



ILCEA

Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe,
Amérique, Afrique, Asie et Australie

24 | 2015

Lire et écrire ensemble

“Ensayar: leer en compañía”: la biblioteca argentina de Juan Villoro

« *L'essai : lire en compagnie* » : la bibliothèque argentine de Juan Villoro

“*Read with Company through the Essay*”: The Argentinean Library of Juan Villoro

Margarita Remón-Raillard



Edición electrónica

URL: <http://ilcea.revues.org/3590>

ISSN: 2101-0609

Editor

Ellug / Éditions littéraires et linguistiques
de l'université de Grenoble

Edición impresa

ISBN: 978-2-84310-313-1

ISSN: 1639-6073

Referencia electrónica

Margarita Remón-Raillard, « “Ensayar: leer en compañía”: la biblioteca argentina de Juan Villoro », *ILCEA* [En línea], 24 | 2015, Publicado el 02 noviembre 2015, consultado el 01 octubre 2016. URL : <http://ilcea.revues.org/3590>

Este documento fue generado automáticamente el 1 octubre 2016.

© ILCEA

“Ensayar: leer en compañía”: la biblioteca argentina de Juan Villoro

« *L’essai : lire en compagnie* » : la bibliothèque argentine de Juan Villoro
“*Read with Company through the Essay*”: The Argentinean Library of Juan Villoro

Margarita Remón-Raillard

“La gente cree que uno dispone de una infinita biblioteca mental. En realidad uno dispone de tres o cuatro libros, de los cuales uno está medio olvidado, al otro te lo recomendaron y lo vas a leer en cualquier momento” (Jorge Luis Borges).¹

- 1 Es sabido que no existe una definición de la cultura ya que ésta forma parte de una serie de términos movedizos e inasibles. Sin embargo, sus distintas acepciones enfatizan la noción de un acervo o tesoro común, la importancia de su transmisión y de su interacción ya sea con otras culturas, ya sea con otros elementos sociopolíticos, económicos, etc. Los diálogos interculturales pueden cobrar formas diversas, así como el soporte de estos diálogos. Pierre Bayard avanzó el término de “biblioteca colectiva” para referirse al conjunto de libros determinantes sobre los cuales reposa una cultura en un momento dado (Bayard, 2007: 27), dándole al libro el estatuto de soporte privilegiado de la cultura. Sin embargo, las categorías de “libro” y de “biblioteca” pueden ir más allá del objeto preciso y adquirir connotaciones mucho más abstractas. Cada quien, según Bayard, se construye su “biblioteca interior”, es decir el conjunto de libros sobre el cual se construye nuestra personalidad y nuestra relación con los textos y con los otros. La biblioteca interior sería así la parte subjetiva de la biblioteca colectiva (*op. cit.*, 74). Bayard define además la “biblioteca virtual” como un espacio de comunicación sobre los libros y, más generalmente, sobre la cultura. Señala además que se trata de un sitio consensual en que los libros son reemplazados por ficciones de los libros, un lugar de encuentro de las bibliotecas interiores en el seno de la biblioteca colectiva (*op. cit.*, 116). La noción de biblioteca virtual, en tanto que proyección subjetiva de nuestras lecturas, incita a

reflexionar sobre los medios de expresión, escritos u orales, por lo cuales cristaliza esta comunicación o diálogo en torno a los libros y, más particularmente, sobre su dimensión genérica. De hecho, diversos géneros literarios pueden servir como vehículo de este diálogo, sin olvidar las nuevas formas de comunicación surgidas tras el nacimiento de la red (blogs, etc.). El ensayo literario reúne una serie de características que permiten la concretización de esta biblioteca virtual, por lo menos en su dimensión escrita. Se trata de un género privilegiado que favorece la creación de un sitio de interacción entre las bibliotecas interiores en el seno de la colectiva (la cultura).

