. Porque la idea de plagio ha sido completamente desterrada de sus universos escriturarios.¹²¹

¹²⁰ Tomo la frase de la crítica Laura Cilento quien la utiliza en referencia a Borges para señalar que el argentino opone esos dos elementos constitutivos del género biográfico convencional a las nociones de eternidad y de repetición.

¹²¹ Sin embargo, no todos parecen entender del mismo modo esto. En una reseña para el diario *New Yorker*, Richard Taruskin denosta esta biografía de Barnes:

“[T]he remarkable, disappointing fact is that his fictional Shostakovich is not his own invention. He has adopted a ready-made: the sinless version of Shostakovich peddled by “Testimony,”

El cuestionamiento borgeano a la idea de cronología resuena en las biografías de Barnes, especialmente en el capítulo 2 de *Flaubert's Parrot*, compuesto íntegramente por tres cronologías sucesivas de Flaubert. Antes de considerar lo que sucede en este capítulo conviene registrar que las cronologías componen, como señalé, el segundo capítulo del libro, o sea: se encuentran inmersas en el cuerpo del texto y no al comienzo, lo que ya nos anticipa un desplazamiento en cuanto a su lugar dentro de una biografía. Esta superposición de cronologías parece sugerir cierto perspectivismo y subjetividad inherentes al género mismo. Si puede haber tres cronologías sobre una misma persona, se sigue que la idea misma de cronología es una mera construcción dictada por el gusto de que la escribe. De este modo, la sobre utilización de un recurso destruye la autoridad misma que su uso intentaba postular. Además Barnes insiste en señalar la naturaleza subjetiva de la interpretación de los datos de las cronologías al utilizar los mismo datos en la primera y en la segunda cronología, pero imprimiéndoles tonos opuestos. En la primer cronología leemos que

1836

Meets Elisa Schlesinger, wife of a German music publisher, in Trouville and conceives an 'enormous' passion for her. This passion illuminates the rest of his adolescence. She treats him with great kindness and affection; they remain in touch for the next forty years. Looking back, he is relieved

supplemented by the most lurid tales from Ms. Wilson's argosy and a published letter or two. The resulting narrative predictably recycles three many tales from the Shostakovich wars. [...] there is nothing in Mr. Barnes's account that cannot be found in the dubious sources he cites".

[El hecho destacable y decepcionante es que esta Shostakovich ficcional no es su propia invención. Ha adoptado un preparado: la versión libre de pecado de Shostakovich vendida en "Testimony", acompañada por los cuentos sensacionalistas del buque de la señorita Wilson y una o dos cartas publicadas. El resultado previsiblemente recicla tres historias desgastadas de las Guerras de Shostakovich [...] No hay nada en la versión de Barnes que no pueda encontrarse en las dudosas fuentes que cita]. [La traducción es mía].

she didn't return his passion: 'Happiness is like the pox. Catch it too soon, and it wrecks your constitution.' (Barnes, *Flaubert's Parrot*, 24)¹²²

Mientras que en la segunda, en ese mismo año, dice:

1836

The start of a hopeless, obsessive passion for Elisa Schlesinger which cauterises his heart and renders him incapable of ever fully loving another woman. Looking back, he records: 'Each of us possesses in his heart a royal chamber. I have bricked mine up.' (*Flaubert's Parrot*, 27)¹²³

El modo en que el biógrafo determina la naturaleza de su relato queda puesta en evidencia con esta superposición de cronologías. En la primera de estas Barnes presenta datos históricos 'objetivos' de los que tradicionalmente componen la biografía de un autor. El tono es positivo y se destacan triunfos y sucesos: "1864: Presentation to the Emperor Napoleon III at Compiègne. The peak of Gustave's social success. He sends camellias to the Empress" (Barnes, *Flaubert's Parrot*, 26).¹²⁴ La segunda de las cronologías ofrece también datos históricos 'objetivos' pero de aquellos que no suelen encontrarse tradicionalmente como datos biográficos de un autor. El tono en este caso es negativo, ya que mayormente se trata de tragedias y fracasos:

¹²² 1839

Conoce a Elisa Schlesinger, la esposa de un editor de música alemán, en Trouville y siente por ella una 'enorme' pasión. Esta pasión ilumina el resto de su adolescencia. Ella lo trata con mucha amabilidad y afecto. Permanecen en contacto por los próximos cuarenta años. Mirando atrás, se siente aliviado de que ella no le hubiera correspondido su pasión: 'La felicidad es como la sífilis: si te la contagias muy temprano, te arruina la constitución'. [La traducción es mía].

¹²³ 1836

Comienza su pasión obsesiva y desesperada por Elisa Schlesinger, que cauteriza su corazón y lo vuelve incapaz de volver a amar plenamente a ninguna otra mujer. Mirando atrás, anota: 'Cada uno de nosotros posee en su corazón una cámara real. Yo he tapiado la mía'. [La traducción es mía].

¹²⁴ Es presentado ante el emperador Napoleón III, en Compiègne. Es el punto más alto del éxito social de Flaubert. Le envía camelias a la emperatriz. [La traducción es mía].

1875

The financial ruin of Ernest Commanville drags Flaubert down too. He sells his farm at Deauville; he has to plead with his niece not to turn him out of Croisset. She and Commanville nickname him 'the consumer'. In 1879 he is reduced to accepting a state pension arranged for him by friends. (Barnes, *Flaubert's Parrot*, 31)¹²⁵

Finalmente, la tercera de las cronologías se compone de citas de Flaubert sobre temas filosóficos y literarios tomadas de sus textos. Esta última cronología es la menos tradicional, pero quizás la más apropiada ya que da, como elementos propios de la biografía de un autor, su palabra escrita, y funciona, por lo tanto, como un contrapunto de las dos cronologías anteriores.

Más allá de las transgresiones que caracterizan al uso del género biográfico por parte de Barnes, algunos críticos (Patti White, William Bell y Vanessa Guignery) sostienen que Barnes se las ingenia para utilizar el género biográfico eficazmente. William Bell señala que Barnes consigue legitimar una forma posible de biografía al escribir un texto en el cual se superponen hechos reales y ficción y un “autor” sustituto, Braithwaite, con uno “real”: Barnes (Bell, “Not Altogether a Tomb. Julian Barnes: *Flaubert's Parrot*”, 158). Tener este juego de dos autores es lo que le permite a Barnes trabajar con elementos tradicionales de la biografía y mantenerse alejado de la misma, sin responsabilizarse él por esos elementos, señalando la inadecuación de este género al negarse a combinarlos en un producto terminado y manteniéndolos como elementos

¹²⁵ 1875

La bancarrota de Ernest Commanville arrastra también a Flaubert. Vende su granja en Deauville, tiene que suplicarle a su sobrina que no le eche de Croisset. Ella y Commanville lo denominan ‘el consumidor’. En 1879 se ve obligado a aceptar una pensión del Estado que sus amigos le consiguen. [La traducción es mía].

rudimentarios, material en crudo para un proyecto que nunca se completa. En otras palabras: usar el género biográfico y rechazarlo en un mismo texto.

Barnes también lleva a cabo ciertas operaciones en el interior de su biografía que complican las jerarquías ontológicas: encontramos en ese texto referencias a una crítica literaria real de Flaubert, Enid Starkie, contra quien Braithwaite arremete por la irrelevancia del enfoque que utiliza en su trabajo. Tenemos entonces a un personaje ficticio, Braithwaite, discutiendo con una persona real, Starkie. Y más adelante el narrador, Braithwaite, critica a Julian Barnes (aunque sin nombrarlo directamente) por un error que cometió en otro texto suyo, en *Metroland*, hablando de Flaubert:

I read the other day a well-praised first novel in which the narrator –who is both sexually inexperienced and an amateur of French literature– comically rehearses to himself the best way to kiss a girl without being rebuffed: “With a slow, sensual, irresistible strength, draw her gradually towards you while gazing into her eyes as if you had just been given a copy of the first, suppressed edition of *Madame Bovary*”.

I thought this was quite neatly put, indeed rather amusing. The only trouble is, there's no such thing as a “first, suppressed edition of *Madame Bovary*”. [...] I expect the young novelist (*it seems unfair to give his name*) was thinking of the “first, suppressed edition” of *The Fleurs du mal*. No doubt he'll get it right in time for his second edition; if there is one. (Barnes, *Flaubert's Parrot*, 78)¹²⁶ (El destacado es mío).

¹²⁶ Leí el otro día una primera novela con buena crítica en la que el narrador -inexperto sexualmente así como un amateur en literatura francesa- cómicamente practica solo la mejor forma para besar a una chica sin ser rechazado: “Con firmeza lenta, sensual e irresistible traerla gradualmente hacia ti mientras mirás fijamente sus ojos como si te acabaran de dar una copia de la primera y suprimida edición de *Madame Bovary*”. Pensé que esto estaba bastante bien dicho, incluso hasta graciosamente. El único problema es que no existe cosa tal como “una copia de la primera y suprimida edición de *Madame Bovary*”. [...] Supongo que el joven novelista (me parece injusto decir su nombre) estaba pensando en “la primera y suprimida edición” de *The Fleurs du mal*. No dudo que lo arreglará a tiempo para su segunda edición, si es que hay una. [La traducción es mía].

En esta novela encontramos el relato de tres historias simultáneas, puestas en el mismo nivel, pero provenientes de distintos estratos ontológicos: la historia de Braithwaite y la de su mujer, Ellen, ambos personajes ficticios; la de Flaubert, persona real, y la de Louise Colet, que, si bien fue un personaje real, en esta novela aparece haciendo un relato apócrifo en primera persona de su relación con Flaubert, tomando así un status mixto entre lo ficcional y lo real. Además, la pareja de Braithwaite y Ellen espeja la de Flaubert y Colet y espeja, a su vez, la de Emma y Charles Bovary. Ficción y realidad pierden su lugar como categorías estancas en *Flaubert's Parrot*, pero sirven por igual a la hora de construir una imagen del biografiado. Como señala Barnes en una entrevista: “Of course fiction is untrue but it’s untrue in a way that ends up telling greater truth than any other information system” (Guignery & Roberts, *Conversations with Julian Barnes*, 39).¹²⁷ Posiblemente sea esta la razón por la que Barnes parece ignorar toda posible diferencia ontológica en esta novela: porque no hay garantía posible en la reconstrucción histórica. En cambio, la ficción, puede construir verdades incluso más confiables, a veces.

En *Arthur and George* Barnes se encuentra frente a una situación especial en relación con el modo en que se vinculan el relato histórico y la ficción. Esta novela biográfica toma a dos personajes históricos pero con situaciones narrativas completamente distintas. Por un lado, “Arthur” es Arthur Conan Doyle, el escritor que inventó a Sherlock Holmes, gozó de gran fama y consecuentemente muchas biografías se han escrito sobre él. Por el otro, “George” se refiere a George Edalji, un abogado parsi

¹²⁷ Por supuesto que la ficción es falsa pero es falsa de una manera que termina por decir mayores verdades que ningún otro sistema de información. [La traducción es mía].

quien se vio injustamente acusado y encarcelado en 1903 por mutilar ganado. Conan Doyle se entera del caso de Edalji y decide volverlo su causa: demostrar la inocencia de Edalji y limpiar públicamente su nombre. La dificultad a la hora de redactar esta novela tuvo que ver con la sobreabundancia de material documental sobre Conan Doyle y la falta de material sobre Edalji: escribir la vida de ambos antes de que se conocieran y conseguir equilibrarlo. El resultado final es una novela biográfica e histórica en la que verdad y ficción están necesariamente yuxtapuestas, en la que las cartas originales y los artículos del período están reproducidos de modo literal, pero en el que la infancia y sentimientos de ambos protagonistas se encuentran fabulados.

Todos estos textos de ambos autores trabajan sobre la base del género biográfico para reflexionar, de modo ulterior, sobre la viabilidad del mismo, sobre las posibilidades de acercarse a la verdad, la naturaleza del lenguaje, las posibilidades del conocimiento y sobre el rol que la literatura ocupa en este panorama. Debemos recordar que la biografía se inserta dentro de los géneros históricos y, para Barnes, “History just burps, and we taste again that raw-onion sandwich it swallowed centuries ago” (Barnes, *A History...*, 291).¹²⁸ Esta misma metáfora es retomada por Barnes doce años más tarde en *The Sense of an Ending* (2011). En este caso se trata también de la narración de la vida de un personaje, aunque en este caso es uno de ficción. El conflicto de la novela está puesto justamente en esta incapacidad de poder aprehender el pasado: el protagonista, Tony Webster, relata en la primera parte del libro la historia de su vida y en la segunda se ve obligado a revisar todas esas presunciones para descubrir que siempre había estado equivocado. La historia, ya sea de un país o de una persona, no permanece inalterable ni

¹²⁸ La historia tan solo eructa y sentimos nuevamente ese sandwich de cebolla cruda que se tragó hace siglos. [La traducción es mía].

accesible en documentos, archivos ni en la propia memoria: todo se descompone y lo más saludable es tomar esa precariedad como punto de partida.

3. La vida propia

El “Autobiographical Essay” de Borges apareció en *The New Yorker*, en septiembre de 1970. Borges le dictó esta especie de autobiografía de escritor a su traductor y colaborador Norman Thomas di Giovanni. El ensayo se usaría poco después como prólogo a la edición norteamericana de *The Aleph and Other Stories*.¹²⁹ Este texto recién será publicado en castellano en 1999, bajo el título de *Autobiografía*.¹³⁰

Si bien se considera a ese texto como la autobiografía del gran escritor argentino, anteriormente Borges había escrito breves reseñas autobiográficas, teñidas por diversas maniobras. El primero de esos textos fue ordenado por Julio Noé y publicado en enero de 1926 para la *Antología de la poesía argentina moderna (1900-1925)* y comienza con una declaración falsa: su fecha de nacimiento:

NOTA AUTOBIOGRÁFICA

He nacido en Agosto de 1900, en Buenos Aires. Soy de pura raigambre criolla. He estudiado en Ginebra durante el triste decurso de la guerra y en 1918 fui a España con mi familia. Allí comenzó mi desparramada actividad literaria. Asistí a los comienzos del ultraísmo junto a don Rafael

¹²⁹ Borges, Jorge Luis. *The Aleph and Other Stories 1933-1969: Together with Commentaries and an Autobiographical Essay*. New York: Dutton, 1970.

¹³⁰ La historia de este texto es realmente más extensa. La crítica Lorena Amaro Castro la sintetiza así: *An Autobiographical Essay* es producto de una conferencia en la Universidad de Oklahoma, en que el autor desea aclarar dudas de un público angloparlante. Posteriormente, el secretario de Borges, Norman Thomas de Giovanni, sugiere publicar el relato. En 1970, la revista *The New Yorker* difunde el texto bajo el título “Autobiographical Notes” y más tarde aparece también en una antología de cuentos, *The Aleph and Other Stories 1933-1969. Together with Commentaries and An Autobiographical Essay*, edición que hemos utilizado para este trabajo. Mientras Borges vivió, jamás autorizó traducciones íntegras del texto, donde se perciben claramente, como indica Aníbal González (9), las intervenciones del secretario y la interpelación a un público anglosajón. En 1971, José Emilio Pacheco publica una traducción parcial en la Gaceta, del Fondo de Cultura Económica y tres años más tarde aparece una traducción parcial y anónima en el diario La Opinión. Con motivo del centenario del nacimiento de Borges, se publican dos traducciones, una en Argentina y otra en España. (Amaro Castro, “La imposible autobiografía de Jorge Luis Borges”, 230)

Cansinos-Assens, polemicé, publiqué traducciones de los nuevos poetas alemanes, metaforicé con fervor. A fines del 21 regresé a la patria, hecho que es en mi vida una gran aventura espiritual, por su descubrimiento gozoso de almas y de paisajes. (En *Fervor de Buenos Aires* intenté la expresión lírica de ello). Fui abanderizador del ultraísmo y fundé con Eduardo González Lanuza, Guillermo Juan, Norah Lange y Francisco Piñero las revistas *Prisma* (primera, única e ineficaz revista mural) y *Proa*, que la muerte de Piñero lastimosamente impidió. (Borges, *Textos recobrados I*, “Nota autobiográfica”, 287)

Inicia también aquí el mito de origen con la declaración de Borges referida a su ser “de pura raigambre criolla”. Esto será matizado posteriormente al incluir Borges a la tradición inglesa y portuguesa proveniente del padre en esa raigambre¹³¹ que, en tanto tal, debería referirse sólo a la procedencia desde un solo sitio (y no desde dos, como sería el caso con los antepasados del escritor).¹³² Además el modo en que Borges selecciona y comprime los elementos de su autobiografía ya conlleva muchas decisiones procedimentales, la primera y más evidente de las cuales es la de dejar de lado todo lo que no se refiera a su actividad literaria. Se trata, por lo tanto, de una breve nota autobiográfica de escritor.

Un año más tarde, en marzo de 1927, Borges publica una nueva autobiografía, en la revista *Martín Fierro*. Allí ya pueden apreciarse ciertos desplazamientos en relación a la nota autobiográfica anterior:

¹³¹ La RAE provee dos definiciones de raigambre, la segunda de las cuales dice: “2. f. Conjunto de antecedentes, intereses, hábitos o afectos que hacen firme y estable algo o que ligan a alguien a un sitio” (“Raigambre”, RAE, 8 /10/2017) En: <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=raigambre>

¹³² La conformación de la propia identidad en base a los dos linajes, el materno-criollo y el paterno-europeo, ya ha sido analizado por Ricardo Piglia en el apartado “Los dos linajes” (Piglia, “ideología y ficción en Borges”, 3)

Los íntimos quehaceres y quesoñares de mi vida, supongo haberlos publicado ya en prosa y verso. Faltan los pormenores de fechas y de nombres propios (hojas de almanaque y mayúsculas) que paso a registrar, sin darles mayor importancia.

Soy porteño: he nacido en mil novecientos en la parroquia de San Nicolás, la más antigua de la capital, al menos para mí. La época de la guerra la pasé en Ginebra, época sin salida, apretada, hecha de garúas y que recordaré siempre con algún odio [...] (Borges, *Textos recobrados I*, “Autobiografía”, 365)

Para comenzar, Borges realiza un desplazamiento en su acontecer biográfico que va desde lo vivido hacia lo escrito: ya ha publicado sus “quehaceres y quesoñares”, nos dice. Su vida queda así, tempranamente, atrapada dentro de su escritura. Señala luego la irrelevancia de los datos supuestamente objetivos (“las fechas y nombres propios”) que a continuación vuelve a falsear: “he nacido en mil novecientos”. La pretensión de los antepasados exclusivamente criollos es reemplazada por la afirmación de la propia pertenencia individual: “Soy porteño”, lo que es acompañado con los datos específicos de su lugar de nacimiento. Otro elemento a destacar es la amplificación de los datos subjetivos, como la apreciación de sus emociones durante la guerra, decisión que se puede verificar en el resto de la nota que no está reproducida aquí.

Además, para la edición de sus Obras Completas de 1974, Borges redacta un “Epílogo” que supuestamente sería publicado en 2074 en la Editorial Sudamericana (Borges, OC III, “Epílogo para las obras completas”, 499). Allí la fecha y lugar de nacimiento son correctas, pero no lo es su nombre: “Borges, José Francisco Isidoro Luis” (Borges, OC III, “Epílogo para las obras completas”, 499). En este texto Borges se permite contar una vida casi otra de Borges, marcado esto por el énfasis más que por las

omisiones: cuenta que le gustó la literatura, pero acentúa su faceta de docente; nombra a su padre y hermana, pero ignora a su madre; cuenta su supuesta afiliación política al partido conservador, pero evita contar sus conflictos con el gobierno durante el peronismo. El rasgo más distintivo de este texto es el cuestionamiento de la legitimidad de su fama:

El renombre de que Borges gozó durante su vida, documentado por un cúmulo de monografías y de polémicas, no deja de asombrarnos ahora. Nos consta que el primer asombrado fue él y que siempre temió que lo declararan un impostor o un chapucero o una singular mezcla de ambos. (Borges, OC III, “Epílogo para las obras completas”, 499-500).

En “Autobiographical Essay” Borges corregirá su fecha de nacimiento y afirmará su alumbramiento en suelo patrio: “Nací en 1899 en pleno centro de Buenos Aires, en la calle Tucumán entre Suipacha y Esmeralda, en una casa pequeña y modesta que pertenecía a mis abuelos maternos” (Borges, *Autobiografía*, 13). Podemos ver cómo Borges va refinando la información referida a las coordenadas espaciales de su nacimiento: desde “nacé en Buenos Aires” (de la nota del '26), a “la parroquia de San Nicolás” (en la del '27), para terminar en una cuadra específica de la ciudad (en la *Autobiografía*). En este último texto autobiográfico, de relativa extensión (154 páginas de la edición de El Ateneo) Borges se detiene en detalles –sociales, de color– de su vida. Pero principalmente mantiene los lineamientos de aquellas dos breves notas biográficas redactadas cuarenta años antes: la evocación de los elementos que considera relevantes para su constitución como escritor como el eje central de la narración de su vida. Allí revela poco de sí mismo: no da detalles íntimos, ni cuenta detalles de su vida privada, se

justifica o explica sus motivaciones. Cabe preguntarse entonces por qué Borges compone esta autobiografía si iba a decir poco, agregar menos y profundizar escasamente lo que ya había dicho o se sabía con anterioridad. Una respuesta posible tiene que ver con una voluntad de autonovelación y automitificación¹³³ de parte del escritor. Sucede que al momento de tener que representar su vida, Borges encuentra que necesita esa escena en la que su destino quedara decidido para siempre pues él era también un personaje, como Rosendo (“Historia de Rosendo Juarez”), como el Moreno (“El fin”), como Emma (“Emma Zunz”), como tantos más. En tanto tal, Borges debe encontrar una imagen en la que poder cristalizarse porque “what the writer leaves behind him is not what he has written, but his image” (Borges, *Borges at Eighty: Conversations*, 143).¹³⁴

El 25 de diciembre de 2006, treinta y seis años más tarde, Barnes publica, también en *The New Yorker*, un avance de las primeras dieciséis páginas de lo que más tarde será *Nothing to be Frigthened of*, un texto de 2008 a caballo entre el ensayo y las memorias, un híbrido típicamente barnesiano.¹³⁵ Barnes dice que *Nothing to be Frigthened of* no es una novela –“If this were a novel...” (Barnes, *Nothing to be Frigthened of*, 37)¹³⁶–, ni una autobiografía –“This is not, by the way, ‘my autobiography’” (Barnes, *Nothing to be*

¹³³ En relación con esta conformación de la imagen de escritor, el crítico Robin Lefère plantea la posible división del corpus borgeano en tres momentos. El primer signado por una “fuerte presencia del sujeto de la enunciación en sus enunciados” que abarca sus poemas y ensayos; el segundo, con la “diegetización de ‘Borges’” que se extiende desde *El jardín de senderos que se bifurcan* hasta *El hacedor*; y el tercero caracterizado por “la multiplicación de textos confesionales [...] que identifican explícitamente al yo narrativo o lírico con el autor” y que “permiten identificar al sujeto de la enunciación con el autor”. Este crítico concluye que el tercer momento es el de la automitificación de Borges, donde el escritor se asocia a sí mismo “con nombres tan augustos que son casi míticos (Hornero, Dante, Shakespeare... y demás autores del panteón literario)” (Lefère, “Borges entre autorretrato y automitografía”)

¹³⁴ Lo que el escritor deja detrás de sí mismo no es lo que ha escrito, sino su imagen. [La traducción es mía].

¹³⁵ “Julian Barnes has disregarded the conventional boundaries between literary genres for as long as he’s been publishing books” (Manguso, “Latitudes of Grief”) [“Julian Barnes no ha prestado atención a los límites convencionales entre los géneros desde que empezó a publicar libros”. La traducción es mía].

¹³⁶ Si esto fuera una novela... [La traducción es mía].

Frightened of, 35).¹³⁷ Este largo ensayo sobre la muerte que invoca linajes literarios y sanguíneos indistintamente nos da un indicio acerca de la literatura en la actualidad: ni novela (ficción) ni autobiografía (¿realidad?): un resto que se escapa a la etiquetas habituales. Sin embargo, la crítica continúa situando a este texto dentro del género de las escrituras del yo: “After a while - a very short while, in fact - it becomes clear that this is also a kind of engagingly hazy autobiography” (Lezard, “Death and other amusements”).¹³⁸

Podemos considerar con cierta comodidad a *Nothing to be Frightened of* dentro de la amplia vertiente contemporánea de las escrituras del yo, dado que presenta una identidad entre el autor, el narrador y el personaje, y que sobre sus experiencias se basa el relato. Paradójicamente, se trata de un texto que relata la vida de alguien obsesionado con la muerte.

Barnes se considera un tanatofóbico. “Awareness of death came early, when I was thirteen or fourteen” (Barnes, *Nothing to be Frightened of*, 24);¹³⁹ “I have never wanted the taste of a shotgun in my mouth. Compared to that, my fear of death is low-level, reasonable, practical” (Barnes, *Nothing to be Frightened of*, 25);¹⁴⁰ “My fear of death is bigger than yours” (Barnes, *Nothing to be Frightened of*, 25).¹⁴¹ Barnes confiesa que piensa en la muerte a diario e incluso en sus sueños, cuando “I am roared awake in the enveloping and predictive darkness [...]” (Barnes, *Nothing to be Frightened of*, 97).¹⁴²

Esto no comienza a revelarse, sin embargo, en su volumen *Nothing to be Frightened of*,

¹³⁷ Esto no es, dicho sea de paso, mi autobiografía. [La traducción es mía].

¹³⁸ Después de un rato, después de un rato muy corto, de hecho, se vuelve evidente que esto es también una especie de atrapantemente difusa autobiografía. [La traducción es mía].

¹³⁹ La conciencia de la muerte llegó temprano, cuando tenía trece o catorce. [La traducción es mía].

¹⁴⁰ Nunca he deseado el sabor de una escopeta en mi boca. En comparación con eso, mi miedo a la muerte es bajo, razonable, práctico. [La traducción es mía].

¹⁴¹ Mi miedo a la muerte es mayor que el tuyo. [La traducción es mía].

¹⁴² Me despierto con un rugido en la oscuridad predecible y envolvente. [La traducción es mía].

sino que se manifiesta desde sus comienzos como escritor. En *Metroland* (1980), su primer novela, Barnes narra en detalle el horror que le provoca al adolescente protagonista la idea de la muerte: “Within weeks, however, as if to punish me, the infrequent but paralysing horror of Big D invaded my life” (Barnes, *Metroland*, 58).¹⁴³ La tercera y última parte de *Staring at the Sun* (1986) se encuentra atosigada por las preguntas y reflexiones del protagonista, Gregory, sobre la muerte. *The Lemon Table* (2004), por su parte, toma el título del cuento “The Silence”, en el que un grupo de hombres mayores se reúnen a hablar sobre la muerte: “Among the Chinese, the lemon is the symbol of death” (Barnes, *The Lemon Table*, 206).¹⁴⁴ Por lo tanto, si hay autonovelación en Barnes, esta está relacionada con el lugar de la muerte en su literatura y en su vida. De ahí que esta especie de autobiografía pueda ser un libro sobre la muerte.

El título de esta obra de Barnes hace referencia, en efecto, a la muerte: no hay *nada* que temer, es el énfasis que le imprime el autor. Pero ese título también puede leerse como una apertura de Barnes al género autobiográfico: no es casual que aparezca su cara en la portada, el primer plano del rostro en foco, mientras que el resto del torso visible se difumina en el fuera de foco, mostrando que aun en la aparente fidelidad referencial de la fotografía siempre hay algo que se escapa: “The better you know someone, the less well you often see them (and the less well they can be transferred into fiction). They may be so close as to be out of focus, and there is no operating novelist to dispel the blur” (Barnes, *Nothing to be Frightened of*, 155).¹⁴⁵

¹⁴³ Sin embargo a las semanas, como si quisiera castigarme, el infrecuente pero paralizante horror a la gran D invadió mi vida. [La traducción es mía].

¹⁴⁴ Para los chinos, el limón es el símbolo de la muerte. [La traducción es mía].

¹⁴⁵ Cuando mejor conocés a alguien, generalmente menos bien lo ves (y menos bien pueden ser transferidos a la ficción). Pueden estar tan cerca como para quedar fuera de foco y no hay ningún novelista operante que pueda disipar el desenfoco. [La traducción es mía].

El novelista, en efecto, no busca esclarecer, sino que se alimenta de aquello que no está del todo claro, de lo que no puede terminar de descubrir: “We begin with a silence, a mystery, an absence, a contradiction” (Barnes, *Nothing to be Frightened of*, 233).¹⁴⁶ Allí donde el conocimiento y la memoria no alcanzan, la imaginación empieza a trabajar.¹⁴⁷ Porque el inglés considera, de modo ulterior, que la madurez, para un escritor, pasa por comprender que la memoria y la imaginación no son tan distintas después de todo:

For the older writer, memory and imagination begin to seem less and less distinguishable. This is not because the imagined world is really much closer to the writer’s life than he or she cares to admit (a common error among those who anatomize fiction) but for exactly the opposite reason: the memory itself comes to seem much closer an act of the imagination than ever before. (Barnes, *Nothing to be Frightened of*, 238)¹⁴⁸

Una vez asumido esto, se puede hablar con franqueza y sin pretender esconderse detrás de artilugios retóricos: “now that we are old, let us have the confidence to speak simply [...] becoming wise enough, and calm enough, not to hide” (Barnes, *Nothing to be*

¹⁴⁶ Comenzamos con un silencio, un misterio, una ausencia, una contradicción. [La traducción es mía].

¹⁴⁷ En su reseña sobre este texto, Hilary Spurling señala que “its personnel –parents, grandparents, only brother and a handful of all but anonymous friends– are, by definition, dry and two-dimensional” (Spurling, “Colder but wiser”).¹⁴⁷ [Sus personas –padres, abuelos, su único hermano y una cantidad de amigos siempre anónimos– son, por definición, secos y bidimensionales”. La traducción es mía]. A diferencia de lo que sucede con sus personajes ficticios, que cobran vida y que pueden ser condensados en unas pocas páginas.

¹⁴⁸ Para el escritor mayor, la memoria y la imaginación empiezan a ser menos y menos diferenciables. Esto no se debe a que el mundo imaginario es más cercano a la vida del escritor de lo que él o ella quieren admitir (un error común entre aquellos que anatomizan a la ficción), sino por lo exactamente opuesto: la memoria en sí misma se vuelve mucho más cercana a un acto de imaginación que nunca antes. [La traducción es mía].

Frightened of, 195).¹⁴⁹ Acepta, de este modo, que nos enfrentamos a versiones contradictorias y no definitivas de nosotros mismos y de la realidad. Por eso, Barnes se pone en la portada: ya no hay que temerle a la presencia del sujeto en la escritura, aunque se lo oculte, está, y, aunque se pretenda capturarlo, se escapa. Conciente de esto, Barnes declara: “the theory of the Death of the Author was inevitably pronounced by... an author” (Barnes, *Nothing to be Frightened of*, 87).¹⁵⁰

Borges, antes que Barnes, tampoco alzó la bandera de la muerte del autor, pero toda su obra se empeña en probar “que la personalidad es una transoñación, consentida por el engreimiento y el hábito, más sin estribaderos metafísicos ni realidad entrañal” (Borges, “La nadería de la personalidad”). En textos como el recién citado o en “Borges y yo” ya se ve claramente que no confía en la máscara del yo. Su autobiografía comienza mostrando eso justamente: “No puedo precisar si...” (Borges, *Autobiografía*, 13). Como Borges, Barnes reacciona frente a la fachada del yo. Recuerda una frase que estaba de moda en su juventud: “the integrity of personality” (Barnes, *Nothing to be Frightened of*, 147)¹⁵¹, una posible contracara de la “nadería” borgeana, y concluye: “To put it in a final and disheartening (if literary) way: that ‘I’ of which we are so fond properly exists only in grammar” (Barnes, *Nothing to be Frightened of*, 148).¹⁵²

Barnes se recuerda a sí mismo fascinado por el realismo, por “Anything remotely representational” (Barnes, *Nothing to be Frightened of*, 14)¹⁵³: desde los cuadritos de paisajes que uno de los asistentes de su padre les había dado, hasta Flaubert. Los

¹⁴⁹ Ahora que somos grandes, tengamos la confianza de hablar con sencillez [...] volvámonos lo suficientemente sabios y lo suficientemente calmos como para no esconder. [La traducción es mía].

¹⁵⁰ La teoría de la muerte del autor fue inevitablemente pronunciada por... un autor. [La traducción es mía]

¹⁵¹ La integridad de la personalidad. [La traducción es mía].

¹⁵² Por ponerlo de un modo (si no literario) definitivo y descorazonador: ese ‘yo’ con el que estamos tan encariñados solo existe en la gramática. [La traducción es mía].

¹⁵³ Cualquier cosa remotamente representacional. [La traducción es mía].

recuerdos en la infancia, además, se le presentaban como exactos simulacros: “they appear to the young brain as exact simulacra, rather than processed coloured-in versions, of what has happened” (Barnes, *Nothing to be Frightened of*, 38).¹⁵⁴ A diferencia de lo que ocurre al crecer: “Adulthood brings approximation, fluidity, and doubt; and we keep the doubt at bay by retelling that familiar story, with pauses and periods of calculated effect, pretending that the solidity of narrative is a proof of truth” (Barnes, *Nothing to be Frightened of*, 38).¹⁵⁵ Ser adulto implica un acercamiento indiscreto que revela el trazo y la fluidez, la duda. La fluidez implica que lo que observamos (el cuadro, el recuerdo) no es algo ‘cerrado’, sino que participamos de lo que vemos, lo construimos. El relato es una forma de tranquilizarnos: la narración de algo familiar, conocido, y la narración de la familia, sanguínea y literaria. Así como Borges señalaba a sus “antepasados literarios, los precursores, los modelos, el reconocimiento de los nombres que organizan el linaje literario. ‘Todo lo que yo he escrito está en Poe, Stevenson, Wells, Chesterton y algún otro’” (Piglia “Ideología y ficción en Borges”, 3), Barnes invoca esos parientes no sanguíneos (Jules Renard, Stravinsky, Flaubert) como “my true bloodline” (Barnes, *Nothing to be Frightened of*, 39),¹⁵⁶ a pesar de ser consciente de lo contradictorio e improbable de la afirmación. Lo cierto es que esas voces que lo han acompañado tanto tiempo lo componen tanto como él mismo las compone: ya no se sabe qué le pertenece a cada cual. Así lo decía Borges en “Borges y yo”:

¹⁵⁴ Se le presentan al cerebro joven como simulacros exactos, más que como versiones procesadas a color, de lo que sucedió. [La traducción es mía].