- 2 Uno de los elementos que hacen del ensayo el sitio ideal de la biblioteca virtual, y clave del diálogo que implica, proviene de su hibridismo. Si Alfonso Reyes lo llamó el "centauro de los géneros" (Villoro, 2000: 10), la teoría académica francesa nos brinda definiciones menos sugestivas que intentan ser más explícitas, sin serlo realmente. Por ejemplo, Pierre Glaudes y Jean-François Louette lo definen como un género híbrido y complejo, que ocupa un lugar incierto, en el cruce de varios tipos de discurso (Glaudes y Louette, 1999: 8). Otro ejemplo proviene de la definición que estos mismos autores retoman de R. Lane Kauffmann: "modo de pensamiento [...] entre la filosofía y la literatura, el arte y la ciencia [...]" (*op. cit.*, 9).
- 3 Si estas definiciones, y otras tantas, dan la impresión de un género en el que todo cabe, es precisamente esta heterogeneidad la que crea un terreno propicio para la interacción entre bibliotecas interiores, es decir para la concretización de la biblioteca virtual. Así, el potencial dialógico del ensayo es tributario de otro rasgo esencial del género. Se trata de la función de pretexto que Georg Lukács le otorga a este género. En efecto, en *L'âme et les formes*, en el capítulo titulado "A propósito de la esencia y la forma del ensayo" [traducción nuestra], Lukács señala que, para el ensayista, la idea del libro o del cuadro del cual habla adquiere una dimensión "sobrepoderosa" que lo lleva a olvidar todo lo accesoriamente concreto sobre ese libro (o cuadro), con lo cual los utiliza sólo como punto de partida o trampolín (Lukács, 1974: 30, traducción nuestra). La pregunta es: trampolín ¿para qué, para saltar dónde? Obviamente: hacia la creación de su propia obra. De esta forma el ensayo es no sólo "pretexto" sino también "pre-texto", o incluso "post-texto". En efecto, los escritores que producen ensayos literarios incorporan los elementos de su reflexión en sus obras de ficción o, los elementos subyacentes en sus ficciones son objetos de reflexión posterior en sus ensayos. La biblioteca virtual, a través del ensayo, se alimenta en gran medida de las fuentes de las obras (o las incorpora), lo cual implica una dimensión autorreferencial e intertextual.
- 4 Otro elemento esencial sobre el género ensayístico proviene de la diferencia que establece Lukács entre *la vida* y *la vida*. Para él, la realidad psíquica se funda en esta dualidad entre la vida concreta y empírica, por un lado, y aquella de las esencias, de la abstracción y valores últimos, por el otro. Esta dualidad, en los medios de expresión, se traduce por una oposición entre la imagen y su significado, entre el mundo y el más allá. En la teoría de Lukács, el ensayo aparece como la forma o el lugar de conciliación de ambas vidas (Lukács, 1974: 16-17).
- 5 Sin embargo, esta capacidad que Lukács le otorga al ensayo para erigirse en una especie de sintaxis totalizadora no es evidente. Otros géneros como el diario, la crónica, el género epistolar, o hasta hoy en día los blogs, etc., son otros sitios de diálogo o biblioteca virtual en que se podrían conciliar las dos vidas de Lukács. Pero, sobre todo la ficción, cierto tipo de ficción, funciona como una sintaxis totalizadora. Sin embargo, la dimensión de la *vida* (las "esencias y valores") permanecería, en estos otros géneros, subyacente y a cargo de la

(sobre)interpretación del lector. Por otro lado, ¿qué tipo de ensayo aborda la dimensión de la vida (la concreta y material)? Esta podría ser la particularidad del ensayo literario, aquel que aborda obras de ficción. El ensayo literario propone una forma de leer a los otros, comparte un espacio de lectura en el que se concilian las dos vidas de Lukács.

- 6 El escritor mexicano Juan Villoro (Ciudad de México, 1956) ocupa un lugar primordial en el panorama literario latinoamericano actual. Autor de novelas y cuentos, es además cronista, traductor y crítico literario. Ha obtenido diversos premios como el Xavier Villaurrutia, el Vázquez Montalbán y el Herralde de novela. En su faceta de crítico literario ha teorizado sobre géneros o prácticas liminares como el ensayo, la crónica o la traducción. Villoro pone de manifiesto la intermedialidad del género ensayístico. Para los escritores de ficción (como él), a diferencia del diario que "permite una soledad deliberada y controlable" (Villoro, 2008: 7), el ensayo "representa una forma menos solitaria de la lectura" (*ibíd.*). Pero la sinceridad del ejercicio estriba en abordar la obra de los otros ya que el novelista que habla de su propia obra "suele ejercer una variante de la fabulación" (*ibíd.*), mientras que "ensayar sobre los otros ofrece una confrontación más indirecta pero más sincera" [...] (*ibíd.*). De hecho la intermedialidad del género ensayístico lo aproxima a la traducción. El título de uno de sus libros de ensayos, en el que teoriza sobre este género, es *De eso se trata*. Esta formulación, nos explica Villoro, proviene de la traducción de Hamlet realizada por Tomás Segovia y en particular de la famosa frase que viene después de la igual famosa pregunta "¿Ser o no ser?". En vez de optar por las traducciones usuales ("He ahí el dilema" o "Esa es la cuestión") Segovia prefiere "De eso se trata", encontrando "una variante de perturbadora sencillez, como si el original hubiera sido escrito en nuestra lengua" (*op. cit.*, 10), con lo cual, a la manera borgeana, el ensayo sería otro original. Pero, a diferencia de la traducción, el ensayo es una explicitación, lo que una traducción no tiene que ser. El ensayo, según Villoro, sería otra obra determinada por su lectura y su contexto y, sobre todo, por su lectura guiada, en compañía:

Ensayar es una forma de ejercer la traducción, un intento de volver próximo lo ajeno [...]. Un viaje tiene sentido por la emoción cómplice que cristaliza cuando alguien comenta lo que ve. Ensayar: leer en compañía. De eso se trata. (*ibíd.*)

- 7 Éste sería el objetivo de este trabajo: añadir nuestra voz personal y nuestro comentario sobre una serie de obras heterogéneas de la literatura argentina para entablar un diálogo, en el seno de la biblioteca virtual, con quien pueda escuchar de una u otra manera. La tarea podría ser particularmente ardua en el caso de algunas obras canonizadas sobre las cuales pesa una especie de obligación de citar fuentes, igualmente canonizadas, para poder hablar de ellas. Sin embargo, de eso no se trata sino de detenernos en la manera en que un escritor mexicano del siglo XXI nos brinda una parte de su biblioteca interior. Si se trata de la parte argentina no es sólo por la importancia de ésta como parte de la biblioteca colectiva latinoamericana, sino también por razones que atañen a la naturaleza del soporte de esta modesta contribución.
- 8 En el volumen titulado *Efectos personales* Villoro presenta, a través de una docena de ensayos literarios, su visión de una serie de obras de la literatura hispanoamericana, anglosajona y europea del siglo XX. El conjunto se estructura en tres capítulos. El primero contiene siete ensayos sobre autores hispanoamericanos y españoles. En algunos casos el ensayo se centra en una obra precisa (*Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *Tirano Banderas* de Ramón del Valle-Inclán); en otros se trata de una visión general sobre un autor y su obra (Augusto Monterroso, Sergio Pitlor). Entre los ensayos del primer tipo tenemos "El peligro

obediente. *El juguete rabioso*", dedicado al texto faro de Roberto Arlt. Se trata del cuarto de la serie de siete ensayos, lo que hace que ocupe un lugar central en esta primera parte. El segundo capítulo es una especie de transición hacia el tercero. Consta sólo de dos ensayos que además no versan sobre obras de ficción sino más bien sobre problemáticas caras al autor como la alteridad y la percepción del otro o la intermedialidad: "Iguanas y dinosaurios. América Latina como utopía del atraso" y "El traductor". En el tercer capítulo tenemos seis ensayos sobre autores europeos y anglosajones (Gilbert Keith Chesterton, Vladimir Nabokov, Italo Calvino...).