¹⁵⁵ La adultez trae aproximación, fluidez y duda. Y mantenemos la duda a raya por medio de la repetición de esa historia familiar, con pausas y períodos de efecto calculadas, pretendiendo que la solidez de la narrativa es la prueba de su verdad. [La traducción es mía].

¹⁵⁶ Mi verdadero linaje. [La traducción es mía].

Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición [...] Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. (Borges, OC II, *El hacedor*, “Borges y yo”, 196)

Como siempre en Borges, lo autobiográfico está sujeto a lo literario y a los planteos metafísicos. El “Autobiographical Essay” es una excepción: es un texto extenso en el que –si bien no encontramos las profundidades de la intimidad borgeana sino apenas un recuento de tópicos biográficos– nos enfrentamos “a un relato que parece prescindir de aquellos que son los rasgos fundamentales del estilo borgesiano, como la alusión literaria y la ambigüedad textual” (Amaro Castro, “La imposible autobiografía de Jorge Luis Borges”, 231). En efecto, Borges no fomentó en vida la circulación de ese texto que, evidentemente, le daba cierto pudor. A Barnes le toca escribir en una época en la que las escrituras del yo han copado la escena: no hay conflicto entre la novela y el relato de la propia vida. No hay nada que temer, ni la muerte ni el sujeto.

Hay otros textos ficcionales de Barnes en los que pueden reconocerse elementos autobiográficos. El cuento “Tunnel”, que cierra el volumen *Cross Channel* (1996), y *Levels of Life* (2013) incorporan elementos de su vida, aunque de distinto modo. “Tunnel” tiene como protagonista a un Julian Barnes envejecido. Aunque su nombre no sea dicho, la biografía del personaje coincide con la del autor: “He had first travelled to France fifty-six years previously, on a family motoring holiday to Normandy” (Barnes,

Cross Channel, “Tunnel”, 192)¹⁵⁷ que coincide con lo que Barnes dice en la introducción de su libro de ensayos sobre Francia, *Something to Declare* (2002):

I first went to France in the summer of 1959 at the age of 13 [...] My mother drove; my father map-read and performed emergency hand-signals; my brother and I sat in the back and worried [...] That first, monstrous expedition into the exotic was a gentle tour of Normandy. (Barnes, *Something to Declare*, 12)¹⁵⁸

Aunque de modo más evidente, la identidad entre personaje y autor queda demostrada por el párrafo final del cuento: “And the elderly Englishman, when he returned home, began to write the stories you have just read” (Barnes, *Cross Channel*, “Tunnel”, 211)¹⁵⁹ El cuento va duplicando elementos de la biografía de Barnes: nació en el mismo año (1946), también vive en el norte de Londres, ambos fueron profesores en Rennes. Pero más significativamente en ese cuento se retoman elementos de todos los otros cuentos de ese libro. El mismo Barnes ha señalado que este cuento es “a version of a future biography” (Swanson, “Old fartery and Literary Dish”).¹⁶⁰ Esa imposibilidad práctica (escribir una autobiografía futura) queda compensada por lo que Barnes hace con la autobiografía cuando la utiliza: como vimos, reflexiona sobre la escritura, sobre la

¹⁵⁷ Había viajado a Francia por primera vez hacía cincuenta y seis años, de vacaciones con su familia en una casa rodante rumbo a Normandía. [La traducción es mía].

¹⁵⁸ Fui a Francia por primera vez en el verano de 1959, a los trece años [...] Mi mamá manejaba, mi papá leía los mapas y hacía señales de emergencia con sus manos, mi hermano y yo nos sentábamos atrás y nos preocupábamos. Esa primera experiencia monstruosa hacia lo exótico fue un tour amable a Normandía. [La traducción es mía].

¹⁵⁹ Y el inglés anciano, cuando regresó a su casa, comenzó a escribir los cuentos que acabás de leer. [La traducción es mía].

¹⁶⁰ Una versión de una futura biografía. [La traducción es mía].

posteridad, los recursos y las personalidades de los escritores, tal como sucede en “Tunnel”.¹⁶¹

Si bien Barnes es conocido por escatimar su información personal, en *Nothing to be Frightened of* revela algunos detalles sobre sí mismo: habla de sus abuelos, padres y hermano; cuenta sobre sus reflexiones sobre Dios mientras se masturbaba de modo “entusiasta e infatigable” en su adolescencia (Nothing, 16); que es sordo del oído izquierdo (Barnes, *Nothing to be Frightened of*, 67), nos informa en qué día murió cada uno de sus padres y el modo en que lo hicieron, así como sus sentimientos al respecto. Frente a esto, Garrison Keillor destaca, en una reseña, el disfrute de saborear “this sweet lozenge of a detail”¹⁶², mientras que otro crítico, A. C. Grayling, se queja de que Barnes dice poco sobre su vida en este texto (y mucho sobre la muerte): “he might be persuaded to tell us less about death and more about his life” (Grayling, “Nothing to be Frightened of, By Julian Barnes”).¹⁶³ Pero analicemos qué es lo que Barnes realmente ofrece en este texto. Lo que cuenta allí en muchas ocasiones difiere de lo que recuerda su hermano:

¹⁶¹ Algo similar sucede con el cuento “El otro” (1975) en el que un Borges mayor se encuentra sentado en un banco frente al río Charles cuando a su lado se sienta un Borges de joven: “–En tal caso –le dije resueltamente– usted se llama Jorge Luis Borges. Yo también soy Jorge Luis Borges. Estamos en 1969, en la ciudad de Cambridge” (Borges, OC III, *El libro de arena*, “El otro”, 11). El cuento relata la incredulidad y desconfianza que a ambos les produce la situación y ese otro con el que no se sienten identificados: “Medio siglo no pasa en vano. Bajo nuestra conversación de personas de miscelánea lectura y gustos diversos, comprendí que no podíamos entendernos. Éramos demasiado distintos y demasiado parecidos” (Borges, OC III, *El libro de arena*, “El otro”, 15). El cuento se encuentra marcado por múltiples referencias biográficas verdaderas:

–Argentino, pero desde los 14 vivo en Ginebra –fue la contestación.
Hubo un silencio largo. Le pregunté:
–¿En el número 17 de Malagnou, frente a la iglesia rusa?
Me contestó que sí. (Borges, OC III, *El libro de arena*, “El otro”, 11)

Ese Borges (doble) de la ficción limita su retrato a lo ya conocido: “temo no haber dicho otras cosas que las que suelo decir a los periodistas” (Borges, OC III, *El libro de arena*, “El otro”, 14), confiesa. Pero en el mismo volumen de cuentos, titulado *El libro de arena* (1975), encontramos, más adelante, otro cuento en el que Borges parece dejarse ver más sustanciosamente. En “Utopía de un hombre que está cansado” el protagonista Eudoro Acevedo (apellido de la madre de Borges), nacido en Buenos Aires en 1897, cuenta como es la vida en el futuro y se presenta a la identidad como cansancio.

¹⁶² Esta dulce pastilla del recuerdo. [La traducción es mía].

¹⁶³ Podría convencerse de contarnos menos sobre la muerte y más sobre su vida. [La traducción es mía].

I also did Grandpa a disservice earlier by suggesting that he left me nothing in his will. Wrong again. My brother corrects me: “When Grandpa died, he left me his repro Chippendale desk (which I never liked) and he left you his gold half-hunter watch (which I had always coveted). (Barnes, *Nothing to be Frightened of*, 227)¹⁶⁴

Así las posibilidades mismas del recuerdo son relativizadas. Si bien su hermano descrea de la naturaleza misma de los recuerdos, Barnes se decide “more trusting, or self-deluding, so shall continue as if all my memories are true” (Barnes, *Nothing to be Frightened of*, 7).¹⁶⁵ Pero más adelante, y en contraste con esta afirmación, Barnes señala que la ciencia moderna ha demostrado que ese “yo” no existe realmente: “The brain mappers, peer and pore as they may, can only conclude that “there is no ‘self-stuff’ to be located.” And so our notion of a persisting self or ego or I or I—let alone a locatable one—is another illusion we live by” (Barnes, *Nothing to be Frightened of*, 148).¹⁶⁶

A los meses de publicar este volumen sobre la muerte, falleció de modo inesperado la esposa y agente literaria de Barnes, Pat Kavanagh. Cinco años más tarde, en 2013, el escritor volvería a utilizar parcialmente el género autobiográfico en *Levels of Life* para hablar sobre esa pérdida. Pero aquí lo que dice y lo que calla es ligeramente distinto de lo que sucedía en *Nothing to be Frightened of*. *Levels of Life* se compone de

¹⁶⁴ También falté a mi abuelo antes al sugerir que no me había dejado nada en su testamento. Equivocado nuevamente. Mi hermano me corrige: “Cuando el abuelo se murió me dejó a mí su escritorio imitación Chippendale (que nunca me gustó) y te dejó a vos su reloj de cazador de oro (que yo siempre había querido). [La traducción es mía].

¹⁶⁵ [Más confiado, o más autoengañado, así que voy a continuar como si todos mis recuerdos fueran ciertos. [La traducción es mía].

¹⁶⁶ Los cartógrafos del cerebro, por mucho que miren de cerca y observen detenidamente, sólo pueden concluir que “no hay ‘materia del yo’ para localizar”. Así que nuestra noción de un uno o un ego o un yo o un yo –menos que menos uno localizable– es otra lusión con la que vivimos. [La traducción es mía].

tres partes, la última de las cuales narra los sentimientos y pensamientos del autor a lo largo de su duelo. Las dos partes anteriores se ocupan de la Historia y de la Ficción: la primera narra lo que fueron los primeros viajes en globo en el siglo XIX y las primeras fotografías aéreas que tomó Nadar; la segunda imagina una historia de amor entre Sarah Bernhardt y Fred Burnaby. Finalmente, como síntesis entre esos dos polos, se encuentra lo personal.

Podemos pensar que con la autobiografía sucede lo mismo que con la biografía: lo que queda afuera es más que lo que se pesca. Barnes, en el tercer capítulo titulado “The Loss of Depth”, cuenta y calla quizás en porciones idénticas, respetando así la privacidad de su esposa a quien nunca le gustó la exposición pública. Así Barnes nos cuenta que recuerda cuál fue el último libro que ella leyó, cuál el último vino que tomó, pero nunca nos especifica cuáles fueron. Del mismo modo, en la solapa de la contratapa encontramos una foto de ambos juntos acompañada por una breve reseña biográfica de cada uno de ellos: Pat Kavanagh queda señalada así como la co-autora del libro. Sin embargo, en el interior del libro el nombre de Kavanagh nunca aparece.

Barnes confiesa que consideró suicidarse y explica que no lo hizo finalmente porque al ser él el principal ser que recuerda a su esposa, al morir se la estaría matando nuevamente al permitir que se extingan todos los recuerdos de ella que él alberga.

Podemos concluir que como el ‘yo’ es una ficción que existe sólo en la gramática, la autobiografía pierde también toda posible certeza. El pudor de Borges lo lleva a escatimar esa especie de texto por encargo hecho para satisfacer la curiosidad del público anglosajón. Barnes, en otro milenio y en un contexto de fascinación por la figuración del

yo, sabe que no puede desaparecer de sus ficciones y se pone en primer plano en un texto que habla de sí mismo, pero bajo el filtro de la desaparición que implica la muerte.

POLICIALES

1. Introducción

Como Borges, Julian Barnes utilizó un seudónimo para publicar ficciones policiales. En el caso del argentino se trata de textos escritos en colaboración con Bioy Casares. Barnes, si bien incorpora elementos del policial en algunos textos firmados con su nombre, nunca utiliza el género de forma tan directa como lo hace cuando publica bajo el seudónimo Dan Kavanagh, en la serie Duffy. Borges también publicó relatos policiales firmados con su nombre y escritos sin colaboración (nos ocuparemos de ellos en el siguiente apartado de este capítulo). En esta introducción nos acercaremos al policial a través de las biografías apócrifas que desencadena el uso de seudónimos. Barnes replica a su manera el juego de máscaras borgeano pero le da otra connotación, más abiertamente política y enraizada en la vertiente negra del policial; se entrega abiertamente a un devenir violento y sexual del policial e incorpora una clara dimensión política que Borges se empeñaba en disminuir. Tal vez podemos leer la fingida ingenuidad de Barnes al referirse a un Borges políticamente comprometido a partir de sus alusiones a la Guerra de Malvinas como una forma de remarcar un aspecto en el que el venerado argentino no descolló. De hecho, el contexto político que Barnes evoca para engrandecer a Borges es el mismo en el que él se involucró polémicamente a través de sus novelas policiales. La “mala lectura” que Barnes realiza de Borges al resaltar su compromiso político, de alguna manera, reafirma el viraje que el inglés le imprime a la escritura del policial bajo

seudónimo. En estos escritores el género es una máscara bajo la cual se encuentra el mismo aparato de pensamiento y reflexión que alimenta el resto de sus producciones.

Borges, junto con Adolfo Bioy Casares, publicó *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), *Crónicas de Bustos Domecq* (1967) y *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (1977) bajo el pseudónimo H. (Honorio) Bustos Domecq.¹⁶⁷ Utilizando el pseudónimo Benito Suárez Lynch también compuso, nuevamente con Bioy Casares, *Un modelo para la muerte* (1946). Y ambos colaboraron, en 1955, en la redacción de diversos guiones: *Los orilleros*, *El paraíso de los creyentes*, *Invasión*. El más conocido de estos pseudónimos de Borges y Bioy Casares, Honorio Bustos Domecq, fue compuesto a partir de los apellidos de un bisabuelo materno de Borges (Bustos) y de la abuela paterna de Bioy Casares (Domecq). En “1935 o 1936” (Borges y Bioy Casares, 2002, 43), escriben juntos “El doctor Praetorius” cuyo “argumento, nunca escrito, es el punto de partida de toda la obra de Bustos Domecq y Suarez Lynch” (Borges y Bioy Casares, 2002, 41), titulado con posterioridad “El joven Bustos Domecq” (Borges y Bioy Casares, 2002, 43).

La primera contribución publicada por Bustos Domecq, *Seis problemas para don Isidro Parodi*, está encabezada por una biografía de su falso autor, redactada por una educadora, Adelma Badoglio:

El doctor Honorio Bustos Domecq nació en la localidad de Pujato (provincia de Santa Fe), en el año 1893. Después de interesantes estudios primarios, se trasladó con toda su familia a la Chicago argentina. En 1907, las columnas de la prensa de Rosario acogían las primeras producciones de

¹⁶⁷ También publican bajo ese pseudónimo *Dos fantasías memorables* (1946) cuyos relatos podrían denominarse de corte fantástico-metafísico. La colaboración entre Borges y Bioy Casares fue más extensa y puede encontrarse una selección de la misma en *Museo. Textos inéditos*. Edición al cuidado de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi. Buenos Aires/ Bogotá: Emecé, 2002.

aquel modesto amigo de las musas, sin sospechar acaso su edad [...] Durante la intervención de Labruna fue nombrado, primero, Inspector de enseñanza, y, después, Defensor de pobres [...] Sus cuentos policiales descubren una veta nueva del fecundo polígrafo: en ellos quiere combatir el frío intelectualismo en que han sumido este género Sir Conan Doyle, Ottolenghi, etc. *Los cuentos de Pujato*, como cariñosamente las llama el autor, no son la filigrana de un bizantino encerrado en la torre de marfil; son la voz de un contemporáneo, atento a los latidos humanos y que derrama a vuela pluma los raudales de su verdad.

Puede apreciarse ya en esta biografía ficcional lo que aparecerá en los relatos que la suceden: se destaca primero que el escritor es procedente de Santa Fe y que se trata de relatos policiales. Ya puede notarse aquí el uso del humor y la ironía en la negación de que Bustos Domecq esté “encerrado en la torre de marfil”, que anticipa el encierro del detective Isidro Parodi, quien trabaja encerrado en lo que podría ser visto como una anti-torre de cristal, una cárcel, donde se encuentra prisionero por un crimen que no cometió. Ese no-encierro le permite, según Adelma Badoglio, estar cerca de la gente, “atento a los latidos humanos”, y develar la verdad gracias a la experiencia y no de modo puramente intelectual.

Luego se presenta una “Palabra Liminar” a cargo de un colega y amigo de Bustos Domecq, Gervasio Montenegro, personaje que también participa de los relatos.

[P]ido la venia del lector para congratularme de que por fin, en el abigarrado Musée Grevin de las bellas letras... criminológicas, haga su aparición un héroe argentino, en escenarios netamente argentinos [...] También subrayaré por lo bajo mi satisfacción de porteño, al constatar que nuestro folletinista, aunque provinciano, se ha mostrado insensible a

los reclamos de un localismo estrecho y ha sabido elegir para sus típicas aguafuertes el marco natural: Buenos Aires. Tampoco dejaré de aplaudir el coraje, el buen gusto, de que hace gala nuestro popular "Bicho Feo" al dar la espalda a la crapulosa y turbia figura del "panzón" rosarino. Empero, en esta paleta metropolitana faltan dos notas. (Bustos Domecq, *Seis problemas para don Isidro Parodi*, 4)

Lo primero que se subraya en esta "Palabra Liminar" es la veta porteña de los relatos de Isidro Parodi, un detective nacional pero no regional, y el rechazo del "panzón" rosarino". Con esto se evidencia una clara voluntad de diferenciarse de Leonardo Castellani, oriundo de Santa Fe, y los relatos de su padre Metri (a quien Bustos Domecq parodiará con la figura del padre Gallegani¹⁶⁸), publicados también en 1942, en los que se emula a Chesterton, pero en un espacio claramente definido por su adscripción geográfica localista.¹⁶⁹ De Castellani y otros similares es que se está mofando Bustos Domecq cuando habla de que "haga su aparición un héroe argentino, en escenarios netamente argentinos" en la cita anterior.

Continúa luego Gervasio Montenegro señalando que

H. Bustos Domecq es, a toda hora, un atento servidor de su público. En sus cuentos no hay planos que olvidar ni horarios que confundir. Nos ahorra todo tropezón intermedio. Nuevo retoño de la tradición de Edgar Poe, el patético, del principesco M.P. Shiel y de la baronesa Orczy, se atiene a los

¹⁶⁸ En *Un modelo para la muerte* aparece la figura del nacionalista padre Gallegani: "un escorchador anónimo le confió por teléfono que el padre Gallegani firmaría en persona, desde un tranvía sin acoplado, especialmente fletado por la Curia Eclesiástica, un retrato postal del Negro Falucho" (Suárez Lynch, *Un modelo para la muerte*, 174).

¹⁶⁹ Algunos críticos, como Néstor Ponce y Román Settón, han señalado que Borges y Castellani toman y se apropian de Chesterton de distintas maneras, utilizando cada uno de ellos al inglés como base para el propio modelo de policial que exaltan y producen (Ponce, *Diagonales del género. Estudios sobre el policial argentino*, 88 y Setton, *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina*, 58)

momentos capitales de sus problemas: el planteo enigmático y la solución iluminadora [...] En la primera consulta exponen el misterio que los abruma; en la segunda oyen la solución que pasma por igual a niños y ancianos. El autor, mediante un artificio no menos condensado que artístico, simplifica la prismática realidad y agolpa todos los laureles del caso en la única frente de Parodi. El lector menos avisado sonrío: adivina la omisión oportuna de algún tedioso interrogatorio y la omisión involuntaria de más de un atisbo genial (Bustos Domecq, *Seis problemas para don Isidro Parodi*, 5)

Los otros elementos que destaca el autor de esta introducción son los mismos que Borges destacara específicamente al enunciar las reglas del género policial (tal como veremos más adelante): evitar los detalles materiales (los “planos” y “horarios”); la brevedad; que sean solo “la primera consulta” y “la solución”; que el desenlace sea sorpresivo, como para “pasmarse” a quienes escuchan; la economía de recursos (que se “omitan los interrogatorios”). Además aquí se plantea que se trata de un género artificial y se enumeran algunos autores que funcionan como referentes (Poe, Shiel, Orczy) Cuando el lector finalmente accede a los seis cuentos del volumen, lo hace con una idea, al menos seminal, de qué es lo que allí encontrará.

Toda la estructura paratextual que acompaña a *Seis problemas para don Isidro Parodi* es en verdad una falsa paratextualidad, pues no es sino parte de la *parodia* y por lo tanto auténtica textualidad. De este modo se hacen más complejas las relaciones entre realidad y ficción: tenemos dos autores encubiertos, un autor imaginario con apellidos verdaderos, una biografía ficcional y una introducción compuestas por dos personajes a su vez imaginarios. Algo parecido sucede con aquel otro autor, Benito Suárez Lynch, quien se presenta como discípulo de Bustos Domecq y cuyo nombre también se compone

con las partículas de apellidos de antepasados de ambos escritores: Suárez es bisabuelo de Borges, y Lynch, de Bioy Casares. Sin embargo, aunque cambie el pseudónimo, el personaje no es otro que Don Isidro Parodi y es el mismo Bustos Domecq quien escribe, en esta ocasión, el “Prólogo” a la obra. En este mismo sentido, Rodríguez Monegal señala otro elemento que contribuye a volver porosa la relación entre realidad y ficción:

Tanto las *Dos fantasías memorables* como *Un modelo para la muerte* fueron publicadas por la (inexistente) editorial Oportet & Haereses, que además de aludir a los conocidos vinos, deriva textualmente de la versión latina de una epístola de San Pablo. (Rodríguez Monegal, “Notas sobre Biorges”, 92)

Sucede aquí lo mismo que en la biografía y la “Palabra liminar”: una superposición entre realidad y ficción. La intromisión de la ficción en los paratextos, lo que usualmente es considerado como la parte no-ficcional de un volumen, es un recurso que mina el pacto de lectura entre autor y lector, al incorporar una larga cadena de personajes que se pretende reales y no lo son. De este modo, al burlarse de un modo de legitimar el texto que vendrá a continuación, establece otro tipo de pacto con el lector, uno nuevo. Encontramos aquí una exageración hasta el absurdo de un recurso muy común en el género, el de aseverar la realidad de los hechos como modo de otorgar verosimilitud al relato. La falta de cualquier tipo de asidero real en los nombres propios que se ofrecen (Adelma Badoglio, Gervasio Montenegro, Isidro Parodi, H. Bustos Domecq) socava la eficacia del recurso y le otorga su carácter irónico-paródico. Naturalmente, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares ni siquiera aparecen nombrados.

En las novelas de la serie Duffy, Barnes utiliza procedimientos similares en los paratextos, además de firmarlas con pseudónimo. La serie se publica a lo largo de la década de 1980, bajo el pseudónimo Dan Kavanagh. Se trata en este caso de cuatro novelas: *Duffy* (1980), *Fiddle City* (1981), *Putting the Boot In* (1985), *Going to the Dogs* (1987), y un cuento, “The 50p Santa. A Duffy Detective Story” (1985), protagonizados por un mismo detective, Nicholas Duffy. Pero no fue esta la primera ocasión en la que Barnes publicó bajo el algún pseudónimo: a lo largo de su carrera como periodista, escribió artículos como Edward Pygee, pseudónimo que heredó de un predecesor cuando comenzó a publicar reseñas para los diarios *Review* y *New Review*; Basil Seal, nombre tomado de un personaje de Evelyn Waugh (uno de sus autores preferidos), que Barnes utilizó para redactar sus opiniones como crítico gourmet (Guignery & Roberts, *Conversations with Julian Barnes*, 175), y Marion Lloyd, entre otros. Para distintos medios y actividades eligió diferentes nombres, que utilizó hasta entrados los años '80, cuando alcanzó la fama bajo su propio nombre y abandonó ese juego de dobles. Para Barnes esos variados pseudónimos son universos que corren en paralelo; de hecho ha comentado que utilizó una máquina de escribir distinta cuando redactó las novelas de Duffy de la que usó para compuso las novelas firmadas como Julian Barnes (Guignery & Roberts, *Conversations with Julian Barnes*, 22), a modo de mantener diferenciados a ambos autores: Kavanagh y Barnes.

Dan Kavanagh “nace” en 1980 con la publicación de *Duffy*, la primera novela policial. Kavanagh es el apellido de la esposa del escritor, la fallecida agente literaria Pat Kavanagh. Esto ya nos muestra que a Barnes le interesó disimular el vínculo entre sí mismo y ese *nom de plume*. De hecho, la dedicatoria de esta novela es la misma que la de

las cuatro novelas que componen la serie Duffy y es también la misma que aparece en todas sus novelas firmadas con el nombre Julian Barnes: “To Pat Kavanagh” (Kavanagh, *Duffy*, 5). Por otro lado, a lo largo de la serie aparecen reiterados guiños que señalan a la verdadera personalidad del autor: en el cuarto libro de la serie, *Going to the Dogs*, uno de los personajes cuenta que está leyendo una reseña de un buen crítico de cocina: “I’m reading a fairly good restaurant critic called Basil Seal in a magazine called the *Tatler*” (Kavanagh, *Going to the Dogs*, 60).¹⁷⁰ Como mencioné anteriormente, Basil Seal es el pseudónimo que utiliza Barnes en sus trabajos como crítico gastronómico, labor que realizaba para la revista *Tatler* y por la que ya gozaba de bastante fama. Más adelante en la misma novela, Kavanagh critica a Basil Seal, pseudónimo detrás del cual se esconde el mismo Barnes en el interior de su ficción: “Lucretia returned to Basil Berk writing about the Golden Sausage in the *Wankeer’s Monthly*” (Kavanagh, *Going to the Dogs*, 60).¹⁷¹ En esta serie de novelas policiales, también pueden encontrarse recurrencias al francés, rasgo que caracteriza a toda la obra de Barnes: “you understand French, Mr McKechnie, it showed *un peu trop d’enthousiasme*” (Kavanagh, *Duffy*, 24-5).¹⁷² Además, la madre de Dan Kavanagh es Betty Corrinder, una mujer de vida fácil (Barnes, *Flaubert’s Parrot*, 163), a quien Barnes también hace referencia en *Flaubert’s Parrot*. Finalmente, el escaso secreto que protegía al verdadero autor detrás del pseudónimo Dan Kavanagh fue develado en 1987, cuando Barnes se presentó en un debate público sobre literatura policial para hablar sobre la serie Duffy (Guignery, *The Fiction of Julian Barnes*, 30-31).

¹⁷⁰ Estoy leyendo a un crítico gastronómico bastante bueno llamado Basil Seal en una revista llamada *Tatler*. [La traducción es mía].

¹⁷¹ Lucretia volvió a Basil (albahaca) Salame y su texto sobre la Salchicha Dorada en el *Semanario de los pajeros*. Basil Seal ya es en sí mismo un chiste (sello de albahaca). [La traducción es mía].

¹⁷² ¿Sabe usted francés, señor McKechnie? Demostró un *peu trop d’enthousiasme*. [La traducción es mía].

La biografía de Dan Kavanagh ya señala algún conflicto en cuanto a la cuestión de la autoría: cada una de las cuatro novelas presenta una biografía distinta del autor, una que se contradice con todas las anteriores. La primera de las biografías, la que acompaña a *Duffy* (1980), dice:

DAN KAVANAGH was born in County Sligo in 1946. Having devoted his adolescence to truancy, venery and petty theft, he left home at seventeen and signed on as a deckhand on a Liberian tanker. After jumping ship at Montevideo, he roamed across the Americas taking a variety of jobs: he was a steerwrestler, a waiter-on-roller-skates at a drive-in eatery in Tucson, and a bouncer in a gay bar in San Francisco. He is currently working in London at jobs he declines to specify, and lives in North Islington. He is also the author of *Fiddle City*. (Kavanagh, *Duffy*, 183)¹⁷³

Y en la segunda novela, *Fiddle City* (1981), encontramos una biografía distinta:

Dan Kavanagh was born in County Sligo in 1946. After an uncompromising adolescence, at nineteen he became assistant entertainments officer on a Japanese supertanker and travelled the world. He has been a pianist in a waterfront bar in Macao, a baggage handler at San Francisco Airport, and has flown light planes on a Colombian cocaine route. He is currently working in London at jobs he declines to specify,

¹⁷³ Dan Kavanagh nació en County Sligo en 1946. Tras haber dedicado su adolescencia a escapar de la escuela, a la búsqueda de satisfacción sexual y al hurto, dejó su casa a los diecisiete y se incorporó a un petrolero liberiano como marinero de cubierta. Después de abandonar el barco en Montevideo, vagabundeo a lo largo de las Américas trabajando en distintos empleos: fue jinete de rodeos, mozo sobre patines en un comedero en Tucson, y guardia de seguridad en un bar gay de San Francisco. En la actualidad realiza trabajos en Londres que se niega a especificar, y vive en North Islington. Es también el autor de *Fiddle City*. [La traducción es mía].

and lives in North Islington. He is also the author of *Duffy*. (Kavanagh, *Fiddle City*, 174)¹⁷⁴

Putting the Boot In (1985), el tercer libro de la serie, presenta en su primer página una nueva biografía del autor:

Dan Kavanagh was born in County Sligo in 1946. After an uncompromising adolescence, at seventeen he signed apprentice forms with Accrington Stanley F.C., but was released by the club shortly afterwards. Since then he has played numerous Sunday Leagues, where his goalkeeping has been seen to make up in aggression for what it lacks in science. He is currently working in London at jobs he declines to specify, and lives in North Islington. He is also the author of *Duffy* and *Fiddle City*. (Kavanagh, *Putting the Boot In*, 1)¹⁷⁵

Puede notarse que en estas biografías sólo coinciden el pasado más remoto (su fecha y lugar de nacimiento, ambas idénticas a las de Barnes) y el más cercano (su lugar de residencia y su indefinida ocupación), además del modo en que están armadas. En el último de los libros de la serie, *Going to the Dogs*, encontramos muchos de los elementos ya presentados en las biografías anteriores, pero mezclados. De algún modo, esta

¹⁷⁴ Dan Kavanagh nació en County Sligo en 1946. Tras una adolescencia intransigente, a los diecinueve se hizo oficial asistente de entretenimientos en un súper-petrolero japonés y recorrió el mundo. Ha sido pianista en un bar costero en Macao, despachante de equipaje en el aeropuerto de San Francisco y ha piloteado avionetas en una ruta colombiana de cocaína. En la actualidad realiza trabajos en Londres que se niega a especificar, y vive en North Islington. Es también el autor de *Duffy*. [La traducción es mía].

¹⁷⁵ Dan Kavanagh nació en County Sligo en 1946. Tras una adolescencia intransigente, a los diecinueve firmó con las inferiores del club de fútbol Accrington Stanley, pero el club se deshizo de él poco después. Desde entonces ha jugado en numerosas ligas dominicales, en las que compensó con agresividad lo que le faltaba en técnica como arquero. En la actualidad realiza trabajos en Londres que se niega a especificar, y vive en North Islington. Es también el autor de *Duffy* y *Fiddle City*. [La traducción es mía].

biografía que toma prestadas de las otras, oficia como cierre, y preanuncia el fin de la serie:

Dan Kavanagh was born in County Sligo in 1946. After an uncompromising adolescence he left Ireland when he was nineteen and roamed the world. He has been an entertainment officer on a Japanese supertanker, a waiter on roller skates at a drive-in eatery in Tucson, a bouncer in a gay bar in San Francisco. He boasts of having flown light planes on the Colombian cocaine route, but all that is known for certain is that he was once a baggage handler at Toronto International Airport. He lives in Islington, North London, and works at jobs which (with mild paranoia) he declines to specify.. He is also the author of *Duffy* and *Fiddle City*. (Kavanagh, *Going to the Dogs*, en la solapa)¹⁷⁶

En cada una de estas cuatro biografías, las actividades que Kavanagh ha realizado coinciden, en cierto grado, con el tema sobre el que versa la novela: en el primer caso, con el ambiente de la pornografía y la oferta sexual; en el segundo, con el contrabando en el aeropuerto de Heathrow; en el tercero, con clubes de fútbol y en el último, con el tráfico de drogas. En todos los casos las biografías se cierran con remisiones interdependientes a otros textos de Kavanagh.

La página web oficial de Dan Kavanagh (www.dankavanagh.com), es mantenida por la misma persona que se ocupa de la página oficial de Julian Barnes (www.julianbarnes.com), Ryan Roberts, quien en el caso de la página de Kavanagh

¹⁷⁶ Dan Kavanagh nació en County Sligo en 1946. Tras una adolescencia intransigente, a los diecinueve abandonó Irlanda y vagabundó por el mundo. Ha sido oficial asistente de entretenimientos en un súperpetrolero japonés, mozo sobre patines en un comedero en Tucson, guardia de seguridad en un bar gay de San Francisco. Se jacta de haber pilotado avionetas en una ruta de la cocaína colombiana, pero todo lo que se sabe con certeza es que en una época fue despachante de equipaje en el aeropuerto Internacional de Toronto. Vive en Islington, en el norte de Londres, y trabaja en empleos que, con cierta paranoia, se niega a especificar. Es también el autor de *Duffy* y *Fiddle City*. (La traducción es mía).

también se esconde detrás de un pseudónimo: “Bob Ryan”. En el portal de Kavanagh aparecen dos supuestas fotografías de Kavanagh: se trata de imágenes borroneadas e indefinidas en las que el retratado podría llegar a ser cualquier persona. Esta nueva acción de desdibujar la figura del autor refuerza el carácter efímero de la figura autoral, tema que analizaremos más adelante.