- 9 El volumen de ensayos literarios *De eso se trata* consta de diecinueve ensayos organizados en siete capítulos. Los hitos cronológicos se ensanchan con respecto al volumen anterior. Los ensayos abordan obras desde el Renacimiento hasta el siglo xx con "autores latinoamericanos esenciales para [su] formación (Onetti, Borges, Bioy Casares)" (Villoro, 2008: 10), haciendo una escala en el siglo xviii. Los títulos de los capítulos funcionan ya sea para reunir autores diversos bajo una temática o, sencillamente, adoptan el nombre de un autor y bajo ese título encontramos ya sea un solo ensayo (caso de Antón Chéjov y de Juan Carlos Onetti), ya sea varios ensayos sobre el mismo autor ("Tres veces Hemingway"). Es de notar que en este volumen de ensayos la mayoría versan sobre escritores europeos o anglosajones. El mundo hispánico se encuentra representado por Miguel de Cervantes ("*El Quijote*, una lectura fronteriza") y por la literatura del Río de la Plata, salvo un par de excepciones no muy perceptibles a nivel paratextual. De esta manera la literatura del Río de la Plata se sitúa, por un lado, en el capítulo sobre Onetti mencionado más arriba y, por otro, en el capítulo iii titulado "Escrituras Secretas, identidades públicas" en el que se encuentran cuatro ensayos en los que Villoro aborda diversos aspectos de la obra de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, César Aira y Juan José Saer. Villoro hace la salvedad que "Itinerarios extraterritoriales" y "La víctima salvada: *El entonado*", ambos ensayos pertenecientes a este capítulo iii, son una prolongación de "Iguanas y dinosaurios: América Latina como utopía del retraso" en *Efectos personales*, es decir ilustraciones a través de ficciones de otros autores de su análisis previo.
- 10 Esta selección de ensayos de Villoro corresponde a parte de su "biblioteca interior", según los términos de Bayard, aunque los criterios de selección no sólo obedecen a "las cambiantes corazonadas de quien lee por gusto" (Villoro, 2008: 9). En efecto, estos ensayos también "fueron sugeridos por editores interesados en que argumentara [sus] pasiones de lector" (*ibíd.*). Argumentar una pasión es una especie de oxímoron que, al ensancharse a través de la escritura de un ensayo literario, funciona como la sintaxis totalizadora que logra conciliar las dos dimensiones de la vida apuntadas por Lukács.
- 11 Villoro asimila esta parte de su biblioteca interior a sus "efectos personales" en tanto que "señas de identidad" (Villoro, 2000: 9). El género ensayístico es el vehículo por medio del cual esta parte de la biblioteca interior del escritor se entrega a los otros y se convierte en biblioteca virtual. El ensayo aparece además como un "pre-texto" puesto que al hablar de las obras de los otros se habla finalmente de sí: "[d]e cualquier forma, sus argumentaciones [las del ensayista] sobre los demás acaban por definirlo y revelar la vulnerable subjetividad que no se concede ante el espejo [...]" (*op. cit.*, 10). En este sentido el ensayo "delata un temperamento" (*ibíd.*). Retomando a Edward Said, Villoro afirma que el ensayo debe cumplir un doble objetivo: no desdeñar ni texto ni contexto. Para Villoro, esta demanda de Said no puede ser desdeñada por los ensayistas que provienen de la ficción (*ibíd.*). Como tal, y obedeciendo a una ineluctable intertextualidad, este "hablar de

sí” a partir de la obra de los otros se traspone igualmente a la propia obra ficcional del Villoro, con lo cual estos ensayos, y su análisis, proponen claves de lectura para la propia obra de Villoro.

- 12 Por razones de espacio hemos tenido que dejar de lado la dimensión rioplatense de la biblioteca interior de Villoro y centrarnos en la argentina. En efecto, los ensayos sobre Onetti pueden ser objeto de otro trabajo, ya que se trata de una lectura fundamental para Villoro. Es obvio que la biblioteca argentina de Villoro no se limita a los autores objeto de ensayos en ambos volúmenes. Numerosos son los ensayos o artículos sobre otros autores argentinos en otras publicaciones como, por ejemplo, en la revista *Letras Libres*. Sin embargo, la selección que opera en estos dos volúmenes es significativa.
- 13 Si a primera vista es la obra de Roberto Arlt la que ocupa un lugar central dentro de la biblioteca argentina del escritor mexicano y otros autores aparecen de forma ladeada o anexa, ya sea Borges a través de su interés por la forma narrativa del diario de Bioy Casares, ya sean Aira y Saer como ilustraciones de la problemática de la alteridad, veremos que no es tan obvio. En cada una de estas lecturas que Villoro hace de estos autores subyacen ideas recurrentes que van dibujando una cartografía de su modo de aprehender la literatura y de reflexionar sobre ella.
- 14 Al hablar de la biblioteca argentina de un escritor mexicano, surge en la mente no solamente la consabida oposición entre México D.F. y Buenos Aires como capitales culturales latinoamericanas, sino también la complicidad/rivalidad intelectual y literaria encarnada por la relación entre Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes. En efecto, esta relación se convierte en una especie de paradigma de la relación intercultural México-Argentina. Dicha relación queda plasmada en la obra *Discreta efusión. Alfonso Reyes - Jorge Luis Borges. 1923-1959. Correspondencia y crónica de una amistad*, editada por Carlos García en 2010. García destaca que trata de dos caracteres diametralmente opuestos cuya polaridad se halla también reflejada en sus respectivas obras:

Borges era apocado, inhábil para el manejo social y el del cuerpo, poco o nada sensual, todo en Reyes rezuma elegancia y corporeidad [...] apto para los placeres de la bodega, la cocina - y los otros [...]. Concuerdia con ello el carácter de las respectivas obras: lo amplio y lo vario en Reyes, lo ceñido y concentrado en Borges; la elegancia rítmica y liviana del primero, la elegancia filosa del segundo. Norte y sur de nuestra América, cada uno muestra a su manera a qué cotas de perfección puede llegar el castellano (García, 2010: 22).
- 15 Queda establecido en estas líneas el paradigma norte/sur, México/Argentina, de la excelencia de las letras latinoamericanas. La correspondencia entre los autores que personifican tal paradigma echa luz sobre toda una historia de relaciones culturales entre ambos países.
- 16 Innumerables son la información y las pistas que surgen de la lectura de estas correspondencias. En la relación epistolar entre los dos hombres se pueden percibir otras facetas de la biblioteca interior, en particular en lo que atañe a su transmisión: la biblioteca íntima, hecha a veces de puerilidad, o la biblioteca memoriosa y memorable. Todas se desprenden de las múltiples anécdotas en torno a libros; anécdotas que alimentan los anaqueles de la biblioteca interior compartida por ambos. Como el caso de “telepatía bibliófila” (Domínguez Michael en Capistrán, 2012: 64) contado por Reyes: “Caso de telepatía con Borges: yo necesitaba un libro de Matthew Arnold y uno de Tytler. Le pedí por carta a Borges este último. ¡Y me ha enviado los dos!” (García, 2010: 122). O aquel aún más sugestivo en el que Reyes le pide a Borges que le envíe un

poema ("Memorabilia" de Browning) y éste, por carta, se lo recita de memoria pidiéndole perdón "por la indigencia de [su] biblioteca" y esperando que "la regale usted [la poesía] a nuestro español" (*op. cit.*, 131). Anécdota que pone de manifiesto toda la poética borgeana del original y la copia, del libro y sus avatares.