Las razones por las que Borges y Barnes recurren a pseudónimos a la hora de construir estas ficciones policiales difieren: en Borges resulta más evidente la necesidad de un alias para dar cuenta de un autor distinto ya que los relatos de Bustos Domecq son producto de una colaboración. Rodríguez Monegal insiste en que esa personería responsable de Bustos Domecq es un tercer autor que no es equiparable a la suma de Borges y Bioy Casares, al que da en llamar “Biorges”. En los textos de este nuevo “autor”:

predomina un sentido violento del humor, una sátira literaria y social más descarnada de la que asoma en las respectivas obras no apócrifas, un placer por jugar con el lenguaje, por explorar sus posibilidades paródicas, por romper y recrear sus estructuras orales. (Rodríguez Monegal, “Notas sobre Biorges”, 92)

Este nueva personería, que tanto Borges como Bioy Casares se esforzaron por mantener oculta, les permitió exponer de manera más abierta una mirada irónica sobre al sociedad contemporánea, burlarse de ciertos presupuestos de la crítica y del arte y experimentar con un estilo distinto –mucho más barroco, cargado de argentinismos, que en nada se parece al de ninguno de los dos autores cuando escribían por separado y que se mofa del estilo de otros escritores–, así como introducir un tono jocoso, de un corte

radicalmente distinto al de sus textos individuales. De este modo también introducen en estos relatos el elemento paródico que caracteriza al género policial argentino temprano (Setton, 135-150). Además, en este punto, Bustos Domecq toma distancia de la tradición dentro de la que se inscribe, la del policial de enigma, que no tiene este recurso a la parodia en sus formas habituales. Si bien ni Borges ni Bioy Casares lo dicen, hay también otra razón para la utilización del pseudónimo:

[H]oy día, lo que queda de este libro es ese esfuerzo memorable por dar entidad a ciertos argentinismos y llenarlos de significación plástica. [...] Esta novela es una respuesta, inteligente por lo demás, para deshacer algunos malentendidos sobre la supuesta "antiargentinidad" de sus autores. El resultado es espléndido y digno de la inteligencia casi perversa de Jorge Luis Borges. (Juristo, "Ni Borges ni Bioy son Bustos Domecq")

Sin necesidad de hacerse cargo de modo directo de esa acusación de "antiargentinos" que se les imputa, Borges y Bioy Casares pueden demostrar su dominio de ciertos modismos, registros y léxico que los mostrarían como "autores nacionales" frente a aquellos sectores que cuestionaban la literatura de ambos, pero sin tener que hacerlo de modo directo: bajo el nombre de Bustos Domecq se puede demostrar que se *conoce*, pero se elige *no hacer uso* del color local a la hora de producir una literatura nacional.

Este permiso que brinda el uso de pseudónimos para hacer algo, pero desde cierta distancia (defensiva, crítica o sencillamente exploratoria), es también aprovechado por Barnes:

Before I went off to write *Duffy* I knew that if I produced something usable I didn't want to publish it under my own name, and that had a very curious liberating effect [...] Maybe that was liberating in letting you be bitchier than you'd normally want to be under your own byline. Maybe this is liberating in that you could indulge any fantasies of violence you might have. For instance I hate cats, but in a Julian Barnes novel I doubt whether I'd do more than lightly push one off my lap, but give me a pseudonym, and I'll have one barbecued by the end of the first chapter. (Guignery & Roberts, *Conversations with Julian Barnes*, 5-6)¹⁷⁷

Hay dos elementos a destacar de esta reflexión de Barnes: por un lado, el prejuicio que se ciñe al género policial como uno “menor”; por el otro, la violencia como un elemento insoslayable de este género. Borges contradice literalmente esta concepción despectiva hacia el policial e intenta modificarla tanto desde sus reseñas como desde sus textos programáticos y ficciones, como veremos más adelante. Por su parte, Barnes hace su debut en el género desde el prejuicio: decide intentar escribir un policial en menos de catorce días –que era el tiempo que le tomaba a un amigo suyo componer sus propios *thrillers*–, y luego sostiene que efectivamente redactó *Duffy* en nueve días y lo corrigió en los siguientes tres. Este apuro autoimpuesto justifica aún más su voluntad de utilizar un pseudónimo cuando publicó *Duffy*. Si bien el policial se manifiesta de diversos modos y con distintos grados de intensidad en toda su obra –e incluso escribió una pseudobiografía ficcionalizada sobre Arthur Conan Doyle, un referente del género con su

¹⁷⁷ Antes de ponerme a escribir *Duffy* sabía que, si producía algo que pudiera usarse, no quería publicarlo con mi nombre verdadero y eso tuvo un efecto liberador curioso [...] Quizás fue liberador al permitirme ser más malintencionado de lo que uno sería normalmente bajo su verdadera firma. Quizás eso es liberador en tanto te permite cualquier tipo de fantasías violentas que podrías tener. Por ejemplo: yo odio a los gatos pero en un novela de Julian Barnes dudo que hiciera algo más que empujar ligeramente a uno para hacer que se baje de mi pierna. Pero dame un pseudónimo y te rostizo a uno para el final del primer capítulo. (La traducción es mía).

Sherlock Holmes–, hasta el día de la fecha Barnes no ha publicado una novela plenamente policial bajo su propio nombre.

Podemos notar que el género policial, quizás por la inferioridad que se le computa,¹⁷⁸ funciona como una válvula de escape de elementos que los autores deciden no plasmar en las obras firmadas bajo sus verdaderos nombres. Así encontramos, por ejemplo, que Borges se permite una explosión de la violencia, poco como común para él –que incluso desdeñaba al policial negro norteamericano por la violencia que exhibían–, en “La fiesta del monstruo”:

El primer cascotazo lo acertó, de puro tarro, Tabacman, y le desparramó las encías, y la sangre era un chorro negro. Yo me calenté con la sangre y le arrimé otro viaje con un cascote que le aplasté una oreja y ya perdí la cuenta de los impactos, porque el bombardeo era masivo. Fue desopilante; el jude se puso de rodillas y miró al cielo y rezó como ausente en su media lengua. Cuando sonaron las campanas de Monserrat se cayó, porque estaba muerto. Nosotros nos desfogamos un rato más, con pedradas que ya no le dolían. Te lo juro, Nelly, pusimos el cadáver hecho una lástima. Luego Morpurgo, para que los muchachos se rieran, me hizo clavar la cortapluma en lo que hacía las veces de cara. (Bustos Domecq, *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, “La fiesta del monstruo”, 63-4)

Lo mismo sucede con Barnes: *Duffy*, la primera de sus novelas policiales, comienza con la descripción del modo en que le cortan la cara con un cuchillo a una

¹⁷⁸ Una entrevista a Borges, Marco Denevi y Augusto Roa Bastos publicada en *Asesinos de papel* comienza con la siguiente pregunta: “¿Qué piensa usted de la narrativa policial? ¿La considera literatura ‘seria’ o comparte la opinión bastante generalizada de que se trata de un género ‘menor’, ‘marginal’ o de un subgénero? ¿Cuál es la razón de este menosprecio? ¿Se justifica?” A lo que Borges contesta que cree que ese desdén se debe al carácter artificial del género (Lafforgue & Rivera, *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*, 41).

mujer. Y un poco más adelante, rostizan al gato de la misma mujer en el horno de su casa. La violencia en estos dos autores es también evidente en el uso que hacen del lenguaje. En la serie Duffy encontramos la representación de la jerga londinense y de expresiones típicas de los espacios específicos por los que se mueve el detective. Incluso aparecen frases vulgares, como el “suck it and see”¹⁷⁹ que reiteradamente utiliza uno de los criminales, y se refleja el argot policial: “Duffy often resorts to police slang, for example when he repeatedly refers to the force as ‘the blues’ (59) or the area where he works as ‘my patch’” (Guignery, *The Fiction of Julian Barnes*, 32).¹⁸⁰ El estilo general de las novelas de la serie Duffy es propio del policial negro, según lo caracteriza Ricardo Piglia: “predominio del diálogo, relato objetivo, acción rápida, escritura blanca y coloquial” (Piglia, “Lo negro del policial”, 83). El diálogo en estas novelas de Barnes tiende a ser directo y rudo, carente de sofisticación, marcadamente distinto al que utiliza en los textos firmados con su verdadero nombre.¹⁸¹

¹⁷⁹ Probala y fíjate. [La traducción es mía].

¹⁸⁰ Duffy muchas veces recurre a la jerga policial, por ejemplo cuando se refiere reiteradamente a la policía como ‘los azules’ o al área donde trabaja como ‘mi zona’. [La traducción es mía].

¹⁸¹ Vanessa Guignery es una de las pocas críticas que analiza la serie Duffy y el capítulo referido a la misma concluye que “Despite a few echoes in theme, style and tone [...] the four detective novels differ greatly from the books by Barnes” (Guignery, *The Fiction of Julian Barnes*, 33).¹⁸¹ [A pesar de ciertos ecos en el estilo, tema y tono (...) las cuatro novelas policiales son muy distintas de los libros escritos por Barnes. (La traducción es mía)]. Las novelas de Kavanagh ponen más atención en la realidad social que las novelas de Barnes, se pueblan de personajes de clase media y baja, incluso con muchos de baja estofa. Esto genera un tono general más libre y provocativo, con un lenguaje coloquial y cercano al registro de la oralidad que recae a veces en lo vulgar y abunda en el uso de la jerga callejera y muchos modismos. Esa libertad también puede apreciarse en los temas: la violencia, pornografía, tortura, agresión, transgresión moral; lo que se contraponen claramente a los que reiteradamente utiliza Barnes en sus otras novelas: el arte, el tiempo, la memoria, la verdad.

Por otro lado los libros de Duffy son muy prolijos en cuanto al orden y temática de la narración, más llanos y menos complejos en cuanto a sus pretensiones literarias y filosóficas que los textos firmados por Barnes, en los que la oscilación temporal y de puntos de vista, así como el lenguaje, suelen ser más complejos. El cuidado entramado de las novelas no-policiales de este autor lo ha llevado a ser considerado como autor de ‘literatura seria’, un escritor complejo, incluso un “experimentador”. Esa experimentación toma en esta serie un nuevo cauce: el de la mezcla de registros, el juego con los materiales de la cultura de masas más rancia, las variaciones sobre la matriz del género policial y el sutil trabajo entorno de las connotaciones políticas. Puede consultarse al final de esta tesis la “Addenda” en la que se adjuntan dos capítulos de *Duffy* traducidos al español para confirmar estas aseveraciones.

Sin embargo, en las ficciones policiales escritas sólo por él, Borges utiliza la violencia como un elemento latente, que subyace a lo que se narra de modo literal. Como destaca Beatriz Sarlo sobre los cuentos policiales de Borges: “Lo que interesa a la crónica roja es lo que Borges finalmente borra o atenúa por la ironía, el *understatement* y la abstracción. Deja sólo la caligrafía de la muerte, simple como una pincelada china” (Sarlo, *Escritos sobre literatura argentina*, 198). De este modo, Borges quita elementos, vaciando y haciendo lugar en sus policiales para poder desviar el género hacia otros rumbos: “A Borges le gusta confundir al lector: uno cree estar leyendo un relato policial y de pronto se encuentra con Dios o con el falso Basíides” (Sabato, *Uno y el universo*, 9). Así Borges se apropia del género, ese género que mereciera “desdén” por su “carácter artificial”, que era “ingenioso pero sin vida” (Lafforgue & Riviera, *Asesinos de papel*, 42), y lo revive con sus propios agregados, sean estos filosóficos, metafísicos y metaliterarios. Tal como plantea Borges retomando a Croce en “El cuento policial”, se trata de negar un género para afirmar a un individuo (Borges, OC IV, *Borges, oral*, “El cuento policial”, 189) y el policial no es sino una excusa para la escritura.

Sin embargo esa excusa no puede, en el caso de Borges, esconder un voluntad política: “a mí personalmente, no me gusta que la política intervenga en la literatura. Es sabido que soy antiperonista, pero no he escrito nada en tal sentido, porque eso no me interesa como literatura, se entiende” (Lafforgue & Rivera, *Asesinos de papel*, 43). Sin embargo, en “La fiesta del monstruo”, se vuelve evidente el matiz crítico y político: “No pensaba más que en el Monstruo y al otro día lo vería sonreírse y hablar como el gran laburante argentino que es” (47-8); “no quise restar mi concurso a la masa coral que despachaba a todo pulmón la marchita del Monstruo” (Bustos Domecq, *Nuevos cuentos*

de Bustos Domecq, “La fiesta del monstruo”, 50-1); “si invierto un minuto más, el camión me da el esquinazo y se lo traga el horizonte rumbo al civismo, a la aglomeración, a la fratellanza, a la fiesta del Monstruo” (Bustos Domecq, *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, “La fiesta del monstruo”, 53); “para la patria, para el Monstruo; para nuestra merza en franca descomposición, el camionero [...] dijo que él no iba a tolerar que un impune desacatara el estandarte y foto del Monstruo” (Bustos Domecq, *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, “La fiesta del monstruo”, 54); “le dijo al rusovita que mostrara un cachito más de respeto a la opinión ajena, señor, y saludara a la figura del Monstruo. El otro contestó con el despropósito que él también tenía su opinión” (Bustos Domecq, *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, “La fiesta del monstruo”, 62) Si bien “La fiesta del monstruo” se presenta como un ejemplo muy gráfico de la transgresión de Borges a sus propias ideas sobre la literatura aislada de otros fines, no es esta una excepción: en los últimos años, críticos como Silvia Molloy, María Teresa Gramuglio, Annick Louis, Daniel Balderston, entre otros, han demostrado que es parcial la pretendida desvinculación política de la obra de Borges. Como ilustra Beatriz Sarlo:

Aunque Borges siempre trató de preservar su literatura como espacio libre de pasiones inmediatamente políticas, excepto en el caso de dos o tres cuentos suscitados por el peronismo, sus cuentos de los años treinta y cuarenta pueden ser leídos como una respuesta hiperliteraria no sólo a los procesos europeos, donde el surgimiento del fascismo y la consolidación de un régimen comunista en la URSS preocupaba a todos los intelectuales liberales, sino también a las desventuras de la democracia en la Argentina, escandida por golpes militares, y a la masificación de la cultura en una sociedad donde la modernización parecía no haber dejado nada en pie. (Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, 129)

Barnes piensa de modo similar a Borges con respecto a plasmar su ideología en sus textos: “I’m not a public platform person, either by my own personal temperament or my literary temperament. I don’t write novels in order to persuade people of things” (Guignery & Roberts, *Conversations with Julian Barnes*, 133).¹⁸² Si bien no entra directamente en contradicción con esta declaración, sí puede tamizarla el hecho de que Barnes haya trabajado como periodista político para el diario *The New Yorker* entre los años 1990 y 1994. Y si bien podríamos considerar que sus manifestaciones sobre política se limitan a su trabajo como periodista y quedan exentas de sus ficciones, esta posibilidad queda desterrada si consideramos sus novelas policiales como un modo de resistencia frente a las políticas reaccionarias de Margaret Thatcher, como haremos en el capítulo correspondiente.

Quizás sería más preciso señalar que lo que hacen, tanto Borges como Barnes, es evitar hablar de modo literal, en su literatura, sobre política. Lo que no significa que no intervengan políticamente de modo indirecto: “hiperliterario”, en el caso de Borges; mundano y en manifiesto diálogo con el contexto político, en el caso de Barnes.

De hecho podemos pensar que el género policial es utilizado específicamente por ambos, cada uno a su modo, como espacio de transgresión. En Borges la mayor transgresión radica en negar la historia previa del género en la Argentina, en combatir la consideración que juzgaba al policial con desprecio, en contradecir las propias reglas sobre el género y pretender defenderlo simultáneamente, como podremos ver en el próximo capítulo que sucede con el contraste entre las teorías y reglas sobre el policial y

¹⁸² No soy una persona de estrados, ni por mi carácter personal ni por mi carácter literario. No escribo novelas para convencer a la gente de cosas. [La traducción es mía].

las producciones borgeanas. Beatriz Sarlo considera que “Borges, más que transgredir límites del género, los pasa por alto” (Sarlo, *Escritos sobre literatura argentina*, 199). Pienso que Sarlo utiliza esa expresión como una hipérbole. Sin embargo, esto no contradice lo que señalaba anteriormente ya que “pasar por alto” los límites de un género cuando se los conoce perfectamente no es, sino, una transgresión.

En Barnes la transgresión puede apreciarse en el juego de inversión que lleva a cabo con la historiografía del género policial a lo largo de la serie Duffy. Si bien, como generalidad, puede reconocerse en estas novelas un mayor ascendente de la tradición del policial negro –principalmente a razón de la descripción realista de los crímenes y en lo contemporáneo de los personajes–, consideramos que hay una graduación a lo largo de la serie que va desde la tradición del *hard-boiled* hacia la del clásico. Tanto en los espacios físicos en los que transcurre la acción como en la violencia que se exhibe, en la narración de la vida privada del detective, en el lenguaje que se utiliza y en las referencias literarias puede notarse un desplazamiento que va desde el policial negro hacia el policial de enigma, en un recorrido que invierte el orden de la historia el género policial. *Duffy*, su primer novela, comienza siendo muy cercana al policial negro, tal como la crítica ha señalado,¹⁸³ pero luego la serie va tendiendo hacia el policial de enigma a medida que avanza, para terminar, en *Going to the Dogs*, la última de las novelas, con la presencia constitutiva de muchos de los elementos característicos del policial de enigma. Se trata pues de un recorrido a contramano de lo que fue el desarrollo histórico del género policial:

¹⁸³ El crítico Merrit Moseley nota “the marginal existence, alienation and estrangement” (Moseley, *Understanding Julian Barnes*, 37) [la vida marginal, la alienación y el extrañamiento] que caracterizan al modo de vida del detective Duffy y los espacios por los que éste se desplaza para concluir que la serie se inserta dentro de la tradición del policial duro o negro.

La narrativa policial es un género de difusión popular que, con algunos antecedentes aislados, se consolida a mediados del siglo XIX, se difunde cada vez más hasta alcanzar su primer apogeo a fines de ese siglo y principios del XX, sufre una codificación rigurosa y pasa por su momento más estéril desde un punto de vista literario entre ambas guerras (predominio de la novela-problema o novela-juego) y es renovado por la novela *dura* norteamericana. (Gandolfo, *El libro de los géneros*, 145)

La serie Duffy exhibe una serie de referencias cultas y literarias, la mayor parte de las cuales remiten a la literatura policial y marcan este desplazamiento de un tipo de policial hacia el otro. El espacio en que se desarrolla *Duffy* es el del la industria sexual, la pornografía y la prostitución, lo que remite a una de las novelas inaugurales y centrales del policial negro: *The Big Sleep*, de Raymond Chandler. Tanto Duffy como Marlowe revisan librerías pornográficas y sus criminales son similares, visten bien y son elegantes y educados: Eddy/Eddie: en *Duffy* se trata de Big Eddy Martoff y en *The Big Sleep* de Eddie Mars. Ambos se encuentran asociados con la policía, lo que evita que se los acuse por todos los crímenes que cometen o, de modo más preciso, que hacen cometer a sus empleados. “I think he’s a pornographer, a blackmailer, a hot car broker, a killer by remote control, and a suborner of crooked cops” (Chandler, *The Big Sleep*, 187)¹⁸⁴ dice el detective Philippe Marlowe sobre Eddie Mars, aunque bien podría estarlo diciendo Duffy sobre Big Eddy. El comienzo de *Duffy*, con los dos matones realizando su trabajo con desconocimiento parcial de sus causas y fines, remite a aquellos dos matones que se

¹⁸⁴ Creo que es un pornógrafo, un extorsionador, un corredor de autos robados, un asesino a control remoto, y un sobornador de policías corruptos. [La traducción es mía].

encuentran esperando realizar su trabajo en *The Killers* (1926), de Ernest Hemingway, considerado el primer relato policial negro.

En la segunda novela, *Fiddle City*, se parafrasea a Raymond Chandler y su texto crítico “The Simple Art of Murder”. Escribe Barnes: “Down these chow mein streets a man must go” (Kavanagh, *Fiddle City*, 98).¹⁸⁵ que resulta una variación de la famosa frase de Chandler: “But down these mean streets a man must go who is not himself mean, who is neither tarnished nor afraid”¹⁸⁶, que marca la presencia de Duffy en la zona china del Soho. La tercer novela de la serie, *Putting the Boot In*, trata sobre la corrupción y violencia que acechan al mundo del deporte, tal como sucedía en “The Killers”. Y finalmente, en la cuarta novela, hay una referencia a Agatha Christie y su novela de 1942, *The Body in the Library*: “There was a body in the video library” (Kavanagh, *Going to the Dogs*, 11).¹⁸⁷

Tendríamos entonces el camino marcado por diversos anclajes: la primer novela y su cercanía a la tradición negra del policial; un segundo momento dado por la referencia a los planteos teóricos de Chandler sobre las diferencias entre ambos tipos de policial en el segundo libro de Kavanagh; la tercer novela que emula el texto inaugural del policial negro de Hemingway, a modo de despedida de esta tradición; y finalmente el volumen más marcadamente clásico, con su referencia a la autora más famosa de novelas

¹⁸⁵ Juego de palabras intraducible que reemplaza la palabra “mean” (rudas o amenazantes) por la palabra homófona “mein”, que refiere al popular plato chino, “chow mien”. La traducción literal sería: Por estas calles de chow mien debe caminar un hombre.

¹⁸⁶ Pero por estas amenazantes calles debe caminar un hombre que no es él mismo amenazante, que no está sucio ni asustado. [La traducción es mía].

¹⁸⁷ “Había un cadáver en la biblioteca” [La traducción es mía]. Cabe aclarar que en el caso de la novela de Agatha Christie se trataba de la biblioteca en una casa señorial, espacio de la alta cultura y de refinamiento por antonomasia. Pero eso desaparece en *Going to the Dogs* donde encontramos una videoteca en la que hay videos en lugar de libros, la versión moderna, popular y doméstica de la cultura. Pero la referencia se complejiza si recordamos que en la novela de Christie la joven que aparece muerta en la biblioteca tenía aspiraciones de actriz de cine y de hecho había sido asesinada en la casa de un director de cine, quien, al encontrarla muerta, llevó el cuerpo hasta la mentada biblioteca.

policiales de enigma, Agatha Christie. Este recorrido ilustra nuevamente ese desplazamiento inverso al de la historia del policial que tiene lugar en el interior de la serie Duffy.

En los capítulos siguientes analizaremos específicamente el uso que cada uno de estos autores hacen del género policial. Primero enfocaremos sobre Borges y el modo en que utiliza el género policial como modo de transgresión, específicamente de auto-transgresión. Luego pasaremos a Barnes y a pensar las novelas de la serie Duffy como un fuerte cuestionamiento frente a la situación política y social de Inglaterra durante el gobierno de Margaret Thatcher. La orientación sexual del detective y su relación con la literatura policial resultan decisivas a la hora de habilitar una resistencia a las políticas reaccionarias de ese momento histórico preciso.

2. Teoría y práctica del policial en Borges

Para analizar las distintas aproximaciones de Borges al género policial debemos considerar distintos tipos de producciones: sus textos programáticos, sus ficciones, sus reseñas y prólogos –que en muchos casos también son de carácter programático–, así como aquellas labores que realizó como editor, compilador, jurado, director de colecciones, traductor, etc. En una primera mirada se percibe con facilidad que hay fisuras y divergencias, de mayor y menor envergadura, en sus intervenciones. En este capítulo me propongo analizar en detalle todos esos modos de participación vinculados con el género para determinar cuáles son los elementos que varían en el tiempo, cuáles los que se mantienen inalterables, y, lo que resulta más interesante, qué discrepancias se presentan entre lo que Borges afirma teóricamente que prefiere y aquello que concretamente privilegia a la hora de escribir sus propias ficciones. Finalmente intentaré dilucidar qué fin puede tener la construcción e imposición de cierto tipo de paradigma sobre el género policial que Borges realiza, sino con minuciosa premeditación, con vehemente elocuencia.

El Borges temprano que teoriza sobre el policial establece en 1933 un código sumamente estructurado e inamovible con 'reglas' del género:

- A. Límite discrecional de personajes
- B. Declaración de todos los términos del problema
- C. Avara economía de recursos
- D. Primacía del cómo sobre el quién
- E. El pudor de la muerte

F. Necesidad y maravilla en la solución.¹⁸⁸

Pero esas reglas formalizadas tienen varios colofones sobre los que Borges se explaya insistentemente a lo largo de los años.¹⁸⁹ Estos pueden sintetizarse en los siguientes puntos:

- Se trata de un género intelectual en el que se lleva a cabo la resolución abstracta de un crimen, preferentemente lejano temporal y espacialmente;
- El relato debe evitar las aventuras físicas y la justicia distributiva;
- La investigación no debe estar basada en cuestiones materiales: se rechazan los rastros digitales, la tortura y la delación; se prescinde de calabozos, escaleras secretas,

¹⁸⁸ Este código es publicado por primera vez como “Leyes de la narración policial”, en abril de 1933, en *Hoy Argentina* y luego, con ligeras modificaciones, como “Los laberintos policiales y Chesterton”, en julio de 1935, en la revista *Sur (Textos Recobrados 1931-1955, 36-39)*. Luego lo repite de modo sintético en “Half-Way House, de Ellery Queen” (Borges, OC IV, *Textos Cautivos*, 216).

¹⁸⁹ Considero útil dejar constancia precisa de esos textos: *Textos Recobrados 1931-1955*: “Edgar Wallace” (20-1), “Leyes de la narración policial” (36-9), “Edgar Allan Poe” (258-60); “*Museo: El séptimo círculo*” (111-4), “Modesta apología del argumento” (138-9), “Los mejores cuentos policiales - Prólogo” (142-4), “Primer concurso de cuentos policiales” (221), “Certamen de cuentos policiales” (222-3), “Literatura policial: sólo para sagaces” (224-9); *Borges en Sur. 1931-1980*: “Modos de Chesterton” (18-23), “Los laberintos policiales y Chesterton” (121-5), “Apropos de Dolores” (158-9), “Eden Phillpotts, Monkshood” (225-6), “Ellery Queen, The New Adventures of Ellery Queen” (231-2), “John Dickson Clark, The Black Spectacles” (233-4), “Bret Harte, Stories of the Old West” (240-1), “Roger Caillouis. Le roman policier” (248-51), “Observacion final” (252-3), “Howard Hycraft, Murder for Pleasure” (265), “José Bianco, Las ratas” (271-4), “Manuel Peyrou, La espada dormida” (282-3); OC II: *Otras inquisiciones (1952)*: “Sobre Chesterton” (72-74); OC IV: *Prólogos con un prólogo de prólogos (1975)*: “Adolfo Bioy Casares. Prólogo a *La invención de Morel*” (25-7), “Wilkie Collins, La piedra lunar” (48-9); *Borges, Oral (1979)*: “El cuento policial” (189-197); *Textos cautivos (1986)*: “Half-Way House, de Ellery Queen” (216-217), “Murder off Miami, por Dennis Wheatley” (221-222), “Death at the President's Lodgings, de Michael Innes” (246-7), “Tale of Detection. A New Anthology, de Dorothy L. Sayers” (259), “Eden Phillpotts” (273-4), “The Paradoxes of Mr. Pond, de G. K. Chesterton” (289), “S.S. Van Dine” (293-4), “The Door Between, de Ellery Queen” (297-8), “How to Write Detective Novels, de Nigel Morland” (306-7), “Sic transit Gloria, de Milward Kennedy” (313), “Hamlet, Revenge!, de Michael Innes” (332-3), “It Walks by Night, de John Dickson Carr” (347-8), “The Devil to Pay, de Ellery Queen” (350-1), “Excellent Intentions, de Richard Hull” (359), “Les sept minutes, de Simenon” (365), “The Beast Must Die, de Nicholas Blake” (373), “Not to Be Taken, de Anthony Berkeley” (384), “Portrait of a Scoundrel, de Eden Phillpotts” (390), “Una trágica novela inglesa” (393-4), “Omnibus of Crime, de Dorothy L. Sayers” (415-6), “Dos novelas policiales” (424), “The Four of Hearts, de Ellery Queen” (432); *Biblioteca personal. Prólogos (1988)*: “Gilbert Keith Chesterton. La cruz azul y otros cuentos” (455), “Eden Phillpotts. Los rojos Redmayne” (489-90), “Edgar Allan Poe. Cuentos” (520). Además de estos textos, Borges repite muchas de las consideraciones presentes en ellos en múltiples entrevistas.

remordimientos, gimnasia, barbas postizas, esgrima, murciélagos y del azar, hipnotismo, alucinaciones telepáticas, presagios, elixires de operación desconocida y talismanes;

- Tampoco debe consentir la sexualidad o la sentimentalidad;
- Se trata de un género no realista, que debe mantenerse alejado de la vertiente negra que se cultiva en Estados Unidos;
- Este tipo de relatos se presta menos a la novela que al cuento breve;
- Frente al caos de la literatura que Borges considera actual, el género policial significa la salvaguarda del orden clásico, al mantener una estructura narrativa con principio, desarrollo y desenlace;
- El armado de este tipo de relatos exige una “construcción severa”. El desenlace debe ser sorpresivo y lógico, todos los elementos de la trama deben llevar al lector *a posteriori* a pensar que se debería haber sospechado el desenlace.

Más allá de todos estos puntos, que se mantienen prácticamente inalterables, los textos programáticos de Borges ya demuestran entre sí divergencias. Podemos empezar señalando que Borges suele definir sus preferencias a partir de la construcción de pares binarios y de la exaltación de uno de sus elementos en detrimento del otro, pero esta oposición Borges la mantiene sólo mientras le resulta funcional.

Por ejemplo, Borges se detiene en la oposición entre cuento y novela policiales: se pronuncia con claridad a favor del cuento: “Otro género que raras veces me parece justificado es la novela policial. En ella me incomodan la extensión y los inevitables ripios” (Borges, OC IV, *Textos cautivos*, “Dos novelas policiales”, 424), pero hay muchas novelas policiales que le parecen meritorias. Incluso celebra muchas más novelas policiales que cuentos policiales. Por ejemplo: “El experimento ha sido feliz: en una tarde

y una noche he leído *Sic transit Gloria*” (Borges, OC IV, *Textos cautivos*, “Sic transit Gloria, de Milward Kennedy”, 313), “De las cuatro novelas policiales que ha publicado Nicholas Blake [...] La última de todas -*The Beast Must Die*- me parece admirable” (Borges, OC IV, *Textos cautivos*, “The Beast Must Die, de Nicholas Blake”, 373), “*La piedra lunar* no sólo es inolvidable por su argumento, también lo es por sus vívidos y humanos protagonistas” (Borges, OC IV, *Prólogo con un prólogo de prólogos*, “Wilkie Collins. La piedra lunar”, 48), por señalar algunos. Podría concluirse que para Borges el género policial encuentra en el cuento su forma óptima –“La verdad es que el cuento policial se presta menos a la novela que al cuento breve” (Borges, OC IV, *Prólogo con un prólogo de prólogos*, “Wilkie Collins. La piedra lunar”, 49)–, pero que admite la forma novela como segunda opción. Sin embargo, esta oposición en la que tanto insiste Borges referida a la extensión del relato policial desaparece cuando éste necesita deshacerse de esa diferenciación: habla de la “novela” policial y después elide esa especificación al hablar de “obras” para poder comparar una novela, *El misterio del cuarto amarillo*, con un cuento, “La forma equívoca”: “Una prueba del error al juzgar las novelas policiales [...] *El misterio del cuarto amarillo* y *La forma equívoca*” (Borges, *Museo*, “El Séptimo Círculo”, 113).¹⁹⁰ Si bien la producción ficcional de Borges estuvo limitada a las formas breves y defendió insistentemente la supremacía del cuento por sobre la novela, gran parte de sus reseñas policiales hablan sobre novelas y no sobre cuentos (en una proporción de 20 a 6). Sostiene que la novela policial solo es explicable por razones comerciales (Borges, OC IV, *Textos cautivos*, “Dos novelas policiales”, 424) pero en múltiples ocasiones se lo ve 'atrapado' por una novela policial: “He leído en dos noches los veintitrés capítulos que componen *The Four of Hearts* y ninguna de sus

¹⁹⁰ El destacado en “novelas” es mío.

páginas me aburrió” (Borges, OC IV, *Textos cautivos*, “The Four of Hearts, de Ellery Queen”, 432) y “este volumen [The Red Redmaynes] [...] sumirá al lector en la más grata de las perplejidades” (Borges, OC IV, *Textos cautivos*, “Eden Phillpotts. Los rojos Redmayne”, 490). Esto puede extrapolarse desde el género policial a toda la literatura: Borges aboga en favor el cuento, pero contrariamente casi todos los libros imaginarios que menciona son textos extensos (novelas, tratados, enciclopedias, hasta el poema de Carlos Argentino Daneri es inmenso). Notamos que entre la teoría y el gusto manifiesto que se revela de diversos modos hay una desarmonía.

Otra construcción binaria que lleva a cabo Borges es la de detective material y rastreador versus detective abstracto y sedentario, con este último como par positivo de la oposición: “La solución, en las malas ficciones policiales, es de orden material: una puerta secreta, una barba suplementaria. En las buenas, es de orden psicológico: una falacia, un hábito mental, una superstición” (Borges, OC IV, *Textos cautivos*, “The Paradoxes of Mr. Pond, de G. K. Chesterton”, 289). Pero ambos tipos conviven en Dupin, el iniciador del género, a quien vemos analizar huellas en “Los crímenes de la Rue Morgue” y resolver desde la distancia el crimen en “La carta robada”. Tampoco puede ser siempre tan tajantemente trazada esta diferencia entre un “rastreador de huellas” y un “razonador”, como vemos que pasa, por ejemplo, en los libros de Ellery Queen, a quien Borges aprecia. También insiste Borges en rescatar a Sherlock Holmes (aunque señala que en parte lo hace por nostalgia),¹⁹¹ por más que éste es el prototipo de detective que busca rastros.

¹⁹¹ Sobre el poema “Sherlock Holmes”, cf.: “[lo escribí] pensando que Sherlock Holmes es una especie de mito cariñoso de la memoria humana. [...] Podemos inclusive pensar que los cuentos son malos, pero, sin embargo, hay algo en algunos de esos cuentos.” (Borges & Ferrari, *En diálogo I*, 131)

Borges también celebra el policial clásico por sobre el negro y señala a la tradición norteamericana como cultora de esta vertiente.¹⁹² Reniega del exceso de violencia y sexo que este último exhibe y de la falta de actividad intelectual de su detective: “Actualmente, el género policial ha decaído mucho en Estados Unidos. El género policial es realista, de violencia, un género de violencias sexuales también. En todo caso, ha desaparecido. Se ha olvidado el origen intelectual del relato policial” (Borges, OC IV, *Borges, oral*, “El cuento policial”, 197). Sin embargo, en el año 1954, cuando empieza a dirigir la colección *El Séptimo Círculo* junto con Bioy Casares, el primer título que publica es *La bestia debe morir*, de Nicholas Blake (Lafforgue & Rivera, *Asesinos de papel*, 33), que es un policial tan cercano al negro como al clásico,¹⁹³ en donde la acción sucede en presente y acompaña los acaeceres de un hombre que planea y perpetra una venganza. Hay además otras novelas poco ortodoxas de la colección:

El Séptimo Círculo [...] estuvo destinada desde un principio al policial clásico inglés. Sin embargo, a lo largo de sus 366 volúmenes (publicados entre 1945 y 1983; el último fue *Los intimidadores*, de Donald Hamilton) hay curiosas intromisiones. No sólo aparecen algunos títulos del policial negro -James Cain, Ross Macdonald, John D. Macdonald y James Hadley Chase, algunos publicados aun en los primeros años de la colección- sino también ciertos libros que trabajan en los bordes de la literatura fantástica. Entre estos están *El caso de las trompetas celestiales*, de Michael Burt y la magistral *El maestro del juicio final*, de Leo Perutz, cuyas soluciones

¹⁹² Borges, *Museo*, “El Séptimo Círculo”, 112 y “Literatura policial: sólo para sagaces”, 228; OC IV, *Borges, oral*, “El cuento policial”, 197; Lafforgue & Rivera, *Asesinos de papel*, 44.

¹⁹³ Difieren Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera de esta lectura de *La bestia debe morir* como mayormente negra. (Lafforgue & Rivera, *Asesinos de papel*, 129).

violan las normas que Borges le exigía al género. (De Santis, “El Séptimo Círculo”)

Lo mismo sucede con otros títulos de la colección, y este rasgo no llama demasiado la atención ya que desde el título de la misma, que hace referencia al círculo del infierno al que están destinados los violentos, se tiende hacia el negro, donde la violencia prima, como señala el mismo Borges. Pensemos si no resulta contradictorio ese título para la serie si lo ponemos en relación con el desplazamiento que Borges realiza del “*suculento asesinato*” (Borges, *Textos recobrados I*, “Edgar Wallace”, 20) con el que establecía las características del género en 1932, y su pasaje a un “*algebraico asesinato*” (Borges, *Textos recobrados I*, “Leyes de la narración policial”, 36) en 1933.¹⁹⁴ Frente a este rechazo del policial negro también resulta llamativo notar qué tipo de cuentos Borges, junto con el resto del jurado compuesto por Augusto Roa Bastos y Marco Denevi, elige premiar en el Primer Concurso Latinoamericano de Cuentos Policiales, organizado por *Siete Días Ilustrados*, en mayo de 1975.¹⁹⁵ Se trata de un grupo de cuentos –posteriormente publicados en un pequeño libro-revista llamado *Misterio 5*– que mostraban una mayor inclinación hacia el policial negro que al de enigma, por más que cuando se lo hubiera interrogado en relación con ese mismo concurso Borges haya insistido en su preferencia por la vertiente clásica del policial (Lafforgue & Rivera, *Asesinos de papel*, 44-5). Comienza a insinuarse aquí otro *modus operandi* borgeano: su verdadero enemigo teórico es aquel que se calla. De ahí que no le dé ni siquiera el

¹⁹⁴ Ya ha señalado Román Setton que en “Leyes de la narración policial” Borges copia el primer y el último párrafo de “Edgar Wallace” (Setton, *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina*, 43).

¹⁹⁵ En este concurso los cuentos ganadores fueron: “Lastenia”, de Eduardo Mignogna, “El tercero excluido”, de Juan Fló, “Orden jerárquico”, de Eduardo Goligorsky, “Los reyunos”, de Antonio Di Benedetto y “La loca y el relato del crimen”, de Ricardo Piglia (Lafforgue y Rivera, *Asesinos de papel*, 38).

espacio de la crítica a ciertos elementos que quiere eliminar por completo de la discusión. Es este su procedimiento con los escritores argentinos del género policial que escribieron antes que él: los silencia y con este gesto logra, casi exitosamente, invisibilizar parte de la historia del género en la literatura nacional (Setton, *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina*, 31-33).

Al polemizar con el policial negro, Borges lo incorpora en el juego y así logra que pasen desapercibidos aquellos elementos que son sus verdaderos enemigos, como, por ejemplo, el policial francés: “Se suele oponer *El Séptimo Círculo* a la novela negra. Pero el verdadero enemigo conceptual para Borges y Bioy no era el policial norteamericano, sino el francés” (De Santis, “El Séptimo Círculo”). Ya señaló Juan José Saer que la anglofilia de Borges solamente puede compararse con su francofobia (Saer, “Borges francófono”, 20) y que ese desprecio se deja ver no solo a través de la crítica, sino también a partir de su intencionada indiferencia. Algún resto de ese rechazo por el policial francés puede encontrarse en sus reseñas: “En Inglaterra el género policial es como un ajedrez gobernado por leyes inevitables [...] París, en cambio, ignora todavía esos rigores” (Borges, OC IV, *Textos cautivos*, “Les sept minutes, de Simenon”, 365). Como comenta Román Setton en su libro referido a los orígenes de la narrativa policial en Argentina, las generaciones anteriores sí leían policiales franceses y hasta los imitaban. Con este recurso Borges consigue construir un lector, que bien puede compartir o no sus opiniones y preferencias, al mismo tiempo que obstaculiza la conformación de un público para aquello que saca del panorama literario. Lo que Borges calla “desaparece” del horizonte de expectativas argentino de “lo policial” ya que para ese entonces Borges era posiblemente la figura intelectual de mayor peso y, para influenciar

y moldear el gusto del público, contaba como plataformas con las revistas *Sur*, *El Hogar*, *La revista multicolor de los sábados* y el diario *Crítica*, entre otros.

En este punto se vuelve central analizar la oposición que construye entre novela psicológica y novela de “trama”. En el afamado “Prólogo” a *La invención de Morel* (1940) Borges critica a la novela psicológica oponiéndola a la de “trama”. Tan ocupado está en denostar a la psicología que celebra la perfecta trama de “Otra vuelta de tuerca” pero elide toda referencia al eje central que posibilita el correcto funcionamiento de esa trama: la minuciosa construcción de la psicología de la joven institutriz. Borges celebrará el rigor de la trama en contraposición con la novela psicológica, en la que “todo se admite, se admite cualquier extravagancia que corresponda al carácter del personaje” (Borges y Ferrari, *En diálogo I*, 84-85).

Sin embargo, ese juicio negativo se mantendrá sólo mientras se oponga la novela psicológica a las novelas de “trama”. Luego, en 1946, señalará que la psicología es decisiva en la novela policial, incluso en detrimento de la trama:

Sin proponérselo, los tratadistas que han analizado la novela policial, la perjudicaron, pues al insistir en el mecanismo del argumento -en el quién, en el cómo y en el porqué- han fomentado, o tolerado, la creencia errónea de que estas novelas *no tienen otro valor que el de su argumento y que éste las agota*. Quienes profesan esa creencia parecen olvidar que la novela policial es, ante todo, una novela, es decir *una obra en la que tienen decisivo valor la psicología de los personajes, la eficacia del diálogo, el poder de las descripciones y el estilo del narrador*. (Borges, *Museo*, “El Séptimo Círculo”, 113) [El destacado es mío].

Tardíamente, por el año '75, Borges incluso renegará del policial puro (cuyos “recursos se agotan” rápidamente) y declarará su preferencia por el relato policial psicológico (Lafforgue & Rivera, *Asesinos de papel*, 48). También volverá a señalar su preferencia por *La piedra lunar*, de Wilkie Collins, una novela policial y psicológica.

Este vaivén a favor y en contra de la novela psicológica tiene dos explicaciones: por un lado la polisemia del término “psicológico/a”, por el otro la implicancia político-estética en el panorama nacional.

Una de las acepciones del término “psicológico” es como sinónimo de realista: “la novela ‘psicológica’ quiere ser también novela ‘realista’: prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo rasgo verosímil” (Borges, OC IV, *Prólogo con un prólogo de prólogos*, “Adolfo Bioy Casares, La invención de Morel”, 25).

También entiende ‘psicológico’ como adjetivo de la ciencia específica, el psicoanálisis: “Michael Innes, ‘psicólogo’, no incurre en charlatanerías de psicoanálisis” (Borges, OC IV, *Textos cautivos*, “Death at the President’s Lodging, de Michael Innes”, 247).

Finalmente entiende ‘psicológico’ como sinónimo de hábito mental o de comportamiento, casi como sinónimo de razón, como sucede, por ejemplo, en “La carta robada” con la interpretación psicológica del razonamiento del Prefecto D, que es lo que le permite a Dupin recuperar la carta, o los devenires personales de los personajes de los cuentos de Chesterton, que permiten que el Padre Brown entrevea sus crímenes: “¿Añadiré que no me incomoda la inverosimilitud de los hechos y sí la inverosimilitud psicológica?” (Borges, *Borges en Sur*, “Apropos of Dolores”, 159).

Es esta última, la de psicológico como sinónimo de comportamiento, la única de las tres acepciones que Borges valora positivamente y la que recomienda para que las novelas policiales resulten legibles: “El cuento policial puede ser meramente policial. En cambio, la novela policial tiene que ser también psicológica si no quiere ser ilegible” (Borges, OC IV, *Textos cautivos*, “The Beast Must Die, de Nicholas Blake”, 373).

Por otra parte, en la crítica a la novela psicológica presente en el “Prólogo” a *La invención de Morel* se filtra una declaración de partes de Borges referida a la polémica entre el grupo de Boedo y el de Florida. “La obra de Borges es una especie de diálogo muy sutil con las líneas centrales de la literatura argentina” (Piglia, *Crítica y ficción*, 76). Si bien para ese entonces (1940), la polémica estaba ya bastante pasada de moda, Borges ataca por este medio y veladamente la poética realista, social y de fines extra-literarios del grupo de Boedo al desestimar la presencia de la psicología en la obra literaria. Este mismo debate puede explicar su defensa del policial clásico por sobre el negro: este último se pretende realista y la literatura toda –y no solo la policial, que es lo que Borges dice puntualmente– no debía serlo desde su punto de vista. Borges alega que es la presencia de lo sexual y violento lo que lo lleva a rechazar al policial negro, pero sin embargo es un admirador de algunas obras de Faulkner,¹⁹⁶ quien Borges reconoce que exhibe bastante violencia en sus textos (Lafforgue & Rivera, *Asesinos de papel*, 49). Lo mismo sucede con la novela como género privilegiado por la tradición realista.

Esto nos lleva a pensar que Borges utiliza el género policial como plataforma para exponer su propia concepción sobre la literatura, lo que en parte explica esas modificaciones que tienen lugar a lo largo de los años. Entendemos que no se puede

¹⁹⁶ Algunas reseñas sobre Faulkner que ilustran este punto pueden encontrarse en Borges, OC IV, *Textos cautivos*, “Abasalom! Abasalom!” (246), “The Unvanquished” (372) y “The Wild Palms” (430).

esperar una coherencia total y absoluta a lo largo de toda una prolífica carrera. También que la mayor parte de las declaraciones de Borges referidas al género son muy anteriores a su producción ficcional y que es pretencioso querer que la teoría con la que mira la producción ajena previa se condiga exactamente con la propia práctica posterior. Además debemos recordar que su interés por el género se apaga mayormente a comienzos de los años '50 (Lafforgue & Rivera, *Asesinos de papel*, 133) y desde entonces Borges solo vuelve al género de modo excepcional: como jurado, en entrevistas, en charlas, en un cuento distantemente policial como “La intrusa” (1966) o “Avelino Arredondo” (1975), todas estas ocasiones en las que comenta de forma superficial lo que había sostenido años atrás y ya de modo desapegado: “Ahora ya no me interesa la literatura policial”, afirma en 1975 (Lafforgue & Rivera, *Asesinos de papel*, 48).¹⁹⁷

Antes de ver qué sucede con las ficciones policiales de Borges deberíamos intentar definir ese corpus. Borges recurre por un lado a definiciones laxas del género, algunas tan inespecíficas que le permiten considerar a *Hamlet* y *Crimen y castigo* dentro del género (Borges, OC IV, *Textos cautivos*, “Una trágica novela inglesa”, 393). También recurre a veces a definiciones por la negativa: “Un cuento policial no es la mera crónica de un hecho delictuoso ni la prolija descripción de un crimen posible, que podría quedar impune en la realidad, pero cuya invención no es literariamente ingeniosa o patética o memorable” (Borges, *Museo*, “Certamen de cuentos policiales”, 222). Siguiendo este tipo de definiciones podemos considerar como policiales a muchos de los cuentos de Borges. Lo mismo sucede si tomamos en cuenta los seis puntos enumerados en sus reglas del cuento policial, pues allí ni siquiera se pretende encontrar un crimen o un detective.

¹⁹⁷ En esta declaración de Borges encuentro el reflejo de una sensación que excede a lo policial y que es la misma que exhibe el protagonista de “Utopía de un hombre cansado”: el desinterés de un hombre que ha vivido ya muchos años.

Si nos atenemos a lo que predica el autor, deberíamos considerar como policiales a: “La muerte y la brújula” y “El jardín de senderos que se bifurcan” (Lafforgue & Rivera, *Asesinos de papel*, 135), a “La intrusa” (Lafforgue & Rivera, *Asesinos de papel*, 46), y quizás a “Hombre de la esquina rosada” (Borges, *Borges en Sur*, “José Bianco”, 271). Si consideramos la opinión de Jorge B. Rivera, los cuentos policiales de Borges son tres: “El jardín de senderos que se bifurcan”, “La muerte y la brújula” y “Emma Zunz” (Lafforgue & Rivera, *Asesinos de papel*, 134). Puede notarse que ninguno de estos considera dentro del género a “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, el relato policial de Borges que más se acerca a lo que son sus postulados teóricos sobre el género. Dada la vastedad de la crítica sobre Borges,¹⁹⁸ resulta inabarcable la totalidad de las opiniones referidas a su corpus policial. Varias de éstas son compiladas por Herminia Gil Guerrero, crítica literaria que aborda la dificultad para identificar dicho corpus:

Otros [Castellani] extienden este calificativo [policial] a relatos como “El acercamiento de Almotásim”, “La forma de la espada” o “Tema del traidor y del héroe” [...] Así lo ve también Gutiérrez Carbajo (1992: 378): ‘Algunas de estas ficciones, sin embargo, como “La muerte y la brújula”, “Las ruinas circulares”, “El jardín de senderos que se bifurcan”, “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, “El acercamiento de Almotásim”, “Emma Zunz”, “La forma de la espada” o los relatos publicados conjuntamente con Bioy Casares con el pseudónimo H. Bustos Domecq, como “Seis problemas para don Isidro Parodi”, se atienen específicamente al código policíaco’. Teniendo en cuenta esta distinción se

¹⁹⁸ En este sentido: “El número de libros de conversaciones con Borges no tiene paralelo con el de ningún otro escritor del continente y para buscar un punto de comparación quizá habría que pensar en un ejemplo aparentemente muy lejano al de Borges: en Sartre, el intelectual político *total*, y en los numerosos reportajes en que prodigó sus posiciones y su pensamiento” (Fernandez Vega, “Una campaña estética. Borges y la narrativa policial”, 29).

puede decir que son tres los relatos policiales que Borges escribe entre 1941 y 1951: “El jardín de senderos que se bifurcan” de 1941, “La muerte y la brújula” de 1943 y “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” de 1951”. (Gil Guerrero, *Poética narrativa de Jorge Luis Borges*, 143-4)

Aquí tomaré en cuenta cuatro cuentos canónicos por ser los que mayormente la crítica considera dentro del género: “El jardín de senderos que se bifurcan”, “La muerte y la brújula”, “Emma Zunz” y “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”.

Podemos empezar preguntándonos qué hay en estos cuatro cuentos que los coloque dentro del género policial.¹⁹⁹ También si aquello que nos lleva a considerarlos como tales no está igualmente presente en otros cuentos ‘no-policiales’ suyos, como “Avelino Arredondo”, “Tema del traidor y del héroe”, “La forma de la espada”, por señalar algunos. En casi ningún relato de Borges hay un detective, exceptuando “La muerte y la brújula”, donde de poco sirve, más que de víctima. En algún otro, como por ejemplo en “Abenjacán...”, encontramos figuras que funcionan como detectives. En la mayoría de sus cuentos se maneja el mismo nivel de intriga que en los considerados policiales. En cuanto al tema, si esperamos que éste sea un crimen, probablemente nos sintamos defraudados: el peso de los relatos está siempre del lado de la estética borgeana y sus temas recurrentes (la filosofía, la metafísica, los laberintos, loterías, azares), y solo secundariamente resulta relevante el crimen en sí. Borges entendía que “el género policial, como todos los géneros, vive de la continua y delicada infracción de sus leyes” (Borges, OC IV, *Textos cautivos*, “Excellent Intentions, de Richard Hull”, 359). Y sus

¹⁹⁹ Lafforgue y Rivera indican esta dificultad genérica que resulta de los relatos de Borges al entrecorillar el adjetivo policiales: “Borges, para entonces, ya ha publicado sus dos textos ‘policiales’ canónicos” (Lafforgue & Rivera, *Asesinos de papel*, 123).

cuentos ilustran por tanto los modos en que esas leyes pueden ser transgredidas. Pensemos, pues, qué infracciones pueden percibirse en sus textos.

Los cuatro relatos policiales funcionan así, no como ilustración de lo que Borges dice que prescribe para el relato policial, sino, por el contrario, como ejemplo de los elementos insistentemente rechazados y ensalzados por Borges en el género: su recusación del rastreo de huellas y del materialismo, su exaltación de la razón y del género como ejercicio intelectual. “La muerte y la brújula” sirve de evidente ejemplo para demostrarlo: las pistas que el criminal deja no sirven y el detective nada puede hacer con ellas. Se insiste aquí en la irrelevancia de las pruebas materiales que solo llevan a la muerte a quien pretende analizarlas. En cambio el asesino, representante de la razón (en lugar del detective, quien es tradicionalmente su representante, como señala Kracauer en *La novela policial: un tratado filosófico*) triunfa. Esto sugiere que en el género policial se verifica el triunfo de la razón, más allá de que su representante esté de un lado o del otro de la ley. Este hecho insinúa a su vez el hecho de que el asesino y el detective-víctima sean dos caras o máscaras intercambiables: Red Scarlach y Eric Lönnrot, ambos teñidos por el mismo color. Asimismo, la ciudad adquiere en este cuento un papel preponderante. Con esto se retoma un elemento muy característico del policial negro. Pero también aquí existe un uso del género y un distanciamiento. Pues esa ciudad no será representada de modo realista, sino que se la figurará como un espacio fantástico una Buenos Aires-París, una ciudad de pesadilla, irreductible a un espacio concreto y real.

“Abenjacán...” es el cuento en el que Borges pone en práctica de modo más consistente sus reglas del género. Presenta el análisis de un crimen que ha tenido lugar a muchos años de distancia –la lejanía temporal que invoca a menudo en sus reflexiones

sobre el género— y que se resuelve de modo lógico y abstracto: Unwin no necesita conocer a los protagonistas del misterio, el lugar ni los detalles; el simple relato de mínimos elementos y la idea abstracta o platónica del laberinto le permiten desentrañarlo. Unwin y Dunraven funcionan como una dupla que se complementa y funciona como el detective. Juntos reúnen las características del primer detective de la historia, Dupin, y del Ministro D: razonadores abstractos o matemáticos y artistas o poetas. Este juego de dobles, patente en “La carta robada”, texto al que se hace referencia expresa en “Abenjacán...” (Borges, OC I, *El Aleph*, “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, 600), es retomado aquí en dos parejas de dobles, Abenjacán-Zaid y Dunraven-Unwin, parejas que a su vez se espejan en las acciones que llevan a cabo: ambas recostadas, uno de ellos durmiendo y el otro despierto, soñando con una tela de araña uno y otro desvelado intentando desentrañarla.

El cuento plantea un problema cuya solución parece sólo poder ser de naturaleza fantástica (la venganza de un muerto contra su asesino), pero que finalmente encuentra una explicación lógica, necesaria y sorprendente, tal como Borges pregonaba que debía suceder en los relatos policiales. Así, el asesinato resulta ser el asesino y todo debido a ese recurso tan sencillo que es la inversión de los personajes, pero llevada a cabo de modo sutil y sin necesidad de barbas postizas, tinturas o aquellos otros recursos trillados criticados por Borges: “El descubrimiento final de que dos personajes de la trama son uno solo, puede ser agradable —siempre que el instrumento de los cambios no resulte una barba disponible o una voz italiana, sino distintas circunstancias y nombres” (Borges, *Textos recobrados II*, “Leyes de la narración policial”, 38). Además, la solución está insinuada no sólo desde el comienzo del relato sino incluso desde antes, desde el

epígrafe: la idea de la tela de araña, replicada en la imagen del laberinto, en ambos casos con el asesino aposentado en el centro.

Todo este juego a nivel de las imágenes y de la trama refleja el que se lleva a cabo a nivel estético con el juego de reversiones de la historia de Abenjacán: Dunraven le cuenta a Unwin lo que contó el hijo de Allaby que Abenjacán le había contado a su padre. Vemos aquí también, de modo sintético, que la psicología entendida como hábito de comportamiento es un elemento útil y positivo de la trama: este hecho es el primero que hace pensar a Unwin que ese laberinto no podía ser un escondite: “Empezaré por la mayor mentira de todas, por el laberinto increíble. Un fugitivo no se oculta en un laberinto. No erige un laberinto sobre un alto lugar de la costa, un laberinto carmesí que avistan desde lejos los marineros” (Borges, OC I, *El Aleph*, “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, 604).

También en “Emma Zunz” es posible ver una gran cantidad de elementos que contradicen las convenciones del género policial de enigma. Pues el cuento no narra la investigación o resolución de un misterio sino el desarrollo de un crimen, cuyas víctimas y victimarios se conocen desde el principio. El mayor misterio que existe es el del cómo: nunca hay dudas sobre quién es el asesino, quién es la víctima y qué es lo que va a suceder. La recurrencia a lo sexual y sórdido rápidamente inclina la balanza en favor del policial negro. Lo mismo sucede con la acción, narrada en presente y con la ciudad –y sobre todo sus márgenes portuarios– como escenario: Emma se desplaza por las zonas bajas y los tugurios; utiliza el transporte público y trabaja en una fábrica. Estos espacios urbanos –alejados de la tradicional casa rural o semirural señorial del policial inglés– están sin embargo desrealizados por el uso de nombres que remiren a un ambiente

escandinavo. Borges insistía con la necesidad de situar los relatos policiales en regiones distantes. Según él, esto colaboraba con la generación de una atmósfera irreal e impedía cualquier lectura realista que pudiera sobrevenir: “Poe sabía que lo que él estaba haciendo no era realista, por eso sitúa la escena en París” (Borges, OC IV, *Borges, oral*, “El cuento policial”, 195). El relato atenta a su vez contra el realismo temporal, tal como lo muestra la siguiente cita de Damiani:

Recordemos que se habla del (jueves) “catorce de enero de 1922”, luego del “viernes quince, la víspera” y por fin del día clave, el sábado dieciséis. Pero si vamos a cualquier almanaque de 1922 nos encontraremos que el 14 de enero de ese año fue sábado, y por lo tanto, el 15 domingo y 16 lunes. Dejemos a los ingenuos y a los envidiosos la idea de que Borges se equivocó. Más interesante es pensar que lo hizo a propósito, para burlarse de quienes creen que unas fechas y unos lugares familiares, como abundan en este cuento, convierten a cualquier texto en realista. (Damiani, “Prólogos del Museo: Una secreta promesa del porvenir”, 31)

Asimismo, cabe indicar que el dinero tiene un lugar llamativo para un policial clásico tal como los que eran defendidos por Borges. Ya señaló Piglia que

[E]n la serie negra [...] el que representa la ley sólo está motivado por el interés, el detective es un profesional, alguien que hace su trabajo y recibe un sueldo [...] el crimen, el delito, está siempre sostenido por el dinero: asesinato, robos, estafas, extorsiones, secuestros, la cadena es siempre económica. (Piglia, *Crítica y ficción*. 61-2)

En “Emma Zunz”, el dinero aparece como bien de cambio (como pago por una delación) pero también como primer motor distante de la acción (la estafa supuestamente llevada a cabo por el padre de Emma). Pero principalmente aparece como pago por el cuerpo de Emma: “En la mesa de luz estaba el dinero que había dejado el hombre: Emma se incorporó y lo rompió como antes había roto la carta” (Borges, OC I, *El Aleph*, “Emma Zunz”, 566). Emma rompe el dinero para dejar en claro que se trataba únicamente de un acto puro de justicia, para eliminar cualquier tipo de beneficio por su sacrificio. Este sencillo gesto hace a la verosimilitud del personaje y contribuye a construir una necesaria motivación del crimen.

Ahora bien, en “Avelino Arredondo” volvemos a encontrar una trama similar a la de “Emma Zunz”: el desarrollo del plan de un hombre para llevar a cabo un crimen, en este caso el asesinato del presidente. Aquí la ciudad está reducida a un bar y a un desfile en la zona elegante y resulta por tanto casi prescindente (por otra parte, el dinero no aparece en ningún momento). El desarrollo del relato es en sí mismo similar al de “Emma Zunz” que también narra el plan de un persona para llevar a cabo un crimen. ¿Qué es entonces lo que diferencia genéricamente a estos dos relatos? Podríamos considerar que el elemento de distinción es la voluntad de encubrir un crimen (Emma esconde su plan de venganza bajo el disfraz de la figura legal de la defensa propia, mientras que Avelino se entrega luego de cometer el crimen). Pero si fuera precisamente el carácter racional del criminal que busca salir indemne a partir del ocultamiento el rasgo característico del género, ¿cómo podríamos encuadrar “El jardín de senderos que se bifurcan” como policial, tal como hace Borges?

En relación con este último cuento, si bien Borges lo señala como policial, se encuentra más cerca del *thriller* o del relato de aventuras que de la variante clásica de enigma.²⁰⁰ Por otra parte, la intriga descansa más sobre la trama laberíntica de la novela del antepasado que sobre lo que sucede entre el protagonista y Albert o entre el protagonista y Madden. Se trata, al igual que “La forma de la espada” y “Tema del traidor y del héroe”, de relatos de espías, de traiciones y delaciones más que de un crimen que se intenta develar.

Resulta evidente entonces que la definición de lo policial en Borges es compleja: no concuerdan sus postulados teóricos con sus puestas en práctica, ni las declaraciones programáticas con el gusto que se desprende de la lectura de sus reseñas, prólogos y notas. Esto se puede vincular con lo que plantea Jorge Panesi al analizar al Borges nacionalista (Panesi, *Críticas*, 144). Allí, el crítico sostiene que para Borges el escritor es ante todo un traidor. Podemos extender esa idea y analizar de qué modo Borges traiciona al género policial. De modo evidente traiciona sus propios postulados programáticos con respecto al género, por ejemplo, al utilizar elementos del policial negro para construir sus ficciones. También en parte traiciona o desdice la tradición nacional del género al circunscribir el policial a la tradición inglesa, como si no existieran otras tradiciones en la conformación del género nacional. Niega así la entera tradición del policial argentino anterior, desde 1877 hasta sus días, textos que abrevaban en diversas tradiciones. Esto implica negar y rechazar los elementos de las tradiciones francesa y norteamericana. Incluso traiciona a la propia tradición inglesa que se ocupa de elogiar, pues registra sólo

²⁰⁰ Si bien no siempre es clara la línea divisoria entre estos géneros, no podemos dudar de que Borges consideraba a la novela de aventuras y al *thriller* como ajenos al género policial: “Puedo recomendar a los *amateurs* de la novela policial (que no se debe confundir con la novela de meras aventuras ni con la de espionaje internacional, inevitablemente habitada de suntuosos espías que se enamoran y de documentos secretos” (Borges, OC IV, *Textos cautivos*, “Half-Way House”, 216).

algunos elementos de ésta y deja de lado muchos otros con el fin de reivindicar un modelo de policial que se preste a sus propios gustos y necesidades estéticas. Todas estas variaciones sobre el género policial funcionan entonces –podemos pensar– como una maniobra para preparar el terreno para sus propias ficciones. Borges celebra por ejemplo que Poe haya inventado un lector, el desconfiado de los relatos policiales: desde sus críticas, reseñas y artículos a su vez, Borges busca precisamente crear ese lector para sus propias ficciones.²⁰¹

Al mismo tiempo que configura un público lector, Borges se crea como escritor en sus lecturas: lee textos y encuentra en ellos lo que quiere encontrar. Hace de su lectura una lectura sesgada (como lo son todas las lecturas) en la que el policial deviene un instrumento que habilita una discusión vinculada estrechamente con su poética en general: “otros elementos son indispensables: la invención de caracteres, la construcción, la vitalidad, el estilo. Sin ellos, el cuento policial es un mero esquema” (Borges, *Museo*, “Primer concurso de cuentos policiales”, 221).²⁰² De este modo, queda claro que aquellas reglas que compuso para analizar al género son accesorias.

El policial es, pues, una llave de entrada a la estética borgeana: no realista, evidentemente artificiosa, razonada. Borges habla del “carácter *artificial* que tiene la narrativa policial” (Lafforgue & Rivera, *Asesinos de papel*, 41) e insiste: “No creo que las narraciones policiales puedan ser realistas. Es un género ingenioso y artificial” (Lafforgue & Rivera, *Asesinos de papel*, 48). Creo que en este punto no debe

²⁰¹ En este sentido, señala Piglia: “La novela policial inglesa había sido difundida con gran eficacia por Borges, que por un lado buscaba crear una recepción adecuada para sus propios textos y trataba de hacer conocer un tipo de relato y de manejo de la intriga que estaba en el centro de su propia poética” (Piglia, *Crítica y ficción*, 59-60).

²⁰² Esta idea se repite, de modo similar, en Borges, OC IV, *Textos cautivos*, “It Walks by Night, de John Dickson Carr”, 347; “Les sept minutes, de Simenon”, 365 y “Not to Be Taken, de Anthony Berkeley”, 384.

obviarse el título de sus primeros libros de cuentos: *Artificios*, *Ficciones* que ponen el acento sobre este rasgo de la literatura que Borges considera clave y que es, justamente, aquello que él exalta como característica distintiva del género.

Borges encuentra en el policial un esquema que pone en primer plano la importancia de la trama, es decir, la construcción meticulosa del argumento ficcional. Por eso puede decir que el policial no es un género realista, pues él rechaza la imitación de la vida, idea que supo criticar en el naturalismo. Partiendo de la base de que realidad y palabras corresponden a órdenes totalmente distintos, asume plenamente el carácter ficcional del artificio verbal y apuesta a la pericia en la construcción de sus entramados narrativos. En este sentido, cabe señalar que su concepción del policial se aproxima así a su comprensión de la ciencia ficción; si el policial es la solución imaginativa, inesperada, sorpresiva y a la vez lógica a un problema que parece irresoluble, la ciencia ficción es caracterizada por él, como sostiene en el "Prólogo" a *La invención de Morel*, como un ejemplo de "imaginación razonada" (Borges, OC IV, *Prólogo con un prólogo de prólogos*, "Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*", 26). En este sentido, lógica e imaginación aparecen como los dos pilares sobre los que se construye esta idea de la literatura de Borges.

Poe no quería que el género policial fuera realista, quería que fuera un género intelectual, un género fantástico si ustedes quieren, pero un género fantástico de la inteligencia, no de la imaginación solamente; ambas cosas desde luego, pero sobre todo de la inteligencia. (Borges, OC IV, *Borges, oral*, "El cuento policial", 193)

Evidentemente, la “imaginación razonada” es una categoría que en Borges atraviesa estos dos géneros populares y que repercute en su concepción de la literatura en general. Su resistencia al realismo lo lleva a exaltar el "fantástico de la inteligencia" y evocar el policial una y otra vez como piedra de toque. Frente a estas, las variantes del realismo son relegadas por el costumbrismo, la carencia de imaginación en la creación de la trama y las falencias lógicas en el aspecto constructivo del artificio verbal. Poeta y matemático es el Dupin elogiado por Borges, así como lo es el Ministro de D... Y esta fórmula podría configurar una posible definición borgeana del narrador literario contemporáneo.

3. Ambigüedades: sexualidad y género policial en la serie Duffy, de Julian Barnes

En el panorama social de la Inglaterra de los años '80, Margaret Thatcher se encuentra en primer plano, con un gobierno que supo combinar liberalismo económico y conservadurismo político, y que generó una marcada tensión social latente, que por momentos también salió a la superficie y se volvió actual. La guerra de Malvinas, las protestas sociales violentas de 1982, la huelga minera de 1984-1985, la burbuja inmobiliaria y la desregulación del mercado de capitales, así como el auge del *punk*, el rock y la cultura de las drogas son elementos que configuraron un escenario de inestabilidad omnipresente en el Reino Unido, visitado además por el estallido de la Revolución Sexual,²⁰³ que manifestó su presencia con intensidad:

The 1970s were a heady era of change for gays and lesbians. Gay Pride launched the first parades in mayor cities, then increasingly even in smaller cities. Gay guides for travelers appeared, the first gay bookstores opened, the homosexuals became the source of cover stories in national magazines. Gay journals provided outlets for fiction, poetry, and reviews. (Gunn, *The Gay Male Sleuth in Print and Film*. 24)²⁰⁴

Los factores que llevaron a esta Revolución fueron diversos e incluyeron: el trabajo de grupos como el *Gay Rights Movement* y el *Women's Movement*, que

²⁰³ Comúnmente se entiende por Revolución Sexual un movimiento que entre 1960 y 1980 modificó la conducta social en lo relacionado con el sexo y su manifestación pública en el mundo occidental. Para más referencias, cfr: Allyn, David. *Make love, not war: the sexual revolution, an unfettered history*. New York: Routledge, 2001.