- 17 Caso también sugestivo es cuando la biblioteca interior se apoya en lo pueril y cómo lo pueril alimenta toda una reflexión: existe cierto tipo de inteligencia, quizás la más aguda y perspicaz, a la que le basta una pequeña brizna hecha de cotidianeidad para centellear. Así, leemos cómo ambos buscan ejemplos en la literatura universal de casos de "estornudos sublimes" (*op. cit.*, 255) y las formas de escamotearlos o no por los traductores. Borges le da a Reyes el ejemplo de uno proveniente de *La Odisea*. Reyes retoma la carta de Borges en un texto titulado "Estornudos literarios", publicado en la revista *A Lápiz*, en México en 1947 (*op. cit.*, 255-256).
- 18 Ambos compartían una gran admiración por el poeta mexicano Ramón López Velarde. Borges recitaba de memoria los versos de *La suave patria*. De hecho, en torno a este poema existe otra anécdota poética/memoriosa que pone en marcha los mecanismos de la biblioteca interior y que será sugestiva para Villoro. Volveremos sobre ello.
- 19 Ambos se rinden homenajes mutuos. En 1940 Borges le rinde homenaje a Reyes convirtiéndolo en personaje de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (*op. cit.*, 297); Reyes, en 1943 publica un texto clave sobre Borges: "El argentino Jorge Luis Borges" en la revista *Tiempo* (*op. cit.*, 310-312). Borges, tras la muerte de Reyes, le dedica un poema homenaje, "In memoriam A. R.", publicado inicialmente en *La Nación* y luego en *El Hacedor* (*op. cit.*, 379) cuyo *incipit*, aunque conocido, reproducimos aquí por las resonancias que pueda tener: "El vago azar o las precisas leyes // Que rigen este sueño, el universo, // Me permitieron compartir un verso // Trozo del curso con Alfonso Reyes." (Borges en Capistrán, 2012: 375).
- 20 Hay que mencionar el "Triste Final" que para Carlos García tuvo esta historia de admiración que, al parecer, no resultó recíproca. Al final de las Correspondencias éste incluye un capítulo, especie de epílogo, con el título arriba mencionado, que alude al *Borges*, diario de Bioy Casares que recoge 50 años de amistad entre los dos argentinos (del cual hablaremos a través de la lectura que Villoro hace de este texto) y que viene a matizar (por no decir echar por tierra) la admiración que Borges sentía por Reyes. Así, afirma Borges: "Si Reyes no se resuelve a escribir verdaderos libros, y no colecciones de artículos, quedará como algo que le sucedió al idioma" (*op. cit.*, 431). Sin embargo, la lectura que hace Villoro del diario de Bioy echa otra luz sobre este triste aspecto.
- 21 Borges es objeto de numerosos estudios por parte de la intelectualidad mexicana. Entre otros, el libro de Miguel Capistrán, *Borges y México*, da fe de la recepción y reescritura de Borges por autores mexicanos. El libro no sólo recopila una serie de textos que tratan de la relación Borges-Reyes (que engloba la relación entre Borges y México), sino también una serie de estudios sobre Borges provenientes de figuras mexicanas de relieve, desde Juan José Arreola y Xavier Villaurrutia hasta José Emilio Pacheco, Margo Glantz, Sergio Pitol u Octavio Paz, para concluir con una recopilación de los textos en los que Borges, de una u otra forma, habla de México.
- 22 A la luz de esta recopilación, es relevante notar que entre los "efectos personales" de Juan Villoro figura de forma prominente el anti-Borges: Roberto Arlt.