²⁰⁴ Los años '70 fueron un tiempo de excitantes cambios para los gays y lesbianas. Tuvo lugar el primer desfile del orgullo gay en las principales ciudades, y luego fue creciendo incluso en ciudades más pequeñas. Surgieron las guías turísticas gays, abrieron las primeras librerías gays, y los homosexuales se volvieron la nota de tapa de muchas revistas nacionales. Los semanarios gay significaron un canal de salida para ficciones, poesía y reseñas. [La traducción es mía].

permitieron la expansión y el fin de la censura sobre la práctica homosexual; el avance en la producción de preservativos, anticonceptivos, afrodisíacos y juguetes sexuales; la legalización del aborto y del divorcio; la publicación de numerosos manuales sobre sexo que fueron éxitos de ventas; la oferta de pornografía (revistas, clubs de striptease y bailes exóticos, *peep-shows*); la presencia de escenas de alto contenido sexual en películas de consumo masivo; la aceptación del sexo pre-marital y la consecuente popularización del sexo casual. En el Reino Unido, en 1959, se modificaron las leyes referidas a la publicación de obscenidades y, en 1967, las que prohibían el aborto y la homosexualidad (aunque la edad de consentimiento sexual para hombres homosexuales se fijó en 21 años, a diferencia de la de consentimiento heterosexual que era a los 16. En cambio, el sexo entre mujeres recién fue admitido legalmente en el año 2001). Esta expansión de las libertades sexuales en todo el mundo occidental encontró su freno en los años '80 con la llegada al poder de gobiernos de derecha y la aparición del SIDA.

La serie Duffy tiene múltiples referencias a este contexto y, en muchos casos, las referencias no ocultan un aspecto crítico frente a la hegemonía liberal-conservadora de derechas: “‘I mean I want to be proud of being British. I *am* proud of being British,’ he added hastily, ‘but I’m pissed off by the way this country’s been dragged through the mud lately. It is *Great Britain*, isn’t it?’” (Kavanagh, *Putting the Boot In*, 67).²⁰⁵ El título del último libro, *Going to the Dogs*, hace referencia justamente a eso, al modo en que el país se está “yendo al tacho”: “‘Does it ever strike you that the country’s going to the

²⁰⁵ ‘Lo que quiero decir es que quiero estar orgulloso de ser británico. *Estoy* orgulloso de ser británico’, agregó apresurado, ‘pero estoy harto de la manera en que este país está siendo arrastrado por el barro últimamente. ¿Es *Gran Bretaña*, no es cierto?’. [La traducción es mía].

dogs?'" (Kavanagh, *Going to the Dogs*, 207).²⁰⁶ La referencia sirve tanto para señalar lo cuestionable del rumbo que está tomando el país tanto en el ámbito político (por ejemplo política internacional pero también política económica), así como al camino de retroceso en lo que a las libertades se refiere.

En el Reino Unido, a partir de 1979, el gobierno de Margaret Thatcher fue ejerciendo una presión cada vez más intensa tendiente a "normalizar" a la población. Michel Foucault (2008) dedicó en los años '70 varios estudios al tema de la normalización y la normación.²⁰⁷ Sintéticamente podemos señalar que a partir del siglo XIX el deseo de medir a la población lleva al establecimiento de medidas, jerarquías y regulaciones para clasificar y homogeneizar a los ciudadanos. Así se instala la diferencia entre lo normal y lo anormal y consecuentemente la configuración de una sociedad cuyo ideal es una complete homogeneidad:

El momento en que se ha pasado de mecanismos histórico-rituales de formación de la individualidad a mecanismos científico-disciplinares, donde lo normal ha relevado a lo ancestral, y la medida al estatuto, sustituyendo así la individualidad del hombre memorable por la del hombre calculable, el momento en que las ciencias del hombre han llegado a ser posibles es aquel en el que utilizaron una nueva tecnología del poder y otra anatomía política del cuerpo. (Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prision*, 195)

²⁰⁶ "¿Nunca piensan que este país se está yendo al tacho?" La secuencia se completa con la conjugación de distintas variaciones de la misma pregunta: "Maybe the country's going to the dogs" (145) [Quizás el país se está yendo al tacho], "Why are we going to the dogs?" (176) [¿Por qué nos estamos yendo al tacho?] y "I'm going to the dogs" (185) [Me estoy yendo al tacho]. [Las traducciones son mías].

²⁰⁷ En la *normación*, la aplicación de la norma es lo fundamental. En la *normalización*, en cambio, la norma no es anterior, sino posterior a la división en normal y anormal. Cfr: Foucault, Michel. *Seguridad, territorio, población. Curso del Collège de France (1897-1978)*, 63-80.

Para Foucault la normalización implica la construcción de una norma de conducta idealizada, a partir de la cual luego se castiga o premia al individuo de acuerdo con el seguimiento o desviación de ese ideal. De este modo, el poder que disciplina puede ejercer un mayor control sobre la sociedad con un menor esfuerzo. En la sociedad disciplinaria, la norma tiene un funcionamiento político: el poder que disciplina funciona como un poder de normalización. O sea: su funcionamiento tiene como condición de posibilidad que la norma y sus formas de coacción se activen en beneficio del despliegue de tales modalidades modernas de ejercicio de poder:

De una manera aún más general, puede decirse que el elemento que va a circular de lo disciplinario a lo regularizador, que va a aplicarse del mismo modo al cuerpo y a la población, que permite a la vez controlar el orden disciplinario del cuerpo y los acontecimientos aleatorios de una multiplicidad biológica, el elemento que circula de uno a la otra, es la norma. La norma es lo que puede aplicarse tanto a un cuerpo al que se quiere disciplinar como a una población a la que se pretende regularizar. (Foucault, *Hay que defender a la sociedad*, 217)

Este intento de disciplinar a la población puede percibirse en Margaret Thatcher, quien gobernó Inglaterra durante el período más homofóbico de la historia reciente del país (Todd, “Margaret Thatcher was no poster girl for gay rights”). Los sentimientos negativos de la población frente a la homosexualidad llegaron a su punto más alto en 1987, cuando una encuesta mostró que el 64% de los británicos creía que las relaciones sexuales entre personas del mismo sexo estaban siempre o casi siempre mal y sólo el

17% creía que nunca estaban mal.²⁰⁸ Como señala el defensor de los derechos humanos Peter Tatchell:

During her rule, arrests and convictions for consenting same-sex behaviour rocketed, as did queer bashing violence and murder. Gay men were widely demonised and scapegoated for the AIDS pandemic and Thatcher did nothing to challenge this vilification. (McCormick, “Margaret Thatcher, a controversial figure on gay issues, dies aged 87”)²⁰⁹

Esta actitud negativa frente a la homosexualidad, por parte de la mayoría de la población, estuvo cuanto menos respaldada –sino alentada– por la Primera Ministra. El 24 de mayo de 1988 Thatcher sancionó el famoso Artículo 28 (también llamado Cláusula 28), una enmienda al *Local Government Act 1986* que prohibía a las autoridades locales promocionar la homosexualidad y la enseñanza de la aceptabilidad de la homosexualidad como una posible relación familiar.²¹⁰ Por otro lado, en un discurso frente al Partido Conservador en 1987, Thatcher repudiaba el hecho de que a los niños se les enseñara que tenían un derecho inalienable a ser homosexuales (“Margaret Thatcher’s Anti-gay Speech. 1:00”. *YouTube*).²¹¹

Thatcher fue la primera ministra del Reino Unido desde 1979 hasta 1990 y Julian Barnes dedicó varios artículos periodísticos a opinar sobre su persona y su gobierno: en

²⁰⁸ Esta información es provista por la mayor agencia de estudios sociales de Gran Bretaña, NatCen, “British Social Attitudes 32”. Cfr: http://www.bsa.natcen.ac.uk/media/38723/bsa30_full_report_final.pdf

²⁰⁹ Durante su gobierno, se dispararon los arrestos y condenas por consentimiento a mantener relaciones entre personas del mismo sexo, así como las golpizas y asesinatos a homosexuales. Los hombres homosexuales fueron demonizados y culpados por la pandemia del SIDA y Thatcher no hizo nada para repudiar esa denigración. [La traducción es mía].

²¹⁰ “Prohibition on promoting homosexuality by teaching or by publishing material”

En: <http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1988/9/section/28>

²¹¹ La transcripción de dicho discurso se encuentra disponible en:

<http://www.margaretthatcher.org/document/106941>

todos ellos se puede percibir, a veces de manera más nítida y otras de manera más sutil, una mirada crítica sobre su persona y su gestión. De especial interés resultan los artículos publicados en su calidad de corresponsal inglés para Estados Unidos para el diario *The New Yorker*, compilados en el libro *Letters from London* (1995), donde Barnes critica duramente las posturas económicas, sociales y humanas de Thatcher: “Harmony was never anything Mrs. Thatcher thrived on, nor sought to achieve, nor even achieved by chance” (Barnes, “Daddy’s girl”).²¹² Basta con mirar el índice onomástico, compuesto por el mismo Barnes, con el que se cierra este libro para obtener una idea acabada de las opiniones del autor sobre Thatcher:

Thatcher, Margaret [...] rumors of lunacy, 10; receives electric shocks in bath, 11; ‘bawls like a fishwife,’ 11; [...] accused of war crimes, 12; as Matron, 12; accused of being influenced by Indian holy man, 35; [...] how not to make the poor richer, 59; [...] imagines herself mourned by European leaders, 70; [...] Foundation refused charitable status, 91; receives honorary degree from Kuwait, 91; turned down for honorary degree by Oxford, 91; [...] unimpressed by the French Revolution, 229; ‘Mrs. Torture,’ 271. (Barnes, *Letters from London*, 319-320)²¹³

Este breve recorte sirve ya para ilustrar el tono irónico y crítico con el que Barnes estimaba a quien fuera la única Primera Ministro mujer de su país. Vale señalar que en ninguna de las numerosas entradas de ese índice se enumera alguna medida política o

²¹² La armonía nunca fue algo que la señora Thatcher alimentara, o buscara alcanzar, o siquiera alcanzara por casualidad. [La traducción es mía].

²¹³ Rumores de locura, 10; le dan electroshocks en la bañera, 11; ‘berrea como la mujer de un pescador’, 11; [...] acusada de crímenes de guerra, 12; como matrona, 12; acusada de ser influenciada por un religioso indio, 35; [...] cómo no hacer más ricos a los pobres, 59; [...] se imagina a sí misma siendo llorada por los líderes europeos, 70; [...] a su Fundación se le niega el estatuto de caritativa, 91, recibe un premio honorario de Kuwait, 91; le niegan un premio honorario de Oxford, 91; [...] poco impresionada por la Revolución Francesa, 229; ‘Sra. Tortura’, 271. [La traducción es mía].

rasgo positivo y que tampoco figuran allí las descripciones más jugosas de su persona que sí aparecen a lo largo de los artículos. O sea: el índice, si bien desde el margen logra conformar una imagen acabada de la opinión de Barnes sobre Thatcher, no incorpora lo más crítico y ácido de la mirada del escritor sobre ella. Entre las frases que Barnes utiliza en las notas periodísticas para referirse a “La dama de hierro” encontramos:

Pigheaded extremist running the country (8); mad, paranoid, megalomaniac (10-11); lack of subtlety and grammar (12); wicked witch (48); beastly old bossy boots (54); barking and hand bagging everyone (59); wolf (63); bullish and self-congratulatory (70); no sense of humor (85); Robocop figure (86); aggressive and dismissive (86); domineering dogmatism (86); The Thatcher years were in many aspects an aberration (90); bawling out trade unionists, the unemployed, foreigners and other miscreants (90); imperious, finger-wagging, basic (97); political migraine (219); xenophobic (220); dominant, self-confident, stubborn, narrow prejudices, combative and unself-questioning (222); monocular vision, most loathed, domineering, mean-spirited, divisive (227); obtrusive, nagging, bullying (228); vanity (230); glowering, lowering pressure (232). (Barnes, *Letters from London*)²¹⁴

Aberración proviene del latín “aberratio”, cuyo significado es algo que deambula errante o se ha desviado del camino correcto (“Concepto de aberración”, *Deconceptos*).

²¹⁴ Una extremista, testaruda conduciendo al país (8); loca, paranoica, megalomaniaca (10-11); falta de sutileza y gramática (12); bruja malvada (48); bestial vieja mandona (54); ladra y da carterazos a todos (59); loba (63); maltratadora y pagada de sí misma (70); sin sentido del humor (85); Robocop (86); agresiva y despectiva (86); dogmatismo dominante (86); los años del gobierno de Thatcher fueron en muchos aspectos una aberración (90); hace llorar a gremialistas, desempleados, extranjeros y otros maleantes (90); imperativa, desaprobadora, básica (97); un dolor de cabeza político (219); xenófobica (220); dominante, segura de sí misma, terca, de juicio limitado, combativa y que no se cuestiona a sí misma (222); visión monocular, la más odiada, dominante, de espíritu vil, que provoca divisiones (227); prepotente, irritante, camorrera (228); vanidad (230); presión amenazante y que rebaja (232). [La traducción es mía].

Si Thatcher considera a toda práctica no heterosexual como aberrante, para Barnes lo aberrante serán Thatcher y sus años de gobierno (Barnes, *Letters from London*, 90). En *La cuestión gay. Un enfoque sociológico*, el sociólogo argentino Ernesto Meccia señala que “el objeto ‘homosexualidad’ ha sido revestido de atributos tales como ‘perversión’, ‘desorden moral’ o ‘inversión sexual’” (Meccia, *La cuestión gay. Un enfoque sociológico*, 30). Pero en la serie Duffy la inversión o desviación pasará a ser un adjetivo positivo y será el detective Duffy quien lo ostente en su bisexualidad. El detective, héroe del género policial, será pues ‘invertido’ y héroe, una transgresión para la política normalizadora de los ‘80s.

Desde un género al que históricamente se le ha atribuido un lugar menor, un lugar que por otra parte también ocupa en la crítica y en la historia literaria respecto el policial dentro de la obra de Barnes, el escritor decide tomar posición dentro de las discusiones actuales. Barnes compone en Duffy al primer detective bisexual de la historia de la literatura policial: “Nick Duffy —London security advisor, ex-cop, our first true bisexual— made his debut in *Duffy*” (Gunn, *The Gay Male Sleuth in Print and Film*, 38).²¹⁵ En un contexto donde un significativo segmento de la población se desvía gradualmente de la norma hasta dejar afuera a un gran porcentaje de sus compatriotas, este detective es la figura que pone de manifiesto la aberración reinante al ponerle el cuerpo a las tensiones del momento. Duffy es, pues, un “invertido”, el antihéroe que se sustrae a ese orden heteronormativo²¹⁶ imperante y que lo cuestiona. Así, la ambigüedad es el arma principal con que cuenta el detective en este contexto.

²¹⁵ Nick Duffy, asesor de seguridad londinense, ex-policía, nuestro primer verdadero bisexual, hizo su debut en *Duffy*. [La traducción es mía].

²¹⁶ Este concepto proviene de Michael Warner y hace referencia al conjunto de las relaciones de poder por medio del cual la sexualidad se normaliza y se reglamenta en nuestra cultura y las relaciones heterosexuales

Piglia señala en *El último lector* que Poe inventa un nuevo género al crear al detective (Piglia, *El último lector*, 79). Ese personaje es un tipo de ser especial, distinto del resto de las personas. Y Duffy es una especificidad dentro de esa especificidad, una excentricidad dentro de las excentricidades que son los detectives en general: se distingue de los otros detectives a partir de la ambigüedad que ostenta, principal característica de Duffy. Esa ambigüedad será también un rasgo predominante en otros aspectos de la serie: se extenderá a la ambivalencia moral de todos los personajes, a la indefinición en la resolución de los casos, en lo inespecífico del propio conflicto o del crimen que se investiga.

La ambigüedad genérica es, entonces, una característica constitutiva de esta serie policial, tanto en lo literario como en lo sexual. Aunque en la primera aparición del detective (Kavanagh, *Duffy*, 40-41) lo encontramos despertándose al lado de una joven desnuda, no debemos dejarnos llevar por las primeras impresiones. Allí se quiere hacer pasar a Duffy por un detective prototípico del policial negro norteamericano, pero “Duffy’s bisexuality is interestingly at variance with the hyper-masculine ethos of American private eyes. One can readily imagine the loathing that it would generate in a character as Mike Hammer, the reactionary, brutal protagonist of Micky Spillane” (Holmes, *Julian Barnes*, 37).²¹⁷ En efecto, unas páginas más adelante leemos la

idealizadas se institucionalizan y se equiparan con lo que significa ser humano (Warner, *Fear of a Queer Planet: queer politics and social politics*, xxi).

La heteronormatividad, por lo tanto, apunta al conjunto de las normas sociales que construyen un estereotipo cultural de referencia, lo que incluye el género, la raza, la clase, así como la orientación y práctica sexual.

²¹⁷ La bisexualidad de Duffy es una variación interesante del modelo hiper-masculino del detective privado americano. Uno puede imaginarse con facilidad el odio que generaría en un personaje como Mike Hammer, el protagonista reaccionario y brutal de Micky Spillane. [La traducción es mía].

doble orientación sexual de Duffy: “The point about Duffy was [...] that he plugged in both ways” (Kavanagh, *Duffy*, 56).²¹⁸

Cuando fue consultado respecto de la bisexualidad de su detective, Barnes señaló que le resultó interesante poner a un detective sexualmente ambiguo en ese espacio de ambigüedad moral que es el Soho londinense y su industria sexual, donde transcurre la acción en *Duffy* (Smith, “Julian Barnes”, 74). Debemos agregar algunos otros elementos que refuerzan la indefinición sexual que se filtra en todas estas novelas: la apócope con la que es denominado el autor, Dan, que puede remitir tanto a un autor masculino (Daniel) como a una autora (Danielle), así como el uso del apellido de la esposa de Barnes, Kavanagh, como nombre ficticio. Resuena por detrás, además de un par de referencias explícitas que se hacen a lo largo de la serie (*Fiddle*, 34), la misma figura de Margaret Thatcher a quien reiteradamente se le achacaba ser muy masculina:

[S]he was increasingly seen as a phenomenon which transcended both genders, reconciling the dual nature of both masculine and feminine imagery in her person. She was both the glamorous female star... and also the hard masculine warrior and leader –an Iron Lady clothed in soft flesh. (Webster, *Not a Man to Match Her*, 73)²¹⁹

Todo en la serie Duffy tiende de este modo a acentuar la ambigüedad. Esta presenta a un empleado de seguridad privada, Duffy, ex-policía, devenido investigador privado. En la primera novela, el narrador, en tercera persona omnisciente y confiable,

²¹⁸ El tema con Duffy era [...] que se enchufaba para los dos lados. [La traducción es mía].

²¹⁹ Cada vez más era vista como un fenómeno que trascendía ambos géneros, reuniendo en su persona la naturaleza dual de las imágenes masculinas y femeninas. Era tanto la glamorosa estrella... como el duro líder y guerrero, una Dama de Hierro recubierta por tierna carne. [La traducción es mía].

presenta al detective recostado en la cama con el sol brillando sobre el arito de oro que usa en su oreja izquierda:

The sunlight streaming in through the high windows of the Paddington mews flat twinkled on the gold stud in Duffy's left ear. He'd sometimes dreamed of trying to invent a miniaturized alarm system, so that when the stud heated up a degree or two with the sun, a tiny bell went off in his ear. He'd given up the idea for two reasons: half the time he slept on his left side; and in any case, only a fool would rely on the sun. (Kavanagh, *Duffy*, 40)²²⁰

Existe toda una tradición referida al uso de aros en los hombres según la cual el lado en que se luce el aro define la inclinación sexual del portador.²²¹ McKechnie, el cliente de Duffy en la primera de las novelas, hace referencia a esto unas páginas más adelante: "He wondered about the gold stud in his ear. Was it just fashion, or was it some sort of sexual signal? McKechnie didn't know any more" (Kavanagh, *Duffy*, 46).²²² La referencia a ese aro ya llama la atención al lector sobre la posible orientación sexual de Duffy. Y ese mismo dato es lo que consideran distintos personajes en la novela por similares razones: "so that was what had been preying on Casey's mind all this time: the stud. 'Girl I'm courting gave it me.' Casey in reply gave his delayed exhalation. 'Only I

²²⁰ El sol que entraba por las ventanas altas del departamento de Paddington Mews centelleaba en el aro que Duffy usaba en su oreja izquierda. A veces fantaseaba con tratar de inventar un sistema de alarma en miniatura que hiciera que cuando el aro se calentara uno o dos grados con el sol, una alarma sonara en su oído. Se había dado por vencido por dos razones: la mitad del tiempo dormía sobre su lado izquierdo, y, de todas formas, sólo un idiota confiaría en el sol. [La traducción es mía].

²²¹ Sirva como ejemplo: "Earring In The Right Ear = Homosexual, Right?" (*Datalounge*, 11/11/2010. www.datalounge.com/thread/9829448-earring-in-the-right-ear-homosexual-right-)

²²² Pensó en el aro de oro en su oreja. ¿Era sólo una moda o era algún tipo de señal sexual? McKechnie ya no lo sabía. [La traducción es mía].

fort you was a wrong ‘un’” (Kavanagh, *Fiddle City*, 52).²²³ En *Fiddle City*, Duffy sufre el desgarramiento de ese aro y se ve obligado a dejar de utilizarlo, como veremos más adelante. Pero aun cuando ese aro ya no sea visible, en todas las novelas su orientación sexual es cuestionada por diversos personajes: “How interesting. For some reason I’d always thought you were queer. I do apologize” (Kavanagh, *Putting the Boot In*, 158)²²⁴ y “You’re queer” (Kavanagh, *Going to the Dogs*, 204).²²⁵

Por otro lado, podemos notar ya en la cita referida al despertar de Duffy su bisexualidad: sólo duerme del lado izquierdo la mitad del tiempo. Podemos tomar esto como una metáfora que hace referencia a las personas con las que duerme. Como dirá más adelante: “He fucked men and women indiscriminately” (Kavanagh, *Duffy*, 60),²²⁶ o sea: duerme la mitad del tiempo para cada lado. La subsiguiente referencia al sol, símbolo de la naturaleza, trae a colación la (actualmente obsoleta) discusión referida a si la homosexualidad es innata (natural) o adquirida (social). Y Duffy deja sentada su postura: sólo un idiota confiaría en la naturaleza, dice, señalando lo inapropiado de apoyarse en una mera pauta biológica a la hora de definir la propia práctica sexual.

Como ha señalado la crítica especializada, la construcción de la propia sexualidad es social y no es ya posible definirla a partir de la materialidad:

el análisis de la homosexualidad no consistía sólo en el análisis de las relaciones (prácticas) sexuales, sino también de relaciones sociales y de las representaciones concomitantes. Indisociando los tres elementos se le

²²³ Así que eso era lo que había estado en la cabeza de Casey todo ese tiempo: el aro. “La chica con la que salgo me lo dio.” La respuesta de Casey vino con una exhalación retrasada. “Yo me creí que eras un desviado.” [La traducción es mía].

²²⁴ Qué interesante. Por alguna razón siempre había pensado que eras gay. Te pido disculpas. [La traducción es mía].

²²⁵ Sos gay. [La traducción es mía].

²²⁶ Cogía con hombres y mujeres indiscriminadamente. [La traducción es mía].

podría quitar al sexo (y a la homosexualidad) la “materialidad” indiscutible y objetiva en la que parecen haber pensado tantos autores, y dejar al descubierto que el sexo y su misma materialidad (Butler, 2005) no son sino emergentes de una heterogénea serie de discursos sociales (Foucault, 1990). (Meccia, *La cuestión gay. Un enfoque sociológico*, 31)

Entre los elementos que Meccia señala que deben considerarse a la hora de intentar definir la sexualidad de una persona, se encuentra la mirada que uno mismo tiene sobre su orientación y su práctica sexual (Meccia, *La cuestión gay. Un enfoque sociológico*, 28). En este punto, encontramos que Duffy no tiene mayores conflictos a la hora de pensar su sexualidad, tal como señala el crítico Drewey Wayne Gunn que sucede en general con los detectives homosexuales: “Often he operates almost entirely in a heterosexual world, his own sexuality being simply an aspect of his nature of no more importance to solving the mystery than is the color of his eyes” (Gunn, *The Gay Male Sleuth in Print and Film*, 12).²²⁷ Duffy no tiene problema en decirle a su pareja, Carol, que solía mantener relaciones sexuales con personas de ambos sexos; considera irrelevante de qué género es la persona con la que tiene sexo: “In terms of sexual pleasure, it didn’t make much difference to him; he wasn’t picky when it came to orgasm” (Kavanagh, *Duffy*, 56)²²⁸; y no parece sentirse cohibido cuando escucha las opiniones homofóbicas del criminal de *Duffy*, Big Eddy, y sus secuaces: “I suppose the

²²⁷ Por lo general trabaja en un mundo casi completamente heterosexual, y su propia sexualidad es un aspecto de su naturaleza que no tiene mayor importancia a la hora de resolver el misterio que el color de sus ojos. [La traducción es mía].

²²⁸ En términos de placer sexual, no le hacía mucha diferencia a él: no era quisquilloso en lo que se refería a orgasmos. [La traducción es mía].

general public would probably approve of my action if they saw it as removing a homosexual from the community” (Kavanagh, *Duffy*, 142).²²⁹

Lo que sí le resulta conflictivo a Duffy es conciliar la realidad concreta, a saber: su impotencia sexual a la hora de mantener relaciones con Carol: “He was just impotent with Carol” (Kavanagh, *Duffy*, 60),²³⁰ con sus fantasías: “In his dream [...] he was driven home to a large detached house deep in some beech woods where Carol and the kids were waiting for him” (Kavanagh, *Duffy*, 59).²³¹ Él quiere casarse y tener hijos con Carol. La casa, aquel espacio de la familia, la mujer, el propio padre, todas estas figuras típicamente burguesas que el detective convencional rechaza,²³² son las que Duffy ansía. De hecho a lo largo de la serie se filtran situaciones ambiguas en lo relativo a la paternidad. En *Fiddle City*, el detective llega a casa de su empleador y se preocupa por la seguridad de las hijas de este hombre: “One of them was standing up on the top of it now. Duffy winced: it wasn’t far to fall for an adult, but for a child?” (Kavanagh, *Fiddle City*, 57),²³³ dejando ver un aspecto de preocupación paternal inconcebible, por ejemplo, en un detective del policial negro. Además, le resulta insoportable pensar el modo en que se han traficado drogas dentro de bebés muertos (Kavanagh, *Fiddle City*, 98). En “The 50p Santa”, Duffy se disfraza de Papá Noel, una figura cargada intensamente de un *ethos* masculino, parodiando toda la tradición de detectives que se esconden detrás de falsas barbas y otros maquillajes. Allí encontramos a Duffy con diversos niños sentados en su

²²⁹ Supongo que la mayoría de la gente aprobaría lo que estoy haciendo si lo consideraran como eliminar a un homosexual de la comunidad. [La traducción es mía].

²³⁰ Solo era impotente con Carol. [La traducción es mía].

²³¹ En su sueño [...] lo estaban conduciendo a su casa solitaria, inmersa en medio de un bosque de hayas, donde lo esperaban Carol y los niños. [La traducción es mía].

²³² Véase: Hoffmann, “Künstliche Zeugung und Zeugung von Kunst im Erzählwerk Achim von Arnims”, 158-167.

²³³ Una de ellas estaba parada arriba ahora. Duffy hizo una mueca: no era una gran altura para un adulto, pero ¿para una niña? [La traducción es mía].

regazo y esta imagen remite inmediatamente a aquella otra del niño de siete años sosteniendo el pene erecto de Duffy, recostado en actitud de sibarita (Kavanagh, *Duffy*, 161), lo que a su vez remite a aquella falsa acusación de abuso de menores por la que fue echado de la policía. Duffy no es un abusador de menores, pero las imágenes continuamente lo representan en ambiguas situaciones de insinuación sexual con niños, muy a pesar de su clara intención de protegerlos.

Más allá de sus fantasías pequeño burguesas, la casa de Duffy difícilmente pueda ser clasificada como un hogar: carece de seguridad, comodidades y muebles, no alberga a una mujer, hijos ni padres y todo en él es aséptico y se encuentra aislado para evitar ruidos, olores y contaminación, o sea: todo aquello que resulta remotamente vital: “The only time pieces allowed in had to be wrapped up. There was a Tupperware box in the bathroom marked ‘Watches’” (Kavanagh, *Duffy*, 40)²³⁴ y “If you opened his refrigerator door, you wouldn’t see anything to eat: you’d see shelvesful of opaque Tupperware boxes; polythene bags with neurotically doubled knots in their necks; even occasionally, Tupperware boxes inside polythene bags” (Kavanagh, *Duffy*, 102-3).²³⁵

Duffy oscila entre esconder y hacer pública su sexualidad, dependiendo del medio en que se halle inmerso. En *Fiddle City* percibe que su bisexualidad puede generar animosidad entre sus compañeros de trabajo: “He sensed that it wouldn’t help him to wear a big pink star on his back around this place” (Kavanagh, *Fiddle City*, 41).²³⁶

Reiteradamente se esconde detrás de una supuesta heterosexualidad, lo que incluso

²³⁴ Las únicas piezas de relojería que se admitían tenían que estar empaquetadas. Había un tupper con la etiqueta ‘Relojes’ en el baño. [La traducción es mía].

²³⁵ Si abrieras la heladera no encontrarías nada para comer. Verías estantes cargados de tuppers opacos, bolsas de plástico anudadas dos veces de modo neurótico, a veces incluso tuppers adentro de bolsas de plástico. [La traducción es mía].

²³⁶ Le parecía que no lo iba a ayudar ir por ese lugar con una gran estrella rosa en su espalda. [La traducción es mía].

implica mentir sobre el aro que usa en su oreja. En ese caso, su compañero se excusa diciéndole que había creído que él era un “desviado” (“a wrong ‘un”) (Kavanagh, *Fiddle City*, 41, 52), en consonancia con el clima de época de la Inglaterra de los 80’s que discriminaba, estigmatizaba y maltrataba a los homosexuales.

El puritanismo moral y la hipocresía que marginó, entre otros, a los homosexuales durante el gobierno de Thatcher, aparece representado en las palabras del criminal homofóbico de *Duffy*, Big Eddy, quien señala: “I depend on silly laws and public prudery to keep my business ticking over” (Kavanagh, *Duffy*, 155).²³⁷ Frente a este contexto nacional de movilización en lo que a políticas y prácticas sexuales se refiere, observamos que aparecen dos series de declaraciones significativas en *Duffy*: las palabras de McKechnie y las de Renée, la prostituta que ayuda a Duffy.²³⁸ El señor McKechnie le miente a Duffy sobre qué es lo que borró de la conversación que sostuvo por teléfono con Big Eddy. Su versión es que Martoff lo había llamado un violador de ovejas sifilítico (“a syphilitic sheep-fucker”) (Kavanagh, *Duffy*, 74),²³⁹ lo que nos hace ver que lo que se considera el peor crimen social está vinculado con lo sexual y la perversión sexual, dado que eso es lo mejor que McKechnie encuentra para tapar su crimen real. En la Inglaterra de los 80’s, si no se es homosexual, entonces es pervertido, parece insinuar el texto.

En contraposición, Renée insiste en el derecho a decidir sobre el propio cuerpo: “you’ve got a choice [...] [It] means taking mean shits who want to hurt you. It means you have to let punters fuck you up the bum, and I’m *never* going to do that. It means you

²³⁷ Dependo de leyes estúpidas y de la pacatería de la gente para mantener a mi negocio en funcionamiento. [La traducción es mía].

²³⁸ Nuevamente encontramos aquí un nombre que insinúa ambigüedad. [La traducción es mía].

²³⁹ Al respecto, puede resultar interesante el siguiente artículo que relaciona el comienzo de la revolución sexual con el descubrimiento de la penicilina: “Did Penicilin Kickstar the Sexual Revolution?” (Ferro, *Popular Science*).

have to let them give you a bashing with whips and stuff” (Kavanagh, *Duffy*, 91-2).²⁴⁰ El conflicto con el cuerpo y el derecho de cada individuo a decidir sobre él figura de manera explícita constantemente a lo largo de la serie. Si bien podemos deducir claramente cuál es la postura del autor en cuanto a lo que es correcto políticamente, otras posturas también aparecen retratadas como modo de ilustrar la creciente intolerancia que caracteriza a la época. En *Fiddle City* Duffy reflexiona sobre las conejitas que se pasean desnudas por una casa de citas, “Dude’s”, y la pérdida de propiedad sobre sus propios cuerpos: “her breasts [...] didn’t seem to be hers: they seemed to be part of the club’s fixtures and fittings” (Kavanagh, *Fiddle City*, 137).²⁴¹ En el tercer libro, *Putting the Boot In*, el crimen por el que se encarcela a uno de los (inocentes) protagonistas es una supuesta golpiza a una mujer que en verdad es una prostituta contratada con el fin de incriminar a ese jugador de fútbol por violación y violencia física. Finalmente, en *Going to the Dogs*, encontramos la agobiante reiteración de un par de vocablos que utilizan los personajes: pervertido y degenerado (“pervert”, 57, 77; “degenerate”, 55, 90), ambos términos de clara connotación sexual. El punto de debilidad por donde se cuestiona al individuo es una y otra vez, a lo largo de la serie, su sexualidad y, sobre todo, la “desviación” de la sexualidad socialmente aceptada y aceptable en la Inglaterra de la década del ‘80.

Incluso la tan mentada bisexualidad del detective es dudosa: en la tercera novela de la serie, *Putting the Boot In*, se desarrolla un debate sobre si Duffy es de hecho bisexual u homosexual:

²⁴⁰ Podés elegir [...] significa aceptar a cualquier tipo de mierda que te quiere lastimar. Significar que tenés que dejar que los clientes te cojan por el culo y yo *nunca* voy a dejar que me hagan eso. Significa que los tenés que dejar que te peguen con látigos y cosas. [La traducción es mía].

²⁴¹ Sus pechos [...] no parecían ser suyos: parecían ser parte de los cronogramas y prendas del local. [La traducción es mía].

Thing about you, Duffy, is: you're queer. Don't give me any of this bisexual shit. I've heard it all before. It's just a way of saying, Oh no, I'm not really - I'm not really that. It's a way of trying to pull back when you've already in it up to your whatsit. You're queer, Duffy. (Kavanagh, *Putting the Boot In*, 62)²⁴²

Esta cita pone en primer plano la preocupación de los otros, del resto de la sociedad. Además de la sexualidad aceptada y aceptable, esto fija un horizonte de expectativas: aunque la homosexualidad sea estigmatizada, no deja de ser una opción posible. Pero Duffy va aún más allá, en tanto tampoco se define y evita así también posicionarse en el lugar de esa minoría. Por el contrario, nuestro detective sigue un juego de oscilación, de vacilación, de trabajar sobre la ambigüedad. Y en esa ambigüedad Duffy logra su mayor éxito, pues inquieta a la sociedad: al no adscribirse plenamente a ninguna definición (sea o no socialmente legítima), le genera un problema a los otros, más que a sí mismo. Se trata de la incomodidad de no saber qué hacer con él, un modo de monstruosidad inasible.

Debemos agregar que Duffy es un ex-oficial de policía pasado a retiro de la fuerza por un supuesto abuso sexual a un menor de edad.²⁴³ Se trataba realmente de una trampa, un plan llevado a cabo para desprestigiar a este oficial en ascenso, que quería trabajar

²⁴² La cosa con vos, Duffy, es que sos puto. No me vengas con esa pelotudez de la bisexualidad. Ya escuché todo eso antes. Es una manera de decir: Ah, no, no lo soy realmente, no soy eso de verdad. Es una manera de tratar de escapar cuando ya estás metido hasta el culo. Sos puto, Duffy. [La traducción es mía].

²⁴³ Treinta años después de escrita esta novela, el abuso sexual a niños sigue siendo el peor crimen que puede cometerse en la sociedad británica. Eso parece indicar la serie de ciencia ficción policial estrenada en 2013, *Utopia*, en la que los protagonistas son acusados, también falsamente, de pedofilia con el fin de que se sientan acorralados por toda la sociedad y se entreguen al aparato estatal, su perseguidor.

realmente y que, a diferencia de otra parte del cuerpo policial, tan sólo transgredía el código en ciertos puntos y por buenas razones:

Most of the time you stuck to the truth as closely as you could, but were prepared to bend with the breeze if necessary. Sometimes, for instance, it might be necessary to tell a little lie, fiddle your notebook just a bit, in order to make sure that a much bigger lie didn't get to pass itself off as a truth. On those occasions you felt bad for a bit, though you knew you didn't have any choice in the matter.

But Duffy, like most coppers, knew that you always drew a line somewhere. You might tidy up your verbals a bit, fiddle your evidence slightly, forget a little something, but you always knew why you were doing it: you were fixing the record in favour of justice. You weren't doing it to get promotion, you weren't doing it to get your own back on a villain for personal reasons, and you weren't doing it because you were on the take. (Kavanagh, *Duffy*, 52-53)²⁴⁴

Como vemos, la ambigüedad que se percibe en lo referido a la sexualidad resulta también patente en otros aspectos de estas novelas y ni siquiera podemos fiarnos del accionar del detective. Nadie queda exento de culpa en esta serie donde no hay buenos y malos, sino personajes contradictorios. Lo que prima es la ambigüedad, moral, en el caso de esta cita. Se trata, como señala Sebrelí al referirse a la sociedad característica del

²⁴⁴ La mayor parte del tiempo te mantenías lo más cerca posible de la verdad, pero estabas preparado para seguir la corriente en caso de ser necesario. Algunas veces, por ejemplo, podía ser necesario decir una pequeña mentira, retocar tus notas un poco, para asegurarte que una mentira mayor no se hiciera pasar por una verdad. En esas ocasiones te sentías mal por un rato, aunque sabías que no tenías otra opción. [La traducción es mía].

Pero Duffy, como la mayoría de los polis, sabía que siempre trazabas la línea en algún lado. Podías retocar un poco tus palabras, manosear ligeramente la evidencia, olvidarte alguna cosita, pero siempre sabías por qué lo estabas haciendo: estabas corrigiendo el registro en favor de la verdad. No lo estabas haciendo para ser ascendido, no lo estabas haciendo para vengarte de algún criminal por razones personales, y no lo estabas haciendo porque cobrabas por eso. [La traducción es mía].

policial negro, de “un mundo contradictorio, ambiguo, caótico, donde todos están inextricablemente confundidos sin que nadie pueda conocer el verdadero significado de los actos de los demás” (Sebreli, “Dashielle Hammett o la ambigüedad”, 223).²⁴⁵ Los clientes de Duffy no son inocentes ni honestos. En *Duffy*, el señor McKechnie, un comerciante con un pasado oscuro, es chantajeado y recurre a la policía en busca de ayuda. Pero el comisario de su zona, Sullivan, es socio de quien lo está chantajeando: Big Eddy Martoff, que tiene una organización dedicada a la pornografía, la oferta sexual y la prostitución y quiere quedarse con el negocio de McKechnie, ya que éste no es tan solo un importador de máscaras y chascos, como dice ser, sino también un comerciante de pornografía. McKechnie recurrirá entonces a Duffy, que logrará neutralizar a Big Eddy y al mismo tiempo vengarse de Sullivan por haberle tendido la trampa que terminó con su carrera en la policía. Pero Duffy no conseguirá todo esto sin salir lastimado: será golpeado y torturado en sus genitales. “Looped around the base of his cock and his balls was a thin cooper wire. [...] It was a garrote” (Kavanagh, *Duffy*, 139).²⁴⁶

En la segunda novela, *Fiddle City*, en cambio, quien es lastimado al comienzo es McKay, efectivamente, el culpable de haber robado mercadería de su jefe. El malo en este caso paga por su crimen, pero quienes lo hacen pagar son más malos aún que él: sus compañeros de trabajo, preocupados porque esos pequeños robos alertaran a alguien sobre el tráfico de drogas que ellos llevaban a cabo en el aeropuerto donde trabajaban. Este espacio es llamado Fiddle City, ciudad del fraude, estafa, chamuyos es su acepción

²⁴⁵ Esto mismo señalan Borde y Chaumeton al analizar el *film noir*: “Está toda la ambigüedad de un medio criminal donde las relaciones de fuerza cambian sin cesar.

El mismo equívoco se extiende a la ambivalencia de los propios caracteres. [...] Ambigüedad aun por parte de las víctimas, siempre semi-sospechosas. [...] Contradicciones del lado del héroe. [...] Contradicciones, en fin, del lado de la mujer” (Borde & Chaumeton, *Panorama del cine negro*, 16-17).

²⁴⁶ Enroscado alrededor de la base de su verga y sus bolas, había un delgado cable de cobre. [...] Era un garrote. [La traducción es mía].

más convencional, pero también la palabra *fiddle* es utilizada en el lenguaje popular para hacer referencia a la práctica sexual. Y es en esta novela en la que, como mencionamos anteriormente, a Duffy le arrancan su aro con unas pinzas: “Gleeson had merely tugged on the pliers with the long clean pull of a gardener starting a motor mower. Duffy put his left hand up to his ear, beyond screaming, and felt the blood drip into his palm” (Kavanagh, *Fiddle City*, 117).²⁴⁷ Como vemos, una y otra vez, el detective es herido en su punto de ambigüedad: en los genitales y en el aro, ambos elementos que ponen en cuestión su sexualidad.

Más ambiguo aún resulta *Putting the Boot In*, novela en la que el dueño del club de fútbol, Melvyn Prosser, presuntamente manda a lesionar de modo definitivo al mejor de sus jugadores ya que prefiere que a su club le vaya mal para poder vender el predio donde éste se sitúa para construir allí un centro comercial. Allí Duffy es contratado por el director técnico del club que frente a una serie de incidentes que atentan contra el éxito de su equipo empieza a sospechar que algo turbio puede estar sucediendo. La ambigüedad es tal en este caso que es el único que no se resuelve totalmente: Duffy cree saber quién es el responsable, pero no puede estar seguro ni demostrarlo. Y en todo caso éste no es castigado, enjuiciado ni afectado por su crimen, ni siquiera por parte del detective, como suele suceder tantas veces en los relatos policiales cuando la situación impide que se haga justicia por medios legales. El último capítulo de esta novela, en lugar de explicar el misterio que se desarrolló a lo largo de la misma, como suele suceder en el género, es un catálogo de dudas:

²⁴⁷ Gleeson sencillamente había tirado de su pinza con el movimiento largo y limpio de un jardinero arrancando una máquina de cortar pasto. Duffy se llevó la mano izquierda a su oreja, más allá del grito, y sintió la sangre goteándole en la palma. [La traducción es mía].

Was that what Melvyn Prosser had been doing [...] And if so, which was Prosser being -generous or modest? [...] Was that it? [...] He must have been right, musn't he? It must have been Prosser trying to fuck up the club? Nothing else made sense. [...] Proof? That's what they always said, wasn't it -where's your proof. Well, there was proving and knowing, which were two different things in the eyes of the law [...] What about Mr Joyce and the Red White and Blue? That was one bit Duffy was prepared to put down to coincidence. [...] Unless - was he that clever? [...] Maybe he wasn't so clever? [...] Never knowing why, never knowing who. (Kavanagh, *Putting the Boot In*, 185-192)²⁴⁸

En esta tercera novela, el mismo detective se encuentra indeciso sobre sus sentimientos con respecto a su cliente: no termina de definir si éste le cae bien o mal: “Duffy rather liked Melvyn Prosser. Well, approved of, perhaps he meant. Well, sympathised with, perhaps. Well, recognized another neurotic when he saw one, that was nearest the truth” (Kavanagh, *Putting the Boot In*, 148).²⁴⁹ Únicamente tendrá un claro aprecio por Vic, el cliente de la última novela, *Going to the Dogs*, a quien Duffy conocía de sus años de policía, cuando Vic era un rufián: “He liked old Vic” (Kavanagh, *Going to the Dogs*, 146).²⁵⁰ Pero incluso en este caso el detective dudará sobre el alcance de ese afecto: “but he wasn't sure he'd be able to go on confiding in him” (Kavanagh, *Going to*

²⁴⁸ ¿Era eso lo que Melvyn Prosser había estado haciendo? [...] Y si era así, ¿qué estaba siendo Prosser: generoso o modesto? [...] ¿Qué era? [...] Tenía que haber estado en lo correcto, ¿no cierto? Tenía que ser Prosser que estaba intentando arruinar al club. Ninguna otra cosa tenía sentido [...] ¿Pruebas? Eso era lo que siempre decían, ¿no lo era? Dónde está la prueba. Bueno, estaba el probar y estaba el saber, que eran dos cosas distintas a los ojos de la ley [...] ¿Y qué había con el señor Joyce y el Rojo Blanco y Azul? Esa era la única parte que Duffy estaba dispuesto a considerar una casualidad [...] A no ser... ¿era él tan inteligente? [...] ¿Quizás no era inteligente? [...] Sin saber nunca por qué, sin saber nunca quién. [La traducción es mía].

²⁴⁹ A Duffy le gustaba Melvyn Prosser. Bueno, quizás quería decir que le caía bien. Bueno, que simpatizaba con él, quizás. Bueno, reconocía a otro neurótico cuando lo veía, eso estaba más cerca de la verdad. [La traducción es mía].

²⁵⁰ Le caía bien el viejo Vic. [La traducción es mía].

the Dogs, 146).²⁵¹ En esta novela casi todos los personajes terminan estando involucrados de algún modo en el crimen o los crímenes que se investigan. Incluso el detective termina siendo el responsable final del suicidio de uno de los protagonistas, de Henry. Este hombre estaba comprometido para casarse con Angela, una mujer que estaba siendo chantajeada por haberle sido infiel a su futuro esposo. Angela en un momento es secuestrada, encapuchada y dejada abandonada en un campamento luego de que alguien le bajara la ropa y eyaculara sobre su trasero. Duffy deduce finalmente que el responsable de esto es Henry, otro personaje cuyo comportamiento sexual es también claramente ambiguo: se está por casar con Angela, a pesar de haber demostrado interés sexual por Duffy. Sobre el final, Duffy decide contarle una pequeña mentira: le dice a Henry que la policía va a realizar un análisis del esperma (análisis inexistente en esa época) para determinar quién fue el responsable del secuestro de Angela. Posteriormente Henry se suicidará y Duffy será culpado por el resto de los personajes de haberlo llevado a ello.

De hecho, tampoco todos los criminales de esta serie merecen el desdén del detective: “Murderers, child molesters, that sort of thing -you hated them. But there were crimes and some criminals you couldn’t help admiring, even liking” (Kavanagh, *Fiddle City*, 32).²⁵² Tampoco Duffy tiene un comportamiento estrictamente legal y suele cometer delitos: entra en propiedades privadas, tortura, provoca incendios, hostiga a testigos, etc. Lo legal y lo ilegal, lo correcto y lo incorrecto, la culpa y la inocencia son una cuestión de grados, no de absolutos en los policiales de Barnes. Es este el efecto ambigüedad que encontramos en toda la serie Duffy, que si bien aquí sólo analizamos en referencia con lo que al género compete, está presenta también en a lo legal y a lo criminal. Lo mismo

²⁵¹ Pero no estaba seguro de poder seguir confiando en él. [La traducción es mía].

²⁵² Asesinos, pedófilos, ese tipo de cosas, los odiabas. Pero había crímenes y criminales que no podías dejar de admirar, incluso de apreciar. [La traducción es mía].

sucede con el modo en que funciona la corrupción (Kavanagh, *Duffy*, 168): no se trata de una decisión a favor del bien o del mal, sino de un tema de grados que va llevando desde algo inocente, como un regalo sin importancia, hasta el compromiso del propio pellejo, sin escalas: “Soon you stop being certain where your world ends and the villains’ world begins” (Kavanagh, *Duffy*, 165).²⁵³ Y esto le puede suceder a cualquier persona, como concluye Duffy al reflexionar sobre el comisario corrupto Sullivan (aunque eso no signifique que avale ni perdone su accionar).

Y todos sus personajes mienten por igual: “McKechnie had lied to Duffy about his bit of trouble with the law. Duffy, on the other hand, had lied to McKechnie by pretending not to register Sullivan’s name” (Kavanagh, *Duffy*, 51).²⁵⁴ Tal como señala un amigo policía a Duffy lo que se da entre los criminales y la policía es una especie de osmosis.

You know as well as I do that in a place like our patch there’s always a delicate balance between us and the villains. It’s not a great war like the public seems to imagine and it’s not a lazy heap of coppers on the take like you seem to imagine. The villains and us carry on side by side and there’s a sort of what you call osmosis between us. (Kavanagh, *Duffy*, 130)²⁵⁵

Hay, pues, transferencias o transacciones entre el mundo del hampa y el mundo de la policía, lo que también colabora con la ambigüedad de ese universo literario. La

²⁵³ Al poco tiempo dejabas de estar seguro de dónde terminaba tu mundo y dónde empezaba el de los criminales. [La traducción es mía].

²⁵⁴ McKechnie le había mentido a Duffy sobre sus problemas con la ley. Duffy, por otra parte, le había mentido a McKechnie al pretender que no registró el nombre de Sullivan. [La traducción es mía].

²⁵⁵ Sabés tan bien como yo que en un laburo como el nuestro siempre hay un delicado equilibrio entre nosotros y los criminales. No es una gran guerra, como se imagina el público, y no es una pila de polis vagos cobrando, como te imaginás vos. Los criminales y nosotros estamos uno al lado del otro y hay una especie de lo que podemos llamar ósmosis entre nosotros. [La traducción es mía].

ambigüedad deviene una forma de no posicionarse, de no definirse, impide que se distinga entre buenos y malos y que se pueda trazar una línea definitoria entre lo que está bien y lo que está mal. Así percibimos en toda la serie Duffy que no hay gran diferencia entre el detective, los clientes y los criminales, tal como nota Sebrelí en su lectura de *Red Harvest* de Dashiell Hammett y que señala como típica del policial negro. Coincidentemente, el crítico que más ampliamente ha trabajado sobre las novelas policiales de Kavanagh/Barnes, Merrit Moseley, no duda en situar la serie dentro de la tradición del policial negro (Moseley, *Understanding Julian Barnes*, 37). A esta situación de ambigüedad moral, típica del policial negro, debemos agregar la ambigüedad sexual.

Duffy, como vimos, es golpeado en las partes del cuerpo que determinan su ambigüedad: sus genitales, del mismo modo que le arrancan el aro que inscribe esa indeterminación. Es decir, la ambigüedad produce un desgarró en su cuerpo, una marca; asimismo esa ambigüedad abre una grieta en una sociedad regida por una racionalidad bélico-capitalista que pretende imponer una normalización unívoca de los sujetos. La ambigüedad es la respuesta crítica de Barnes a su época, esa que todavía no percibe la bisexualidad como algo definido y claro, sino como una vaguedad cómoda, a diferencia de lo que sucede hoy en día, cuando la bisexualidad es una identidad más aceptada socialmente.

El detective, que se desvía por múltiples caminos de las políticas normalizadoras de la década conservadora liderada por Thatcher, exhibe la ambigüedad en su punto más sensible, que es la sexualidad, y hace que se hable de ella. Su cuerpo, por lo tanto, se hace cargo de exhibir el desgarró que produce ese orden discursivo, sus fantasías pequeño

burguesas, que pretenden normalizar sujetos inevitablemente ambiguos y plenos de diferencias.

Si la literatura ya es de por sí un desvío de la lengua de todos los días, en una época en la que el poder señala acusadora e hipócritamente todo aquello que le disgusta como perverso o invertido, Barnes se vale de este juego para doblar la apuesta: se desvía del formato modernista del escritor estilista para darle cuerpo, en un género menor, a un “héroe de lo invertido”. Así, doblemente desviado, echa luz sobre las tensiones (identitarias, políticas, económicas, bélicas) de una década en la que Inglaterra se vio marcada por el rumbo que le impuso una mujer a quien se le reprochaba su masculinidad. Si el policial surge en un principio como un resguardo de racionalidad frente a las incertidumbres del mundo moderno, el policial en manos de Barnes apuesta a la ambigüedad en un mundo en el que la razón utilitaria rige los destinos. El epígrafe que elegimos para este texto muestra ese movimiento: reconocer el aval científico de la ambigüedad es una forma de mostrar las grietas que desgarran el mundo posmoderno. Como puede pensarse siguiendo a Sebrelli, el policial negro es ambigüo porque trata sobre un mundo posmoderno a diferencia del mundo moderno que retrata el policial clásico. El detective, a partir del eje de la sexualidad, muestra su nueva fuerza.

La ambigüedad sexual que manifiesta Duffy mina los cimientos de la identidad genérica y desafía las expectativas de realización de un sentido unívoco, de una vía recta que sólo se puede sostener desde una discursividad hipócrita (la de la heteronormatividad). Barnes pone de manifiesto lo aberrante de ese orden social encarnado en la figura de Thatcher. Se vale del género policial para darle cuerpo en la figura del detective a las tensiones irresolubles que desgarran el cuerpo social que se

resiste a la normalización impuesta desde la moralidad oficial. Ni la razón ni la resistencia moral pueden ser los baluartes del detective en ese contexto: su potencia reside en hacer valer la ambigüedad a toda costa, en desgarrarse o hacerse desgarrar con tal de mostrar que la principal aberración es pretender la uniformidad del cuerpo social en función de intereses políticos o económicos. Contra esos criminales, los del crimen organizado, corporativo, los que detentan el poder desde las filas institucionales, luchará este detective, un personaje plenamente consciente de ir contra la sociedad de su época, que no trata de resguardar un orden roto por el crimen. Lo de Duffy es casi una protesta, un testimonio.

CONCLUSIÓN

1. El sentido de un final

En *The Anatomy of Influence*, Harold Bloom se lamenta de que Borges no enfatice a la literatura como contienda:

Sadly, Borges idealized his account of literary influence by rejecting any idea of rivalry or competition in regard to precursors. Shelley once grandly remarked that all imaginative literature formed one comprehensive cyclic poem; Borges went further by amalgamating all writers into one, a Here Comes Everybody Shakespeare-Homer, James Joyce's composite before it became Borges's. (Bloom, *The Anatomy of Influence*, 110)²⁵⁶

En efecto, se suele asociar el nombre de Borges con la impersonalidad de la escritura: en el espacio literario²⁵⁷ los nombres son máscaras y el yo, una impostura. Esta treta borgeana, a partir de la cual él mismo se asoció –aparentemente sin conflicto– a los nombres más emblemáticos de la literatura, como Homero o Shakespeare, hace que sea muy difícil salirse del laberinto de lo borgeano una vez que uno ha caído bajo ese influjo. Las operaciones borgeanas de lectura y escritura parecen haber marcado a fuego el devenir de la literatura en nuestro tiempo. A lo largo de esta tesis hemos tratado de

²⁵⁶ Lamentablemente Borges idealizó su versión de la influencia literaria al rechazar toda idea de rivalidad o competencia con los precursores. Shelley señaló con grandeza una vez que toda la literatura de la imaginación conforma un poema cíclico global. Borges fue más lejos al amalgamar a todos los escritores en uno, un acá estamos todos Shakespeare-Homero, un compuesto que James Joyce había hecho antes de que lo hiciera Borges. [La traducción es mía].

²⁵⁷ Me remito aquí a las palabras de Blanchot citadas al comienzo de este trabajo (páginas 8 y 9).

analizar el modo en que Julian Barnes disputa en su escritura con el fantasma del célebre argentino. En esta conclusión trataremos de dar un paso más en este diálogo que hemos establecido entre la obra de estos dos escritores en el cauce del policial y de la biografía. Para ello abordaremos principalmente el análisis de dos textos: “El fin”, emblemático cuento de Borges en el que reescribe el *Martín Fierro*, y *The Sense of an Ending*, de Barnes. En esta novela del inglés se combinan el rigor constructivo del policial con la puesta en evidencia de la parcialidad y la precariedad de los recuerdos para dar cuenta de una vida. La pregunta acerca del sentido de un final resulta más que pertinente al hablar de la literatura policial. En ese sentido la novela de Barnes ha sido asociada al texto homónimo publicado por Frank Kermode en 1967. Se trata de un volumen de crítica literaria en el que se analizaba el concepto de *peripeteia*, un cambio inesperado en el desarrollo de una trama, o sea: una modificación en nuestro horizonte de expectativas. El crítico planteaba que

The more daring the peripeteia, the more we feel that the work respects our sense of reality; and the more certainly we shall feel that the fiction under consideration is one of those which, by upsetting the ordinary balance of our naïve expectations, is finding something out for us, something real. (Kermode, *The Sense of an Ending*, 18)²⁵⁸

Kermode consideraba que uno busca el mayor grado de peripeteia en las ficciones de su tiempo (Kermode, *The Sense of an Ending*, 19). Y el género policial se estructura principalmente sobre ese recurso: se debe presentar un misterio cuya solución parezca

²⁵⁸ Cuanto más osada es la peripeteia, mayor es nuestra sensación de que esa obra de arte respeta nuestro sentido de realidad y con más certeza sentiremos que la ficción que estamos considerando es una de esas que, al alterar el equilibrio normal de nuestras ingenuas expectativas, nos está descubriendo algo, algo real. [La traducción es mía].

imposible u orientar el desenlace hacia una explicación para después invertirla completamente. En relación con esto Mandel señala que “[W]hile the story’s hero always succeeds, the reader ought not to succeed in outwitting the author. Otherwise the psychological need to which the detective story is supposed to respond is not assuaged: there is no tension, no suspense, *surprising solution* or catharsis” (Mandel, *Delightful Murder*, 16. El destacado es mío).²⁵⁹

Esto podría explicar por qué el policial es uno de los géneros con mayor auge a nivel mundial en la actualidad. Y también justifica aquello que, ya en 1954, señalara Alfonso Ferrari Amores en una entrevista con Luis Soler Cañas: “[P]uede afirmarse que todo lo que se escribe hoy como novela o cuento está estilísticamente influido, y aun estructurado, de acuerdo a los cánones de la técnica literaria policial” (Settón & Pignatiello, *Crimen y pesquisa*, 242). En esta misma línea, Borges y Bioy Casares plantean que “Tan poderoso es el encanto que dimana de este género literario que apenas si hay obra narrativa que no participe de él, en alguna medida. También podría afirmarse que no hay lector que sea del todo insensible a esa virtud” (Lafforgue & Rivera, *Asesinos de papel*, 250). Hay, por lo tanto, una necesidad de sorpresa en el final que el lector necesita y que el género policial provee en un grado muy alto.

Resulta interesante esta idea de que la matriz del policial está instalada ya en nosotros, los lectores contemporáneos. Esa matriz define gran parte de la obra de Borges

²⁵⁹ Al respecto de esto señala Mandel que “[W]hile the story’s hero always succeeds, the reader ought not to succeed in outwitting the author. Otherwise the psychological need to which the detective story is supposed to respond is not assuaged: there is no tension, suspense, surprising solution or catharsis” (Mandel, *Delightful Murder*, 16). [Mientras el héroe del relato siempre sale airoso, el lector no debe lograr sacarle ventaja al autor. De otra manera, la necesidad psicológica a la que la literatura policiaca supuestamente ha de responder no resulta satisfecha: no hay tensión, suspenso, solución sorpresiva o catarsis alguna] [La traducción es mía].

y se extiende más allá de aquellos relatos considerados intrínsecamente policiales, como vimos en el capítulo correspondiente.

Si consideramos distintas ficciones de Borges con la “suspiciosa” que el policial instaura en los lectores, podemos sorprendernos al encontrar elementos propios del género detectivesco en los textos más inesperados. Pongo como ejemplo lo que sucede con “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. El cuento está planteado como un policial: el narrador descubre un misterio (la falta de una entrada de “Uqbar” en un volumen de una enciclopedia, presente en otro), comienza la investigación (en la que los personajes buscan otros ejemplares y persiguen referencias a otra bibliografía), surgen pistas (como el hecho de que uno de los libros a los que hace referencia la bibliografía se encuentre catalogado en una biblioteca, o el hallazgo del volumen 11 de *A First Encyclopaedia of Tlön*, tras la muerte de Herbert Ashe, o la carta manuscrita de Gunnar Erfjord), se plantean distintas hipótesis para explicar el misterio (el narrador retoma las de Néstor Ibarra, Ezequiel Martínez Estrada y Drieu La Rochelle), y finalmente se revela la explicación de los hechos a partir del hallazgo de una carta que “elucidaba completamente el misterio de Tlön” (Borges, OC I, *Ficciones*, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, 440). El narrador hace referencia a la “indole policial” (Borges, OC I, *Ficciones*, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, 434) de la reconstrucción de ese misterio, a la falta de “indicios” (433), así como a las “pesquisas” (Borges, OC I, *Ficciones*, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, 434) que llevan a cabo. Encontramos un ilícito ya en la primera página, en el plagio “moroso” (Borges, OC I, *Ficciones*, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, 431) de la *Encyclopaedia Britannica* en *The Anglo-American Cyclopaedia*, así como una

muerte y la aparición de la carta que ponen en marcha la investigación y la resolución del “caso”, respectivamente.

Borges utiliza al género policial pero al mismo tiempo desplaza algo de su foco de interés en la resolución final. Observemos los últimos dos de los cinco puntos con que Cristina Parodi sintetiza la posición de Borges con respecto al género policial:

4. La acentuación de lo formal y del acto de lectura, llevan a Borges a desplazar la trama del enigma, de lo anecdóticamente policial, a las variadas conjeturas de la filosofía. Veremos que esto se logra mediante un discernimiento previo de la estructura “en espejo” que anima toda trama policial clásica. Así, el detective no es más que la reduplicación circunstancial del lector. La “inteligibilidad” de lo real se interpreta en términos de “legibilidad”.

5. Finalmente, de regreso de ese desplazamiento por los campos del concepto, el aparato conjetural, puede volver a informar las tramas tradicionales del policial (cf. “La muerte y la brújula”) pero regenerado por las dislocaciones sucesivas, como la forma aparente y arbitraria de un enigma que sitúa en otra parte. Algunos dobles serán obviados, algunas perspectivas, invertidas, y, sobre todo el lector acabará subsumiendo al detective. Borges aparece así como el renovador del género cuyo clasicismo comenzó por ensalzar. (Parodi, “Borges y la subversión del modelo policial”, 2)

A la luz del policial como matriz de lectura y escritura, el lector toma el lugar del detective en “un relato que está construido desde y para el final, y que no puede prescindir de la sorpresa como efecto literario” (Parodi, “Borges y la subversión del modelo policial”, 3). Podemos considerar, desde esta perspectiva estos dos textos que no

se presentan asociados al policial de un modo obvio, pero que puestos bajo esa luz revelan ciertos matices que vale la pena destacar. Como ya adelantamos, se trata de “El fin”, de Borges, y *The Sense of an Ending*, de Barnes. Ambos títulos ponen la importancia del final en primer plano.

Borges privilegia la construcción por sobre el tema. De ahí su desden por la novela psicológica, que “propende a ser informe”, cuya “libertad plena acaba por equivaler al pleno desorden” y que además “quiere ser novela ‘realista’” (Borges, OC IV, *Prólogo con un prólogo de prólogos*, “Adolfo Bioy Casares. La invención de Morel”, 25). Esta predilección por la forma se ve incluso en los títulos de muchos de sus relatos, en donde encontramos una exacerbación de los temas formales: “La *forma* de la espada”, “*Tema* del traidor y del héroe”, “El *fin*” (el resaltado es mío). Y eso es lo que le atrae de los relatos policiales, ya que los temas son pocos y se repiten, lo que importa es cómo el relato está armado. De ahí la necesidad de una estructura sumamente rigurosa para funcionar: “En las varias formas de la ficción, la policial es la que exige a los escritores mayor rigor: en ella no hay frase ni detalle ocioso; todo en su discurso, propende al fin, para demorarlo sin detenerlo, para insinuarlo sin destacarlo, para ocultarlo sin excluirlo” (Lafforgue & Rivera, *Asesinos de papel*, 250).

Ese engranaje preciso del policial exige que el escritor manipule los recursos de modo tal que, por una parte, la narración avance linealmente hacia la identificación del culpable y, por otra, postergue el descubrimiento de la verdad, o sea que mientras orienta al lector hacia la solución, lo desvíe de ella. Este requisito es inherente a un relato que está construido desde y para el final, y que no puede prescindir de la sorpresa como efecto literario.

En “El fin” de Borges, de hecho, el título es una referencia que nos conduce hacia afuera del texto: el lector/detective debe conectar esa etiqueta estructural y redirigirla a donde corresponde: se trata de “el fin” de *La vuelta de Martín Fierro*, el fin que Hernández no escribió y que Borges consideró que debía ser escrito para hacer justicia a la narración y a los lectores (Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, 87). Si el lector es el detective, el relato nos presenta al principal testigo: “Recabarren, tendido, entreabrió los ojos y vio el oblicuo cielo raso de junco” (Borges, OC I, *Ficciones*, “El fin”, 518). En la primera línea del cuento la acción privilegiada de este hombre –que quedó postrado al día siguiente de la payada de contrapunto (la narrada por Hernández, deduce el lector)– es ver. Esto anticipa la acción principal de este personaje en el último párrafo del relato: “Desde su catre, Recabarren vio el fin” (Borges, OC I, *Ficciones*, “El fin”, 520). Lo que ve es cómo muere Fierro de una puñalada profunda. Recabarren es el testigo de esa muerte, en la que nosotros leeremos el final que Hernández no nos supo dar. En ese sentido, en tanto detectives somos nosotros también testigos de otro crimen, menos sangriento pero no menos importante: la traición de Borges con respecto al texto de Hernández. Su atrevimiento no puede ser pasado por alto. Bajo la máscara de una historia de ajuste de cuentas -la de Fierro y el Moreno-, hay otro ajuste de cuentas: el de Borges con Hernández. La última línea del cuento podría estar dirigida al mismo Borges: “Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre” (Borges, OC I, *Ficciones*, “El fin”, 520). Ese hombre era, nada más y nada menos, que el personaje más importante de la literatura argentina. Ser “nadie”, desde la perspectiva borgeana, es la máxima aspiración

del escritor. Borges se inscribe de este modo en una tradición que parecía concluida antes de su nacimiento, la gauchesca, y ata su destino al de Hernández.

En *The Sense of an Ending*, obra por la que Julian Barnes obtuvo el *Booker Prize* en el año 2011 y cuya versión cinematográfica llegó a la pantalla en el año 2017, se presenta a un narrador, Anthony Webster, que trata de encontrar cierta paz en relación con su pasado luego de recibir una carta inexplicable. Desde su narración en primera persona Tony cuenta su vida en la escuela secundaria junto a sus tres mejores amigos. Alex, Colin y Adrian Finn. Este último se destaca por su superioridad intelectual y, frente al suicidio de otro chico de la clase, señala que ““Camus said that suicide was the Only true philosophical question [...] The only *true* one, The fundamental one on which all others depend”” (Barnes, *The Sense of an Ending*, 15).²⁶⁰ Años después Adrian iniciará una relación con Veronica, la ex-novia del narrador, y luego se suicidará. Todos aceptan su suicidio a partir de la premisa filosófica antes citada. Sin embargo cuarenta años más tarde, Tony, casado, divorciado, padre y abuelo, recibe una inexplicable carta y dinero de parte de la madre de Veronica y se ve obligado a lidiar con ese pasado nuevamente. Descubre lentamente que sus recuerdos y lecturas sobre lo que había pasado cuarenta años antes no eran particularmente ciertas. Y que las conclusiones a las que había llegado no eran solo distintas sino concretamente erradas. El narrador deviene entonces quien intenta develar un misterio constituido exclusivamente de lecturas: poder remontarse al pasado para leer ciertos hechos y comprender lo que se encuentra cifrado en las cartas, el diario y las declaraciones de los protagonistas de los sucesos. Por esta razón *The Sense of*

²⁶⁰ Camus decía que el suicidio era la Única cuestión filosófica verdadera. La única *verdadera*. La fundamental de la que dependían todas las demás. [La traducción es mía].

an Ending ha sido llamado en distintas reseñas “a whodunnit²⁶¹ of memory and morality” (Tonkin, “The Sense of an Ending, By Julian Barnes”),²⁶² “a sort of detective piece” (Cook, “Julian Barnes’s *The Sense of an Ending*”),²⁶³ “a sort of psychological detective story” (Kakutani, “Life in Smoke and Mirrors”)²⁶⁴ y un “mystery” (Brookner, “The Sense of an Ending by Julian Barnes: review”), aunque el vínculo con ese género no haya sido propiamente analizado.

El texto mismo de Barnes se ocupa de trazar esta relación con el policial a partir del uso de términos propios del género: en las primeras páginas se habla de un detective privado (Barnes, *The Sense of an Ending*, 17, 85), el narrador considera que una de las cartas que envió hubieran servido como una prueba; los términos “proof” (Barnes, *The Sense of an Ending*, 26, 43, 50, 117), “clue” (Barnes, *The Sense of an Ending*, 29, 78) o “evidence” (Barnes, *The Sense of an Ending*, 19, 46, 47, 114, entre otras), “mystery” (Barnes, *The Sense of an Ending*, 72, 73, 84, 90, entre otras), “case” (Barnes, *The Sense of an Ending*, 9, 47, 131), “enigma” (Barnes, *The Sense of an Ending*, 84, 90), aparecen reiteradamente así como “death” (Barnes, *The Sense of an Ending*, 7, 14, 53, 58) y “kill” (Barnes, *The Sense of an Ending*, 42, 51, 53, 54, 102). Y frases como “Perhaps the lack of mystery about his death meant that his case was more easily closed” (Barnes, *The Sense of an Ending*, 58)²⁶⁵ o “an enigma is a puzzle you want to solve” (Barnes, *The Sense of an Ending*, 90),²⁶⁶ podrían ser parte de una novela estrictamente policial.

²⁶¹ El término “whodunnit”, contracción de la frase en inglés “who has done it” o “quién lo hizo”, se utiliza como sinónimo de policial de enigma.

²⁶² Un policial sobre la memoria y la moral. [La traducción es mía].

²⁶³ Una especie de texto policial. [La traducción es mía].

²⁶⁴ Una especie de relato policial psicológico. [La traducción es mía].

²⁶⁵ Quizás la falta de misterio relacionada con su muerte significó que su caso se cerró con más facilidad. [La traducción es mía].

²⁶⁶ En enigma es un rompecabezas que querés resolver. [La traducción es mía].

Además, el clima general de la obra es de un misterio latente que debe ser esclarecido. Según Wellek & Warren las teorías sobre los géneros hasta la modernidad eran prescriptivas, y luego se volvieron descriptivas. Ellos consideran que en la época actual no hay muchos elementos estructurales en los géneros, sino más bien temáticos (Wellek & Warren, *Theory of Literature*, 242-245). En el policial, justamente, lo estructural es lo temático. O sea: el género policial tiene la forma de la pesquisa. La parte final de la investigación suele ser la revelación del misterio. El policial clásico intensivamente trabaja con el recurso de invertir, en esa revelación final, lo que se hubiera sospechado hasta ese entonces. A saber: cuanto más inesperada sea la revelación, mejor.

Eso es exactamente lo que ocurre con el final de *The Sense of An Ending*. A lo largo de la novela, el narrador va presentando distintas hipótesis para explicar los hechos y todas estas parecen acertadas en ese momento, pero luego son desterradas por otras versiones ‘mejoradas’. En la página 150 (de las 163 de la edición de Knopf) Tony finalmente descubre una información que le permite explicar el suicidio de su amigo: un hijo con un retraso mental. La conclusión que de esto extrae –que Veronica es la madre de ese hijo de su amigo muerto, Adrian– parece acertada y obvia. Sin embargo una respuesta mucho más inesperada y verdadera se revela en la página 161: que la mamá de Veronica, Sarah, es la madre del hijo de Adrian.

La tarea de lector de Tony no es particularmente exitosa. Pero esto no se limita a su incapacidad de unir correctamente las piezas del rompecabezas que el diario y las cartas que recibe componen, sino que también se extiende a las lecturas erradas que tiene de su propio pasado. Cuando comienza a intentar reconstruir sus años de adolescencia y

juventud, descubre que había pasado los últimos cuarenta años equivocado, con una mirada condescendiente para consigo mismo. Insistentemente le dicen que no entiende nada y su última comunicación con Veronica lo remarca: “You still don’t get it. You never did, and you never will. So stop even trying” (Barnes, *The Sense of an Ending*, 157).²⁶⁷

Esto se relaciona con una ceguera aún mayor que es la de toda persona de recordar su propia historia cabalmente: “I didn’t recognise that part of myself from which the letter came. But perhaps this was simply further self-deception” (Barnes, *The Sense of an Ending*, 107).²⁶⁸ Y también con la de comprender la Historia en general. Aquí policial y biografía vuelven a encontrarse. Tanto Borges como Barnes parecen recurrir a las máscaras del policial para adentrarse en terrenos ajenos al género en sí mismo, pero sensibles para ellos. Así ocurre con las conjeturas filosóficas a las que se refería Parodi en Borges.²⁶⁹ También con el tiempo, la memoria y la historia, que vuelven una y otra vez en los textos de Barnes enmascarados bajo tramas finamente elaboradas al modo de enigmas:

‘What is History? Any thoughts, Webster?’

‘History is the lies of the victors,’ I replied, a little too quickly.

‘Yes. I was rather afraid you’d say that. Well, as long as you remember that it is also the self-delusions of the defeated. Simpson?’

²⁶⁷ Todavía no lo entendés. Nunca lo hiciste y nunca lo vas a hacer. Así que dejá de intentarlo. [La traducción es mía].

²⁶⁸ No reconocí esa parte de mí de donde provenía la carta. Pero quizás eso fuera simplemente un autoengaño más. [La traducción es mía].

²⁶⁹ De ese patrimonio parte Borges para hacer su propia miel. Sus ficciones y ensayos muestran cómo los procedimientos formales del policial son eficaces para la presentación de cualquier idea o problema, aun de aquellos que, por su tema, no guardan afinidades con el género. Lo esencial es que el relato sea “formalmente” un policial, con una trama centrada en un problema original y una solución rigurosamente lógica e inesperada (Parodi, “Borges y la subversión del modelo policial”, 3).

Colin was more prepared than me. ‘History is a raw onion sandwich, sir.’
 ‘For what reason?’
 ‘It just repeats, sir. It burps. We’ve seen it again and again this year. Same old story, same old oscillation between tyranny and rebellion, war and peace, prosperity and impoverishment.’ [...]
 ‘Finn?’
 ‘History is that certainty produced at the point where the imperfections of memory meet the inadequacies of documentation.’ (Barnes, *The Sense of an Ending*, 18)²⁷⁰

Barnes devanea en torno a la Historia y sus fuentes con escepticismo borgeano. La perspectiva novelesca le abre un horizonte en el que desarrollar los personajes, sin descuidar por eso el rigor de la trama. En “El fin”, Borges convierte al Martín Fierro en “un libro insigne; es decir, un libro cuya materia puede ser todo para todos (1 Corintios 9,22), pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones” (Borges, OC I, *El Aleph*, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, 560). En su versión, el texto se organiza a modo de un enigma y se carga de inquietudes filosóficas en torno al tema de la identidad y del destino. Esto ocurre tanto con el personaje de Fierro como con el de Cruz, a quien le inventa una “biografía” para poder destacar solamente una noche de su vida: “Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es” (Borges, OC I, *El*

²⁷⁰ ‘¿Qué es la Historia? ¿Alguna opinión, Webster?’

‘La Historia son las mentiras de los vencedores’, contesté un poco apurado.

‘Sí. Temía que contestaras eso. Bueno, mientras recuerdes que también son los autoengaños de los perdedores. ¿Simpson?’

Colin estaba más preparado que yo. ‘La Historia es un sandwich de cebolla cruda, señor’.

‘¿Por qué razón?’

‘Simplemente se repite, señor. Eructa. Lo hemos visto una y otra vez este año. La misma vieja historia, la misma vieja oscilación entre tiranía y rebelión, guerra y paz, prosperidad y pobreza’. [...]

‘¿Finn?’

‘La Historia es una certeza que se produce en el momento en que las imperfecciones de la memoria se encuentran con la inadecuación de la documentación.’ [La traducción es mía].

Aleph, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, 562). Borges se reapropia del *Martín Fierro* y lo pervierte. En “El fin”, justo antes de matar a Fierro, el texto abre una de esas conjeturas filosóficas que lo suspenden: “Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo; nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, o lo entendemos pero es intraducible como una música” (Borges, OC I, *El Aleph*, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, 520). Más allá de la resolución del enfrentamiento que está en curso –y que va a modificar para siempre el destino de ese libro insigne– hay una pregunta implícita con respecto a la inteligibilidad del mundo y de una vida a partir de un momento crucial. En estos enfrentamientos textuales Borges define su destino literario. Bajo la coartada de la impersonalidad que implica la contaminación de voces, ha logrado imponer su nombre a la posteridad.

Esto se ve de un modo privilegiado en “El inmortal”, donde esas cuestiones filosóficas están entreveradas en torno a un enigma que el lector debe descifrar. Aquí el elemento policial reside en la reunión de las pistas para poder interpretar correctamente el texto. Este relato compone un diario auto-impugnado desde adentro: releo lo que leí y me parece falso, dice el narrador (Borges, OC I, *El Aleph*, “El inmortal”, 542), a través del cual el lector debe encontrar el camino del sentido, descifrando quién es el que habla en cada parte, si Homero, Marco Flaminio Rufo, Joseph Cartaphilus, Borges o Nadie. La memoria del inmortal vacila: “Que yo recuerde” (Borges, OC I, *El Aleph*, “El inmortal”, 533) dice al comienzo del manuscrito hallado dentro del último tomo de la *Iliada*. Pero la experiencia del inmortal nos habla de nuestra propia experiencia finita. Así lo expresa Carlos Gamerro en su comentario sobre “El inmortal”:

A lo largo de nuestras breves vidas mortales somos muchas personas diferentes, tantas que si las recordáramos tal cual eran el yo quedaría anegado y anulado en su infinita pululación. Cuando nos encontramos con el que fuimos, no en la memoria sino en algún registro del pasado (una carta, un diario personal, una foto, una filmación), el resultado no suele ser el reconocimiento sino un desconocimiento radical: ¿Yo escribí esto, dije esto, *ese era yo?* (Gamero, *Borges y los clásicos*, 47)

Estas palabras son perfectamente adecuadas para considerar *The Sense of an Ending*. Como el manuscrito de “El inmortal”, la novela de Barnes también comienza poniendo en primer plano el recuerdo y reflexionando acerca de la maleabilidad de este:

I remember, in no particular order:

- a shiny inner wrist;
- steam rising from a wet sink as a hot frying pan is laughingly tossed into it;
- gouts of sperm circling a plughole, before being sluiced down the full length of a tall house;
- a river rushing nonsensically upstream, its wave and wash lit by half a dozen chasing torchbeams;
- another river, broad and grey, the direction of its flow disguised by a stiff wind exciting the surface;
- bathwater long gone cold behind a locked door.

This last isn't something I actually saw, but what you end up remembering isn't always the same as what you have witnessed. (Barnes, *The Sense of an Ending*, 3)²⁷¹

²⁷¹ Recuerdo, sin un orden particular:

- el interior brillante de una muñeca;
- el vapor subiendo de una bacha mojada mientras una le tiran adentro una sartén caliente entre risas;
- gotas de esperma alrededor de un desagüe, antes de ser desagotadas a lo largo de todo el desagüe de una casa alta;

Y esta última línea tranquilamente podría ser una paráfrasis del texto borgeano:

Cuando se acerca el fin, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. No es extraño que el tiempo haya confundido las que alguna vez me representaron con las que fueron símbolos de la suerte de quien me acompañó tantos siglos. (Borges, OC I, *Ficciones*, “El fin”, 543)

El narrador de Barnes no es inmortal, sin embargo sus propias palabras –las que él escribió en esa carta y ahora lee como si fueran de otro– lo acecharán “por siempre”: “I replayed the words that would forever haunt me” (Barnes, *The Sense of an Ending*, 162).²⁷² Las palabras pueden ser una “pobre limosna” (Borges, OC I, *El Aleph*, “El inmortal”, 545) o un castigo. En ellas se entrecruzan erráticamente los recuerdos personales y la historia. Y frente a ellas el lector, como un detective, desanda los incesantes equívocos que enmascaran el hallazgo final.

“La historia que he narrado parece irreal porque en ella se mezclan los sucesos de dos hombres distintos” (Borges, OC I, *El Aleph*, “El inmortal”, 543), dice el narrador de “El inmortal”. Más adelante afirma: “Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve seré todos: estaré muerto” (Borges, OC I, *El Aleph*, “El inmortal”, 543). Representar es fabular, lo propio y lo ajeno. Escribir es ser otro, ser nadie, ser todos. Eso

- un río corriendo sin sentido contracorriente, con su ola y oleaje iluminadas por media docena de antorchas que las perseguían;
- otro río, ancho y gris, con la dirección de su corriente disimulada por el un viento duro que alteraba su superficie;
- el agua fría hace mucho en una bañera detrás de una puerta cerrada;
Esto último no es algo que yo haya visto concretamente, pero lo que recordás no es siempre lo mismo que lo que viste. [La traducción es mía].

²⁷² Repetí las palabras que me iban a perseguir por siempre. [La traducción es mía].

ya no parece irreal: Borges mediante, es la condición natural de la palabra en nuestro tiempo.²⁷³ Tanto el policial como la biografía dejan en evidencia que la escritura es la búsqueda de algo elusivo, ya sea el sujeto de una vida o la identidad del culpable. Los falsos indicios de una trama policial son tan ficcionales como los hechos más renombrados de una vida.

Ahí donde Borges abrió una brecha fluye un río del que todos hemos bebido sin querer: “Fácilmente aceptamos la realidad, acaso porque intuimos que nada es real” (Borges, OC I, *El Aleph*, “El inmortal”, 539). Barnes se sabe preso de ese laberinto que no cesa de escribirse bajo distintas máscaras y trata de tranquilizarse diciendo que no hay nada que temer: la muerte, aquello que “hace preciosos y patéticos a los hombres” (Borges, OC I, *El Aleph*, “El inmortal”, 541), sigue en nuestras manos. “For me, death is the one appalling fact which defines life; unless you are constantly aware of it, you cannot begin to understand what life is about...” (Barnes, *Nothing to Be Frightened of*, 124).²⁷⁴

Borges imaginó la inmortalidad monstruosa y literaria: allí “no hay cosa que no esté como perdida en infatigables espejos. Nada puede ocurrir una sola vez, nada es preciosamente precario” (Borges, OC I, *El Aleph*, “El inmortal”, 542). Así parece ocurrir con la frase de Lord Chesterfield o Elbert Hubbard, acerca de la cual Barnes reflexionaba en “La vida, una maldita cosa después de la otra”. Esa misma frase aparece en *Nothing to Be Frightened of*: “And so it is with our lives: one damn thing after another” (Barnes,

²⁷³ “Borges has more power of contamination in him than nearly anyone else [...] If you read Borges frequently and closely, you become something of a Borgesian, because to read him is to activate an awareness of literature in which he has gone further than anyone else” (Bloom, *The Western Canon*, 439). [Borges tiene más poder de contaminación que casi ningún escritor de este siglo [...] Si se lee a Borges atentamente y con frecuencia, uno se convierte en un borgeano, porque cuando se lo lee se activa una conciencia sobre la literatura en la que él ha ido más lejos que ningún otro]. [La traducción es mía].

²⁷⁴ Para mí la muerte es ese hecho atroz que define la vida: a no ser que estés constantemente pendiente de ésta, no podés comenzar a entender lo que es la vida. [La traducción es mía].

Nothing to Be Frightened of, 184).²⁷⁵ Esta vez, a diferencia de lo que pasaba en “La vida, una maldita cosa detrás de la otra”, aparece sin más atribución que la de estar dentro de un libro firmado por Julian Barnes.

Hacia el final de esa misma novela, Barnes define elocuentemente su oficio: “a novelist is someone who remembers nothing yet records and manipulates different versions of what he doesn’t remember” (Barnes, *Nothing to Be Frightened of*, 237).²⁷⁶ Por más que no esté hablando de “El inmortal”, la voz de Borges se hace presente como un eco del más allá. Pero Borges no escribía novelas: en eso Barnes se afirma y reclama para sí los dominios de la ficción crítica o metafísica. No es casual la mención que hace del argentino en su discurso de aceptación del muchas veces postergado *Booker Prize*:

When asked, as he constantly was, why he had never won the Nobel Prize, Borges used to reply that there was a cottage industry devoted to not giving Borges the Nobel Prize. Over the last years, in occasional moments of mild paranoia, I have wondered whether there wasn’t some similar, sinister organisation operating over here. (Singh, “Julian Barnes ‘as relieved ad delighted’ to win Man Booker Prize 2011”)²⁷⁷

Barnes sabe tan bien como lo sabía Borges que no existe tal logia de conspiradores. Es sabido que el mayor reparo de la academia sueca para reconocer al argentino fue su “increíble miopía socio-histórica” (Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, 301), y eso es lo que Barnes señala

²⁷⁵ Y así es con nuestras vidas: una maldita cosa detrás de otra. [La traducción es mía].

²⁷⁶ Un novelista es alguien que no recuerda nada pero que registra y manipula distintas versiones de lo que no recuerda. [La traducción es mía]

²⁷⁷ Cuando le preguntaban, como le sucedía continuamente, por qué nunca había ganado el premio Nobel, Borges solía contestar que había una tradición escandinava que consistía en no darle el premio Nobel a Borges. En los últimos años, en momentos ocasionales de cierta paranoia, me he preguntado si no había una tradición similar y siniestras ocupándose de eso. [La traducción en mía].

indirectamente cuando habla del argentino: ya sea para destacar su papel durante la Guerra de Malvinas o para equipararse a él con la falsa modestia de los premios postergados. En ese punto, Barnes no es como Borges y se toma el trabajo de hacerlo notar: sus disidencias con el poder de turno han sido públicas y notorias.

Como escribió Borges en su dedicatoria a Lugones de *El hacedor*, Barnes bien podría decir: “Mi vanidad y mi nostalgia han armado una escena imposible” (Borges, OC II, *El hacedor*, “A Leopoldo Lugones”, 157). La escena, detrás de la fachada del homenaje, da cuenta de la angustia de las influencias evocada por Bloom. Más allá de lo que Barnes diga o deje de decir con respecto a Borges, su escritura se ilumina cuando se la analiza a la luz de esa secreta contienda.

BIBLIOGRAFÍA FUENTE

- Barnes, Julian. *Metroland*. [1980] London: Picador, 1990.
- . *Before She Met Me*. [1982] London: Picador, 1983.
- . *Flaubert's Parrot*. [1984] New York: Vintage International, 1990.
- . *Staring at the Sun*. [1986] London: Picador, 1987.
- . *A History of the World in 10 ½ Chapters*. [1989] London: Picador, 1990.
- . *Talking It Over*. [1991] London: Picador, 1991.
- . *The Porcupine*. [1992] London: Picador, 1993.
- . *Letters from London*. [1995] New York: Vintage, 1995.
- . *Cross Channel*. [1996] London: Picador, 1996.
- . *England, England*. [1998] New York: Vintage International, 2000.
- . *Love, etc.* [2000] New York: Vintage International, 2002.
- . *Something to Declare*. [2002] New York: Knopf, 2002.
- . *El perfeccionista en la cocina*. [2003] Barcelona: Anagrama, 2006.
- . *The Lemon Table*. [2004] London: Picador, 2004.
- . *Arthur and George*. [2005] New York: Knopf, 2006.
- . *Nothing to Be Frightened of*. [2008] New York: Knopf, 2008.
- . *Pulse*. [2011] London: Jonathan Cape, 2011.
- . *The Sense of An Ending*. [2011] New York: Knopf, 2011.
- . *Through the Window*. [2012] New York: Vintage Books, 2012.
- . *Levels of Life*. [2013] New York: Alfred A. Knopf, 2013.
- . *Keeping an Eye Open. Essays on Art*. [2015] London: Jonathan Cape, 2015.

- . *The Noise of Time*. [2016] New York: Alfred A. Knopf, 2016.
- . “La vida, una maldita cosa detrás de la otra”. [1996] En: *Diario Clarín*.
<http://edant.clarin.com/diario/especiales/Borges/html/Barnes.html>
- . “Worlds within words”, *The Guardian*, 8 June 2003. En:
<https://www.theguardian.com/books/2003/jun/28/classics.julianbarnes>
- . “When Flaubert took wing”, *The Guardian*, 5 March 2005. En:
<https://www.theguardian.com/books/2005/mar/05/fiction.julianbarnes>
- . “The road not taken”, *The Guardian*, 8 October 2005. En:
<https://www.theguardian.com/books/2005/oct/08/julianbarnes.gustaveflaubert>
- . “The lost governess”, *The Times Literary Supplement*, 14 March 2008. En:
<http://www.the-tls.co.uk/articles/public/julian-barnes-gustave-flaubert/>
- . “Writer’s Writer and Writer’s Writer’s Writer”. *London Review of Books*. Vol. 32
 No. 22. 18 November 2010, pp. 7-11. En: <https://www.lrb.co.uk/v32/n22/julian-barnes/writers-writer-and-writers-writers-writer>
- . “Daddy’s girl”, *The New York Review of Books*, 23 February 2012. En:
<http://www.nybooks.com/articles/archives/2012/feb/23/daddys-girl/>
- como Dan Kavanagh. *Duffy*. New York: Harper & Row/Perennial Library, 1989.
- . *Fiddle City*. New York: Pantheon, 1986.
- . *Going to the Dogs*. New York: Harper & Row/Perennial Library, 1989
- . *Putting the Boot In*. Harmondsworth: Penguin, 1987.

Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. Barcelona: Emecé, 1996.

- Volumen I:

Fervor de Buenos Aires (1923): “A quien leyere”, 15.

Evaristo Carriego (1930): 97-172.

Discusión (1832): “Vindicación de *Bouvard et Pécuchet*”, 259-262.

“Flaubert y su destino ejemplar”, 263-266.

“El escritor argentino y la tradición”, 267-274.

“Edward Kasner and Jamen Newman”, 276-7.

Historia universal de la infamia (1935): 289-345.

Historia de la eternidad (1936): “El acercamiento a Almotásim”, 414-417.

Ficciones (1944): “Prólogo”, 429.

“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, 431-443.

“Pierre Menard, autor del Quijote”, 444-450.

“Las ruinas circulares”, 451-455.

“La forma de la espada”, 491-495.

“Tema del traidor y del héroe”, 496-498.

“La muerte y la brújula”, 499-507.

“El fin”, 518-520.

“El sur”, 524-529.

El Aleph (1949): “El inmortal”, 533-544.

“Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, 561-563.

“Emma Zunz”, 564-568.

“Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, 600-606.

- Volumen II:

Otras Inquisiciones (1952): “El idioma analítico de John Wilkins”, 84-7.

“Kafka y sus precursores”, 88-90.

“Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, 125-127.

El hacedor (1960): “A Leopoldo Lugones”, 157.

“Borges y yo”, 186.

“Everything and Nothing”, 181-182.

El otro, el mismo (1964): “Two english poems”, 239-240.

“Poema conjetural”, 245-246.

Para las seis cuerdas (1965): “Milonga de dos hermanos”, 333-334.

El informe de Brodie (1970): “La intrusa”, 401-404.

“Historia de Rosendo Juarez”, 410-414.

“El Evangelio según Marcos”, 444-448.

El oro de los tigres (1972): “Los cuatro ciclos”, 504.

- Volumen III:

El libro de arena (1975): “El otro”, 11-16.

“Utopía de un hombre que está cansado”, 52-56.

“Avelino Arredondo”, 62-65.

Los conjurados (1985): “Juan López y John Ward”, 496.

- Volumen IV:

Prólogo con un prólogo de prólogos (1975):

“Adolfo Bioy Casares. La invención de Morel”, 25-7.

“Wilkie Collins. La piedra lunar”, 48-9

“Edward Gibbon. Páginas de historia y de autobiografía”, 66-71.

Borges, oral (1979): “El cuento policial”, 189-197.

Textos cautivos (1986): “Death at the President’s Lodging, de Michael Innes”,
246-7.

“The Paradoxes of Mr. Pond, de G. K. Chesterton”, 289.

“De la vida literaria”, 304.

“Sic transit Gloria, de Milward Kennedy”, 313.

“Autobiography, de G. K. Chesterton”, 319.

“It Walks by Night, de John Dickson Carr”, 347.

“Excellent Intentions, de Richard Hull”, 359.

“Les sept minutes, de Simenon”, 365.

“The Beast Must Die, de Nicholas Blake”, 373.

“Not to Be Taken, de Anthony Berkeley”, 384.

“Una trágica novela inglesa”, 393-4.

“Dos novelas policiales”, 424.

“The Four of Hearts, de Ellery Queen”, 432.

“John Wilkins, previsor”, 439.

“Gustave Flaubert: *Las tentaciones de San Antonio*”,
484.

“Eden Phillpotts. Los rojos Redmayne”, 489-490.

----. *Textos Recobrados I. 1931-1955*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007.

- “Edgar Wallace”, 20-21.
- “Leyes de la narración policial”, 36-39.

----. *Textos Recobrados II. 1956-1986*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007.

- “Leyes de la narración policial”, 36-39.
- “El último domingo de octubre”, 304.

----. *Borges en Sur (1931-1980)*. Buenos Aires: Emecé, 1999.

- “Apropos of Dolores”, 158-9.
- “José Bianco”, 271-4.
- “El caso Lolita”, 308- 9.

----. *Autobiografía*. Buenos Aires: El Ateneo, 1999.

----. *Borges at Eighty: Conversations*. Ed: Willis Barnston. Indiana: Indiana University Press, 1982.

---. y Ferrari, Osvaldo. *En diálogo I*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.

----. y Bioy Casares, Adolfo. *Museo. Textos inéditos*. Edición al cuidado de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi. Buenos Aires/ Bogotá: Emecé, 2002.

- “El Séptimo Círculo”, 111-114.

- “Primer concurso de cuentos policiales”, 221.

- “Certamen de cuentos policiales”, 222-223.

- “Literatura policial: sólo para sagaces”, 224-229.

----. “La nadería de la personalidad”, en:

<http://www.math.uci.edu/~vbaranov/nicetexts/esp/naderia.html>

----. “A Falkland’s epithaph, by Jorges Luis Borges”, en: *The Times*, 18/09/1982.

<http://borgestodoelanio.blogspot.com.ar/2014/11/jorge-luis-borges-juan-lopez-y-john-ward.html>

como Bustos Domecq, Honorio. *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Buenos Aires: Emece, 1995.

<https://lenguayliteratura-1.wikispaces.com/file/view/seis-problemas-para-don-isidro-parodi+por+Bustos+Domecq.pdf>

----. *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*. Buenos Aires: Emecé, 2004.

como Suárez Lynch, Benito. *Un modelo para la muerte*, Buenos Aires: Oportet & Haereses, 1946.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA SOBRE LOS AUTORES

1. Julian Barnes

Bell, William. "Not Altogether a Tomb. Julian Barnes: Flaubert's Parrot", en:

Imitating Art. Essays in Biography. David Ellis, ed. London: Pluto Press, 1993.

Bentley, Nick. "Re-writing Englishness: imagining the nation in Julian Barnes's

England, England and Zadie Smith's *White Teeth*", en: *Textual Practice* 21.3

(2007), pp. 483-504.

Bernard, Catherine. "Flaubert's Parrot: le reliquaire mélancolique", en: *Études*

anglais, 54:4 (2001), pp. 453-64.

Brookner, Anita. "The Sense of an Ending by Julian Barnes: review", en: *The Telegraph*,

July 25, 2011.

[http://www.telegraph.co.uk/culture/books/bookreviews/8652283/The-Sense-of-](http://www.telegraph.co.uk/culture/books/bookreviews/8652283/The-Sense-of-an-Ending-by-Julian-Barnes-review.html)

[an-Ending-by-Julian-Barnes-review.html](http://www.telegraph.co.uk/culture/books/bookreviews/8652283/The-Sense-of-an-Ending-by-Julian-Barnes-review.html)

Carey, John. "Land of Make-Believe", *Irish Times*, 45239 [8/9/1998]

Cook, Brandon. "Julian Barnes's *The Sense of an Ending*", en: *The Brandon Blakely*,

May 6, 2013.

<https://brandonblakely.wordpress.com/2013/05/06/julian-barnes-the-sense-of-an-ending/>

Denk, Jeremy. “‘The Noise of Time,’ by Julian Barnes”. *The New York Times*. May 9, 2016.

<https://www.nytimes.com/2016/05/15/books/review/the-noise-of-time-by-julian-barnes.html?mcubz=0>

Grayling, AC. “Nothing to be Frightened of, By Julian Barnes”, *The Independent*, Sunday 9 March 2008

<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/nothing-to-be-frightened-of-by-julian-barnes-792444.html>

Groes, Sebastian and Childs, Peter (eds). *Julian Barnes. Contemporary Critical Perspectives*. London; New York: Continuum, 2011.

Guignery, Vanessa. *The Fiction of Julian Barnes*. China: Palgrave Mcmillan, 2006.

Guignery, Vanessa and Roberts, Ryan (ed). *Conversations with Julian Barnes*. Jackson: University Press of Mississippi, 2009.

Hawtree, Christopher. “Novel Escape”, en: *The Times*, 65475, 13 January, 1996.

Holmes, Frederick M. *Julian Barnes*. London: Palgrave Macmillan, 2009.

Kakutani, Michiko. "Life in Smoke and Mirrors", en: *The New York Times*, Oct, 16, 2011.

<http://www.nytimes.com/2011/10/17/books/Julian-Barnes-Sense-of-an-Ending-Review.html>

Keillor, Garrison. "Dying of the Light", *The New York Times*. October 3, 2008.

<http://www.nytimes.com/2008/10/05/books/review/Keillor-t.html?mcubz=0>

Kirby, A. J. "The Sense of an Ending is something of a minor masterpiece", en: *New York Journal of Books*.

<http://www.nyjournalofbooks.com/book-review/sense-ending>

Lasdun, James. "How Shostakovich survived Stalin". *The Guardian*. Friday 22 February 2016.

<https://www.theguardian.com/books/2016/jan/22/the-noise-of-time-by-julian-barnes-shostakovich-stalin-review>

Lezard, Nicholas. "Death and other amusements". *The Guardian*. Saturday 28 February 2009.

<https://www.theguardian.com/books/2009/feb/28/nothing-to-be-frightened-of>

----. "Shostakovich in fear". *The Guardian*. Tuesday 3 January 2017.

<https://www.theguardian.com/books/2017/jan/03/noise-of-time-julian-barnes-review-life-shostakovich>

Manguso, Sarah. "Latitudes of Grief", *The New York Times*, 20 September 2013.

<http://www.nytimes.com/2013/09/22/books/review/levels-of-life-by-julian-barnes.html>

Moseley, Merritt. *Understanding Julian Barnes*. Columbia: University of South Carolina, 1997.

Pateman, Matthew. *Julian Barnes*. Tavistock: Northcote House, 2002.

Preston, Alex. "Julian Barnes's masterpiece". *The Guardian*. Sunday 17 January 2016.

<https://www.theguardian.com/books/2016/jan/17/the-noise-of-time-julian-barnes-review-dmitri-shostakovich>

Saval, Nikil. "Julian Barnes and the Shostakovich Wars". *The New Yorker*. May 26, 2016.

<https://www.newyorker.com/books/page-turner/julian-barnes-and-the-shostakovich-wars>

Scammel, Michael. "Trial and Error", en: *New Republic*, 208:1/2, 4-11 January 1993.

Schillinger, Liesl. "Julian Barnes and the Emotions of Englishmen", en: *The New York Times*. Sunday Book Review, Nov 10, 2011.

<http://www.nytimes.com/2011/11/13/books/review/the-sense-of-an-ending-by-julian-barnes-book-review.html>

Sesto, Bruce. *Language, History and Metanarrative in the Fiction of Julian Barnes*. New York: Peter Lang, 2001.

Singh, Anita. "Julian Barnes 'as relieved ad delighted' to win Man Booker Prize 2011". *The Telegraph*. 18 October 2011.

<http://www.telegraph.co.uk/culture/books/booker-prize/8835435/Julian-Barnes-as-relieved-as-delighted-to-win-Man-Booker-Prize-2011.html>

Spurling, Hilary. "Colder but wiser". *The Guardian*. Sunday 2 March 2008.

<https://www.theguardian.com/books/2008/mar/02/biography.julianbarnes>

Swanson, Carl. "Old fartery and Literary Dish", *The Salon Interview*.

<http://mural.uv.es/mdojuan/SALON%20The%20SALON%20Interview%20--%20Julian%20Barnes.htm>

Tate, Andrew. "'An Ordinary Piece of Magic': Religion in the Work of Julian Barnes", en: *Julian Barnes*. Edited by Sebastian Groes and Peter Childs. London and New York, Continuum, 2011.

Taruskin, Richard. "Was Shostakovich a Martyr? Or Is That Just Fiction?". *The New Yorker*. August 26, 2016

<http://www.newyorker.com/books/page-turner/julian-barnes-and-the-shostakovich-wars>

Tonkin, Boyd. "The Sense of an Ending, By Julian Barnes", *Independent*, August 4, 2011.

<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/the-sense-of-an-ending-by-julian-barnes-2331767.html>

2. Jorge Luis Borges

Alazraki, Jaime. "Génesis de un estilo: Historia universal de la infamia", en: *Revista Iberoamericana* 123/124 (1983) pp. 247-261.

Amaro Castro, Lorena. "La imposible autobiografía de jorge Luis Borges", *Variaciones Borges*, nº 17, 2004, pp. 229-252.

Barrenechea, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado, 2000.

Becker, Jürgen. “Jauss y Borges: sobre las relaciones entre la estética de la recepción y el posmodernismo”, en: *Nuevo texto crítico* Vol III, N° 6, Segundo semestre, pp. 147-154.

Bravo, Pilar. *Borges Verbal*. Buenos Aires: Emecé. 1999.

Brescia, Pablo. “De policías y ladrones: Abenjacán, Borges y la teoría del cuento”, en: *Variaciones Borges*. 10/2000.

Catelli, Nora. “La cuestión americana en ‘El escritor argentino y la tradición’”, en: *Punto de vista. Revista de cultura*. Año XXVI • Número 77 Buenos Aires, Diciembre de 2003, pp. 31-36.

Cilento, Laura. “Pequeños relatos para grandes públicos: las biografías sintéticas de Borges en la revista El hogar”, en: *Cuadernos del Hipogrifo*, 2014 no. 2 pp. 114-127.

Damiani, Marcelo. “Prólogos del Museo: Una secreta promesa del porvenir”, en: *Boca de sapo*, n° 16, año XV, abril 2014.

De Santis, Pablo. “El Séptimo Círculo”, *La Nación*, 3 de abril de 2003.

<http://tintarojapoliciales.blogspot.com.ar/2013/01/coleccion-el-septimo-circulo.html>

Echavarría Ferrari, Arturo. “Borges y Fritz Mauthner: una filosofía del lenguaje”,

Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016.

Eco, Umberto. “Umberto Eco habla de Borges”. *YouTube*, publicado por Rolando Ugena,

29 nov. 2014, <http://www.youtube.com/watch?v=S4-O4E7vA3E>

Fernández Vega, José. “Una campaña estética. Borges y la narrativa policial”, en:

Variaciones Borges. I/1996.

Gamerro, Carlos. *Borges y los clásicos*. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Eterna

Cadencia, 2016.

Gil Guerrero, Herminia. *Poética narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid-Frankfurt:

Iberoamericana/Vervuert, 2008.

Glantz, Margo. *Borges: ficción e intertextualidad*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de

Cervantes, 2006.

Goloboff, Mario. *Leer Borges*. Buenos Aires: Catálogos, 2006.

Irby, James; Murat, Napoleón y Peralta, Carlos. *Encuentro con Borges*. Buenos Aires:

Galerna, 1968.

Juristo, Juan Ángel. “Ni Borges ni Bioy son Bustos Domecq”, en:

<http://docs7.minhateca.com.br/354676328,BR,0,0,Jorge-Luis-Borges---Seis-problemas-para-don-Isidro-Parodi.pdf>

Lefère, Robin. “La biografía según Borges: teoría y prácticas”, en: *América*. 40: 2011. p. 83-98.

----. “Borges entre autorretrato y automitografía”. Actas XIII Congreso AIH (Tomo III),

https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_3_026.pdf

Ludmer, Josefina. “Los tonos y los códigos en Borges”, en: *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil Libros, 2000, pp. 187-192.

Molloy, Sylvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1999.

Parodi, Cristina. “Borges y la subversión del modelo policial”, en: *Borges, desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, Rafael Olea Franco (ed.)

México: El colegio de México, 1999, pp. 77-97.

Pauls, Alan. *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2004.

Pezzone, Enrique. *Enrique Pezzone, lector de Borges*. Annick, Louis (comp.). Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1999.

Piglia, Ricardo. "Ideología y ficción en Borges". *Punto de Vista*, año 2, n° 5, marzo de 1979, pp. 3-6.

Rest, Jaime. *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

Rodríguez Monegal, Emir. *Borges, hacia una lectura poética*. Madrid: Guadarrama, 1976.

----. "Notas sobre Biorges", en: *Nuevo Mundo*, n° 22, abril de 1968, pp. 89-92.

Saer, Juan José. "Borges francófono", en: *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2014, pp. 30-7.

Salvador Vélez, Gonzalo. *Borges y la Biblia. Presencia de la Biblia en la obra de Jorge Luis Borges*. Frankfurt/Madrid, 2009.

Santana, Lázaro. "La vida y la brújula. Conversaciones con Borges", en: *Ínsula*. Madrid, n° 258, mayo 1968.

Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.

Sorrentino, Fernando. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: El Ateneo: 1996.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Adam, Jean-Michel y Heidmann, Ute. “Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm)”, en: *Langages*, 38e année, N° 153, 2004, pp. 62-72.

Allyn, David. *Make Love, Not War: The Sexual Revolution, an Unfettered History*. New York: Routledge, 2001.

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Auerbach, Erich. *Mimesis*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Barth, John. *The Literature of Exhaustion and the Literature of Replenishment*. Northridge: Lord John P, 1982.

Barthes, Roland. “La muerte del autor”, en: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós, 2009.

Blanchot, Maurice. *Le livre à venir*. París: Gallimard, 1959.

Bloom, Harold. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York: Riverhead Books, 1996.

Borde, Raymond y Etienne, Chaumeton. *Panorama del cine negro*. Buenos Aires: Losange, 1958.

Chandler, Raymond. *The Big Sleep*. London: Penguin, 1988.

Deleuze, Gilles. “The Philosophy of Crime Novels”,

<https://theeveningrednessinthewest.wordpress.com/2010/01/04/deleuze-on-crime-fiction-the-brilliance-of-james-gunns-deadlier-than-the-male/>

Derrida, Jacques. “La ley del género”. Traducción de Jorge Panesi para la Cátedra de Teoría y Análisis Literario del original en francés “La loi du genre”, en *Glyph*, 7, 1980.

De Diego, Estrella. *Contra el mapa*. Madrid: Siruela, 2008.

Eco, Umberto. *La búsqueda de la lengua perfecta*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996.

----. Entrevista. Youtube:

<https://www.youtube.com/watch?v=S4-O4E7vA3E>

Ferro, Shaunacy. “Did Penicilin Kickstar the Sexual Revolution?”. *Popular Science*.
January 28, 2013.

<https://www.popsci.com/science/article/2013-01/did-penicillin-kickstart-sexual-revolution>

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*.

Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2002.

----. *Hay que defender a la sociedad*. Madrid: Akal, 2003.

----. *Seguridad, territorio, población. Curso del Collège de France (1977- 1978)*.

Madrid: Akal, 2008.

-----. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prision*. México: Siglo XXI editores, 2009.

----. “Los espacios otros” en:

<https://docs.google.com/document/d/1A9XHxF6IExusipxhs2iFcnlqoxPF1WL4ZquozbnG78/edit?pli=1>

----. “¿Qué es un autor?”, en:

http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/musicoterapia/informacion_adicional/311_escuelas_psicologicas/docs/Foucault_Que_autor.pdf

Funes, Leonardo. "Lidiando con el "efecto Funes": en torno de la posibilidad de una historia literaria", en: *Orbis Tertius*, 2006, año XI, no. 12.

Gamerro, Carlos. *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma, 2006.

----. *Facundo o Martín Fierro*. Buenos Aires: Sudamericana, 2015.

Gandolfo, Elvio E. *El libro de los géneros*. Buenos Aires: Grupo editorial Norma, 2007.

Gunn, Drewey Wayne. *The Gay Male Sleuth in Print and Film*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2005

Gusdorf, Georges. "Condiciones y límites de la autobiografía", en: *Anthropos* n° 29, pp. 9-18.

Hall, Stuart. "Introducción: ¿Quién necesita 'identidad'?" en: *Cuestiones de identidad cultural*. S. Hal y P. Dugay (comp.). Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

Hoffmann, Volker. "Künstliche Zeugung und Zeugung von Kunst im Erzählwerk Achim von Arnims", en: *Aurora*, núm. 46, 1986, pp. 158-167. Disponible en Goethezeitportal:

http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/arnim/hoffmann_zeugung.pdf

Iser, Wolfgang. *El acto de leer: teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus, 1987.

Jauss, Hans Robert, “*La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*”, en: *La literatura como provocación*. Barcelona: Península, 1976.

Kermode, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Kracauer, Siegfried. *La novela policial: un tratado filosófico*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge B. *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, 1996.

Lejeune, Phillipe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

----. “La literatura del yo está hoy en primera fila”, *Diario Córdoba*, 8 de noviembre del 2002.

http://www.diariocordoba.com/noticias/cultura/lejeune-la-literatura-yo-hoy-primer-fila_24914.html

Ludmer, Josefina. *Aquí Lationamérica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

Mandel, Ernest. *Delightful Murder. A Social History of the Crime Story*. London: Pluto Press, 1984.

Marx, Karl. *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*. Buenos Aires: Longseller, 2005.

Mauthner, Fritz. *Contribuciones a una crítica del lenguaje*. Barcelona: Herder, 2001.

McCormick, Joseph Patrick. "Margaret Thatcher, a controversial figure on gay issues, dies aged 87", *Pink News*, 8 April 2013.

<http://www.pinknews.co.uk/2013/04/08/margaret-thatcher-a-controversial-figure-in-gay-rights-dies-aged-87/>

Meccia, Ernesto. *La cuestión gay. Un enfoque sociológico*. Buenos Aires: Gran Aldea Editores, 2006.

Panesi, Jorge. *Críticas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004.

Piglia, Ricardo. "Lo negro del policial", en: *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*. Daniel Link (comp.). Buenos Aires: La Marca, 2003.

----. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005.

----. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Anagrama, 2006.

----. Entrevista a Piglia: http://www.mundolatino.org/cultura/borges/borges_4.htm

Ponce, Néstor. *Diagonales del género. Estudios sobre el policial argentino*. Paris: Éditions du temps, 2001.

Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI, 2006.

Romero, José Luis. “La biografía como tipo historiográfico”, en: *Humanidades*. Tomo 29, La Plata, 1944.

Sábato, Ernesto. *Uno y el universo*. Barcelona: Seix Barral, 1996.

Said, Edward. *El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona: Debate, 2004.

Sarlo, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007.

Scanlan, Margaret. “The Recuperation of History in British and Irish Fiction”, en: *A Companion to the British and Irish novel 1945–2000*. Shaffer, Brian W. Blackwell Publishing, 2005.

http://www.blackwellreference.com/subscriber/tocnode?id=g9781405113755_chu_nk_g978140511375538

Sebreli, Juan José. “Dashielle Hammett o la ambigüedad”, en: *El riesgo de pensar. Ensayos 1950-1984*. Buenos Aires: Sudamericana, 1984, pp. 223-233.

Setton, Román. *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina. Recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*. Madrid: Iberoamericana, 2012.

----. y Pignatiello, Gerardo (compiladores). *Crimen y pesquisa: el género policial en la Argentina, 1870-2015: literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título, 2016.

Sibilia, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Smith, Amanda. “Julian Barnes”, *Publishers Weekly*, 3 November 1989, 236:8.

Solá Parera, Dafne. *En busca de un discurso identitario y canónico: la reescritura de Rhys y Coetzee en Wide Sargasso Sea y Foe*. (Tesis doctoral inédita) Departament d’Humanitats, Universitat Pompeu Fabra Barcelona, 2006.

Speranza, Graciela. *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 2006.

----. *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama, 2012.

Stam, Roberts & Spence, Louise. "Colonialism, Racism and Representation. An Introduction", en *Screen*, 24 (2), 1983, pp. 2-20.

Thatcher, Margaret. "Margaret Thatcher's Anti-gay Speech (1:00)". *YouTube*. Publicado por Gaymarketing. 12 abril 2013.

<http://www.youtube.com/watch?v=8VRRWuryb4k>.

----. Transcripción: *Margaret Thatcher Foundation*, 29/10/2017

<http://www.margaretthatcher.org/document/106941>

Todorov, Tzvetan. "El origen de los géneros literarios", en: *Teoría de los géneros literarios*. Miguel A. Garrido Gallardo (comp). Madrid: Arco/Libros, 1988.

Todd, Mathew. "Margaret Thatcher was no poster girl for gay rights", *The Guardian*. Wednesday 3 April 2013.

<https://www.theguardian.com/commentisfree/2013/apr/10/margaret-thatcher-poster-girl-gay-rights>

Warner, Michael. *Fear of a Queer Planet: queer politics and social politics*. Mineapolis-London: Minnessopa University Press, 1993.

Webster, Wendy. *Not a Man to Match Her*. London: The Women's Press, 1990.

Wellek, René & Warren, Austin. *Theory of Literature*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1956.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Tecnos, 2002.

White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.

White, Patti. *Gatsby's Party. The System and the List in Contemporary Narrative*. Indiana: Purdue University Press, 1992.

“Raigambre”, *RAE*, 8/10/2017.

<http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=raigambre>

“Earring In The Right Ear = Homosexual, Right?”, *Datalounge*, 11/11/2010.

www.datalounge.com/thread/9829448-earring-in-the-right-ear-homosexual-right-

“Concepto de aberración”, *Deconceptos*, 8/10/2017.

<https://deconceptos.com/general/aberracion>

“Prohibition on promoting homosexuality by teaching or by publishing material”,

Legislation.gov.uk, 29/10/2017.

<http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1988/9/section/28>

“British Social Attitudes 32”, *NatCen Social Research*, 29/10/2017.

http://www.bsa.natcen.ac.uk/media/38723/bsa30_full_report_final.pdf

ADDENDA

Este último agregado a la tesis presenta la traducción del capítulo 1 de la primer novela de Dan Kavanagh, *Duffy*. Su inserción en este trabajo tiene una justificación doble. Por un lado, pretende servir como anclaje concreto para la lectura del capítulo referido al género policial, y en particular, del referido a las novelas policiales de Barnes, ya que las mismas son de difícil acceso en inglés y no cuentan con traducción al español.²⁷⁸ Por el otro, pretende, justamente, salvar esa falta: esta traducción de *Duffy* es parte de un proyecto que busca poner en valor estas novelas que hasta ahora han sido relegadas dentro del panorama general de la obra de Barnes.

²⁷⁸ Al respecto puede consultarse la página oficial de Dan Kavanagh en donde se detallan todas las traducciones existentes de cada una de las novelas:
<http://www.dankavanagh.com/index.html>

Capítulo 1

El día que tajearon a la señora McKechnie no sucedió mucho más en West Byfleet. Tampoco sucedió mucho en Pyrford; ni siquiera en todo Guildford. Se necesitaba toda una semana de trabajo para conseguir llenar la página de policiales del *Guildford Advertiser* e incluso entonces se trataba en su mayoría de cosas de clase media, de traje y corbata: fraudes en compañías, menopáusicas robando en negocios, gente sin permiso para sus perros. De vez en cuando había una pelea en un boliche pero la mayoría de los chicos tenían demasiado miedo de perder sus carnets de miembros del club náutico como para arriesgarse. Así que cuando tajearon a la señora McKechnie uno hubiera esperado que la historia, en la página 7 del *Advertiser*, empezara con este hecho, pero no fue así. Empezaba con lo otro que hicieron los hombres, lo que se les ocurrió después, lo asqueroso, lo enfermo, lo que incluso Big Eddy, con su sentido del humor, no aprobó del todo. Eso te dice algo sobre los periodistas.

Cuando Rosie McKechnie abrió la puerta de entrada de 'Los Pinos' esa tarde de mediados de agosto, pensó que era el gasista. Todos hubieran pensado lo mismo. Cuando uno llega a la puerta, ve una figura de baja estatura a través de los vitrales, corre el pasador e inmediatamente escucha la palabra 'gas', normalmente piensa que es el gasista. No piensa cuánto hace que vinieron a leer el medidor por última vez.

El hombrecito entró rápidamente, con la cabeza gacha, y le dio un culatazo fuerte a la señora McKechnie en su pecho izquierdo. Después le inmovilizó los brazos al costado del cuerpo y simplemente se quedó ahí parado, sujetándola. Ella sintió un dolor agudo y continuo en su pecho; miró ferozmente para abajo a la coronilla de la cabeza del

petiso y vio que tenía el pelo cubierto con una tela; miró para arriba, hacia la puerta abierta, y estaba por animarse a gritar cuando llegó el segundo hombre. Se deslizó hacia adentro, cerró la puerta delicadamente detrás suyo, puso su dedo en la parte plana y carnosa que era todo lo que la máscara dejaba ver de sus labios y dijo:

“Shhhh.”

Ella se sintió más tranquila cuando él hizo eso. Pero luego, de repente, se sintió realmente muy asustada. Abrió su boca para gritar y en un instante el segundo hombre estaba a su lado amordazándole la cara con su mano.

“Ahora, ni una palabra, Rosie,” susurró, “ni una palabra. No queremos ni una palabra. No necesitamos ni una palabra. ¿Entendés?”

Entendió. Tenía poca alternativa. Un hombre le estaba rompiendo las costillas con sus brazos, otro casi la estaba sofocando. Ella giró sus ojos para abajo y sólo pudo ver una cabeza cubierta con una media contra sus perlas (Ay, no, mis joyas); para el costado y sólo pudo ver un antebrazo fuerte y, fuera de foco, un sweater marrón. Estaba sola. La señora Brenan, la empleada, se había ido a las doce, luego de dejar caer el frasco de perfume semanal. El único ser vivo de la casa, además de ellos tres, era Godfrey, el gato.

El alto estaba hablando de nuevo, justo en su oído.

“Ahora escuchame, Rosie, y te voy a decir lo que estamos haciendo. O mejor: te voy a decir lo que no estamos haciendo. No te vamos a matar. No te vamos a violar. No te vamos a lastimar. No te vamos a robar nada... bueno, a no ser que veamos algo que nos guste realmente mucho. ¿Entendés?”

Aflojó la mano con que le apretaba la cara. Ella comenzó a abrir su boca, cambió de idea y solamente asintió.

“Bien, Rosie, y ni una palabra, como te dije. Bueno, sólo vinimos a hacer una cosa y cuando la hayamos hecho, nos vamos a ir. ¿Ta'bien?

Ella asintió de nuevo.

“Pero no queremos que te metas, así que te vamos a tener que atar un poco. ¿Ta'bien?

Ella asintió. Le dolía la mandíbula por la mano del alto. El petiso no había dicho nada, simplemente esperaba con una especie de excitación callada que la hizo acordarse de su época de soltera.

“Lo primero que voy a hacer es liberarte la boca, sacarme esta maldita máscara y atártela en los ojos para que no nos tengamos que preocupar de que nos reconozcas. Bueno, puedes gritar (parecía adelantarse siempre a sus pensamientos) pero si lo hacés, me voy a asegurar de que tu dentista tenga un mes de trabajo, mi amor. Así que-ni-una-puta-palabra.”

Después le soltó suavemente la cara, se puso detrás de ella, se arrancó la media de la cabeza y la ató rápido sobre los ojos de ella.

“Bien hecho, mi amor. Bueno, ahora el petiso se va a sacar su máscara y te la va a atar en la boca porque puede que tengamos que ir a revisar un poco la casa y no nos gustaría tener que volver para acá y hacerte callar.”

Sintió que le soltaban los brazos y después tan solo se quedó ahí parada, con los ojos vendados, mientras los dos hombres la amordazaban. La media le tironeó con fuerza las esquinas de los labios hacia atrás, después le presionó su lengua contra el fondo y pareció llenar toda su boca. Tenía un gusto asqueroso. Uno de los hombres la ató con firmeza en su nuca.

“Perdón por la gomina, mi amor”, dijo el alto. Parecía ser el único que hablaba. “Era gomina o caspa. Te deberíamos haber dejado elegir a vos. ¿No está muy apretado, no?”

Lo estaba. Le dolía a los costados de la boca. Sentía como si los labios estuvieran por reventar. Asintió con la cabeza de arriba para abajo.

“Ah, está un poco ajustado, ¿no? Perdón por eso, Rosie, pero tenés que entender nuestro problema. No cumpliría su función si estuviera más flojo. Pero te digo algo. Esto te va a hacer sentir mejor. Otros tipos que trabajan en lo mismo que nosotros lo que hacen es te llenan la boca con algodón primero. No es lindo. Te hace cosquillas en el fondo de la garganta. A algunos los hace gomitarse todo. Me contaron un caso, un viejo que gomitó todo y se murió ahogado en el gómito. Un asco. Nada lindo, ¿no cierto?”

Sin dudas, le estaba hablando al petiso, quien le contestó con un gruñido. Después ella escuchó un golpeteo suave. Por la respuesta del alto dedujo que el petiso debía haber golpeado el vidrio de su reloj.

“Bueno, mejor no dormirse. Esperanos un segundito, Rosie, no te vayas.”

La dejaron por unos minutos, después volvieron y la arrastraron hacia lo que dedujo que era su sala de estar. La sentaron en una de las sillas con respaldo curvo que uno de ellos debía de haber traído de la cocina. Después sintió que le ataban juntos los tobillos con algo que no era una soga. Finalmente le ataron las manos.

“Bueno, esos son dos pares de las mejores medias, Rosie. Las mejores de *Marks and Sparks*.²⁷⁹ Elegimos unas beige otoñal para vos. Pensamos que ése era el tipo de tono que podría usar una persona como vos.” No lo era, pero de todas maneras, ¿qué era esta familiaridad? Si habían venido a robar algo, ¿por qué no lo hacían? Pero no podía ser que

²⁷⁹ N. del t.: Referencia al elegante comercio británico *Marks and Spencer*.

vinieran a robar solamente. ¿Para qué se habrían tomado la molestia de aprender su nombre? ¿Cómo se las habían arreglado para venir en una de las dos tardes en las que regularmente no tenía invitados ni se iba a jugar al bridge? ¿Habían estado observando la casa? Seguro que sí. ¿Y qué diablos querían? ¿Cuánto faltaba para que Brian llegara a la casa? ¿Tal vez lo estaban buscando a Brian por alguna razón? No, no podía ser... No habrían venido tan temprano si hubieran estado buscando a Brian.

El hombre alto de la voz tranquila con rastros de rudeza de Londres seguía con lo de las medias.

“Dos pares de regalo, Rosie. Mejor que tenerlo a Papá Noel, ¿eh? Digo: si no te gusta el tono, siempre las podés regalar, ¿no cierto? Yo pensaría en las medias como el lado bueno de este asunto, Rosie, realmente lo haría. Y como te digo, si no te van bien, le pueden quedar bien a Bárbara, ¿no te parece? Sí, creo que le pueden quedar bien a Bárbara.”

Rosie McKechnie no conocía a nadie que se llamara Bárbara. Quizás había conocido a una o dos Bárbaras cuando era adolescente o a los veinte, pero ahora no conocía a nadie que se llamara Bárbara. Tenía cuarenta largos y no se acordaba de haber conocido a ninguna Bárbara en los últimos veinte años. Entonces ¿por qué el hombre había repetido el nombre? Parecía ser muy intencionado.

Hubo una pausa. Cuando el alto volvió a hablar, su tono parecía casi de disculpas.

“Me temo que ahora llegamos a la parte dura, Rosie. Verás, te tuvimos que decir una mentirita al principio, sólo para conseguir que cooperaras. Bueno, de hecho dos mentiras, supongo. Quiero decir, no éramos los del gas tampoco.”

Se detuvo de nuevo. De repente Rosie tuvo mucho miedo. Su cuerpo le dijo que estaba asustada. Sintió un chorro de pis que se le salía; luego se detuvo.

“Está todo bien, no te vamos a matar, no hacemos eso. No te vamos a violar tampoco, aunque, si me permitís que lo diga, el señor McKechnie es un hombre muy afortunado. Pero me temo que vamos a tener que hacerte un tajito. Va a dolerte un poco, no podemos evitar eso, pero vamos a intentar que duela lo menos posible. Quiero decir, no somos sádicos, ¿viste? Y el jefe dio instrucciones muy precisas. Así que no va a ser tan malo como podría ser.”

Rosie McKechnie empezó a llorar en la venda que le tapaba los ojos. Estaba segura de que le iban a cortar la cara. La cara que Brian había elegido de entre todas las bailarinas de *¡Ahí, a la vista!* en aquella tarde nublada de noviembre de 1952. La había elegido desde la fila seis de la platea a pesar de que ella tenía puesto un traje marinero y, en la cabeza, un gorrito ridículo con un pompón rojo en la punta. En Francia, Brian le había explicado que las chicas se acercan a los marineros y les piden si pueden tocarles sus pompones para tener buena suerte. El precio es un beso. Cuando Brian apareció detrás del escenario con un ramo de margaritas y le preguntó si le podía tocar el pompón, ella no lo había entendido. O mejor dicho: creyó entenderlo demasiado bien. Pero él no había querido decir eso, como le explicó mientras cenaban. Y esa fue la primera vez que la llamó 'mi pequeña bailarina'. Y ahora su pequeña bailarina, la que había elegido desde la fila seis, iba a tener la cara tajeada. Lo sabía.

“Me temo que llegó la hora de Stanley”, dijo el alto con suavidad. Stanley, ése debía de ser el nombre del petiso. Tenía que recordarlo. “Ahora, señora McKechnie”, (de repente se había puesto formal) “lo que vamos a hacer es realizar un pequeño tajo, un

arañazo realmente, en tu hombro.” Gracias a Dios, no se iban a meter con su cara. “Te va a doler un poco, pero no vas a sangrar demasiado, un par de puntos, ocho o diez diría, y bueno, nada de vestidos con la espalda descubierta por un tiempo, pero te va a sorprender lo rápido que lo vas a superar.”

Esperó. No podía hacer nada más que esperar y ver qué pasaba a continuación.

Lo que pasó a continuación fue que el petiso metió la mano en su bolsillo y sacó un cuchillo grueso y pesado de linóleo, con hoja retráctil. Era azul metalizado y tenía arriba un pequeño pestillo dentado que hacía aparecer la hoja cuando lo deslizaban para arriba. Cuando el alto hizo una seña, el petiso salió de la sala de estar, caminó a lo largo del pasillo decorado con pósters de obras de teatro enmarcados, y entró a la cocina. No notó a Godfrey sentado en la cómoda, pero Godfrey definitivamente lo notó a él.

Godfrey era el gran gato gris y barrigón de los McKechnie. Un gato grande, engreído, un macho dominante con ideas firmes sobre la territorialidad. El tipo de gato que acorralaría a una mujer contra una pared y la acusaría de ser frígida si no se dejaba someter. Incluso en el mundo felino, donde el egoísmo y la malicia son virtudes cardinales, Godfrey era un gato que se destacaba por su crueldad. Los otros gatos lo evitaban, algunos perros pequeños del barrio había sido vistos cruzando la calle para no cruzárselo, ni siquiera sus dueños lo querían realmente. Le daban todo lo que necesitaba y se mantenían lejos de él todo lo posible.

Cuando el petiso pasó al lado de la cómoda, escuchó un siseo fuerte y sibilante. Giró y vio a Godfrey. El petiso pensaba que se entendía con los gatos y estiró una mano para acariciarle el mentón de Godfrey. A Godfrey no le gustaba que le acariciaran el

mentón; de hecho no le gustaba que las personas se le acercaran. Cuando estiró la mano, le dio un zarpazo con su pata derecha.

Godfrey mantenía sus garras bien afiladas. Tres líneas blancas asomaron en el dorso de la mano del hombre. Unos segundos después parecieron explotar y brotaron unas gotas de sangre. El hombre se miró la mano sin poder creerlo. Se quedó ahí parado y miró lentamente alrededor de la cocina. Cuando sus ojos encontraron la heladera con congelador, estiró la mano de golpe y agarró a Godfrey por el cuello antes de que éste se pudiera mover, cruzó rápido la cocina, abrió la puerta del congelador, tiró adentro al gato y le dio un portazo a la puerta. Se dio vuelta y volvió a observar la cocina: un bar, las luces del techo disimuladas, superficies de acero inoxidable, electrodomésticos por todos lados, un horno con rostizador que quedaba a la altura de los ojos. Asintió para sí mismo.

Después caminó hasta la canilla y abrió el agua fría. Primero se lavó la sangre de la mano y la dejó ahí un par de minutos para intentar que dejara de sangrar. Luego llenó una pava y la puso a hervir. Cuando el vapor empezó a subir por el pico, agarró su cuchillo azul, desenvainó la hoja y la puso sobre el vapor por más o menos un minuto.

Cuando volvió a la sala de estar, el alto parecía estar impaciente por primera vez en la tarde. La espalda del vestido de la mujer estaba abierta ahora.

“Te tomaste tu tiempo.”

El petiso estiró su mano derecha y dijo las únicas tres palabras que Rosie McKechnie jamás lo escuchó decir.

“Gato ‘e mierda.” Era una voz más suave que la del otro hombre, con un fuerte acento irlandés. Un par de gotas de sangre fresca estaban empezando a aparecer en el dorso cuando agarró el cuchillo con su mano derecha, apoyó la izquierda en la mitad de

la espalda de la mujer, la hizo inclinarse hacia adelante y realizó una incisión súbita pero cuidadosa en su hombro derecho, a un par de centímetros del bretel de su corpiño. La presión hecha sobre el cuchillo hizo aparecer de nuevo sangre en la mano del petiso. Automáticamente se la limpió en la parte de atrás del vestido de la mujer.

El alto estaba hablando de nuevo.

“Ocho centímetros. El jefe dijo ocho centímetros.” Rosie estaba inclinada hacia adelante ahora, doblaba por el dolor. “Y ocho centímetros parecen ser.” Se agachó al lado de la mujer amordazada y le habló casi con delicadeza. “Apoyate para atrás, amor, así sólo conseguís que sangre más.” Ella se enderezó, tratando de no tironear la herida. “Entre ocho y diez vas a necesitar, me parece. Quizás doce. Vas a estar bien. Te podemos dar algo para tomar si querés.”

Ella sacudió la cabeza. No tomaba bebidas alcohólicas, nunca lo había hecho. Era más probable que en ese momento la hiciera vomitar más un vaso de brandy que el gusto a gomina de la máscara del petiso.

“Ya nos estamos por ir,” dijo el alto.

El petiso se llevó el cuchillo a la cocina para lavarlo. Abrió la canilla de agua fría, puso la hoja debajo un minuto más o menos, lo secó con un repasador y lo guardó nuevamente en su bolsillo. Después puso su mano debajo de la canilla nuevamente aunque para ese entonces la sangre ya casi había dejado de salir. Con su pañuelo se secó los tres surcos paralelos del dorso de su mano y caminó hasta el horno con rostizador que quedaba a la altura de los ojos. Puso una de las perillas en encendido y después caminó pensativo hasta la heladera con freezer.

En la sala de estar, el alto estaba aflojando las medias de los ojos de la señora McKechnie.

“Bueno, si sacudís mucho la cabeza, esto debería terminar de caerse,” dijo. “Disculpame que no podamos hacer nada más por vos, pero tenés que entender nuestra posición. Tenemos que hacer lo que manda el jefe. Si no se hace lo que manda el jefe, a nadie le conviene.”

Ella escuchó que el petiso volvía de la cocina.

“¿Todo listo por ahí?”, preguntó el alto, y recibió un gruñido en respuesta. “Sí, yo ya limpié por acá también,” continuó y después se volvió hacia Rosie por última vez.

“Bueno, hasta luego, Rosie, nos vamos ahora. Ah, y, esteee, espero que las medias te sirvan. Que le sirvan a alguien, por lo menos.”

Unos segundos después la puerta de entrada se cerró silenciosamente. La señora McKechnie sentía el vestido mojado hasta la cintura con su propia sangre. Casi no tenía fuerzas para sacudirse la venda de los ojos. En algún momento se le cayó y se encontró a sí misma mirando su jardín por la ventana. Por lo menos, pensó, no me cortaron la cara. Por lo menos no se llevaron nada. Por lo menos no destrozaron todo por maldad, como se supone que hacen los ladrones. Pero entonces, ¿eran ladrones, realmente? Brian iba a llegar dentro de unas horas. Él le iba a poder decir qué había pasado, le iba a poder decir por qué.

Cuando Brian volvió de Londres pensó que su mujer había quemado la cena otra vez. El hombre, pesado, lento, de cara colorada, se quedó en el vestíbulo resoplando por la caminata desde la estación, dudando si ir primero a la cocina o a la sala de estar. De la cocina venía un olor acre a quemado, aunque no parecía ser el olor a comida calcinada al

que se había tenido que acostumbrar con los años. Era algo más extraño, más fuerte. Oía como si estuvieran chamuscando colchones. De la sala de estar le llegaba un sollozo ahogado: Rosie gimoteando otra vez porque había arruinado su comida. Sus lágrimas siempre aplacaban cualquier tipo de irritación que él pudiera sentir en aquellas ocasiones.

Brian era un esposo considerado y se dirigió hacia la sala de estar antes de ir a la cocina. Unos minutos más calcinándose no importaba. Ahí vio a Rosie atada a la silla. Corrió hacia ella y estaba a punto de abrazarla con sus brazos cuando vio la sangre. Le desató la mordaza, luego le liberó las muñecas y los pies. Mientras le agarraba la cabeza entre sus manos y le besaba las mejillas y la frente, ella lo miraba con los ojos de un niño extraviado y no podía decir nada. Luego de más o menos un minuto de ese silencio traumatizado, él fue hasta el teléfono y llamó a su médico privado. Después llamó a la policía. Cuando colgó el teléfono y volvió a donde estaba ella, Rosie de repente habló:

“¿Quién es Bárbara?”

“¿Bárbara? No sé. ¿Por qué?”

Pero ella simplemente repitió: “¿Quién es Bárbara?”, con una voz distante.

McKechnie frunció el ceño y se apuró para tratar de salvar lo que pudiera de la comida. Bárbara era el nombre de su actual amante. Pero era su amante desde hacía sólo unas semanas. ¿Cómo podía haberlo averiguado alguien? ¿Y por qué preocuparse? ¿Qué tenía que ver con el asalto que había sufrido su esposa? ¿Por qué todavía estaban a salvo sobre la mesa de la sala los candelabros antiguos? ¿Por qué no habían tocado nada?

Cuando llegó a la cocina descubrió que había algo que sí había sido tocado. Lo que estaba girando lentamente en el rostizador, a la altura de sus ojos, no era, definitivamente, la cena de Brian McKechnie.