- 23 De entrada, el lugar central de Arlt en la biblioteca argentina del escritor mexicano se debe, precisamente, al hecho de que se trata de un escritor al margen, y en las primeras líneas del ensayo aparece la oposición con Borges:

Onetti renunció a polemizar en favor de Arlt en un momento en que la literatura argentina se dividía, a la manera de la lucha libre, en técnicos contra rudos, cosmopolitas versus lunfardistas, derechistas versus izquierdistas, Borges contra Arlt. Hoy en día esta oposición se ha replegado, [...]. Con todo, el autor de *El juguete rabioso* aún se resiste a entrar con los zapatos recién lustrados a las criptas de la tradición (Villoro, 2000: 46).

- 24 Vemos que a pesar de que la consabida oposición entre los dos hombres aparece rebasada, Villoro sigue aludiendo a ella al hablar de las "criptas de la tradición", que no pueden dejar de evocar a Borges como emblema y figura predominante de ese panteón.
- 25 Si *El juguete rabioso* forma parte de los efectos personales de Villoro es porque el mexicano percibe en esta novela algo sumamente novedoso que hace de ella un texto que merecería una especie de la "patente narrativa" (*ibíd.*). La novela narra la juventud de Silvio Astier, joven aprendiz de anarquista, quien sobrevive en las calles de Buenos Aires llevando una vida precaria hecha de trabajitos. Astier dedica buena parte de su tiempo planeando fechorías con sus amigos. Su sueño es ser inventor pero se ve obligado a abandonar sus sueños por necesidad. El título original de la novela ("La vida puerca") implica esta trayectoria infructuosa del personaje de tratar de huir de lo sórdido de la realidad de la calle.
- 26 Si pasamos revista de los distintos elementos que hacen la singularidad del texto de Arlt, según la lectura de Villoro, tenemos primeramente un estilo que recurre a una lengua "fracturada" (*ibíd.*). Por ejemplo, Villoro menciona un uso muy particular de la sinestesia con adjetivaciones gustativas ("Sus adjetivos son los de un cocinero que sólo se interesa en mezclas tramposas: un 'secreto salado', una 'idea fría', una 'sabrosa violencia'", *ibíd.*), incluso con asociaciones que crean sinestesias extravagantes ("con frecuencia la geometría se transforma en una forma de la pasión (alguien padece un 'rencor cóncavo)"), *op. cit.*, 48) o un cromatismo que le da al texto aires algo psicodélicos ("colores contrastados del *comic* o el experimento químico", *op. cit.*, 47). El título (*El juguete rabioso*) no es mencionado en esta serie de ejemplos que elige Villoro. Sin embargo, este funciona como una especie de oxímoron al asociar la noción de alegría inherente al término "juguete", al igual que la noción de "broma", al sentimiento de rabia: no estamos lejos de la broma pesada. El título que Villoro le da a su ensayo ("El peligro obediente") proviene de una expresión de la novela: se trata de uno de los primeros inventos de Astier, un cañón, al cual el personaje se refiere como "peligro obediente y mortal", (Arlt, 1996: 25). Ambas formulaciones constituyen el título del ensayo de Villoro y forman parte de la constelación de expresiones que producen rareza. Un análisis cruzado entre ambos títulos, estableciendo un quiasmo, pone de manifiesto, por un lado, la creación de un artefacto programado: un juguete obediente. Por otro lado, como si fuera una advertencia (peligro rabioso), tal artefacto, alimentado por la rabia, implica peligro, de fractura o mortal, para el que lo tenga en sus manos. Tras estos términos está el narrador y tras él la figura del autor. En efecto, la elección de esta lengua fracturada obedece a la focalización del relato y a la elección de la voz narrativa que es la del personaje de Silvio Astier, participando a la construcción de éste:

[...] El héroe existencial pronuncia las frases de su diferencia. [...] Los solitarios hablan raro; sus comparaciones inauditas no son alardes formales sino señas de que pasaron una prueba que los desgajó por dentro. La paradoja de este estilo literario

es que prepara la singularidad como accidente; aunque sean deliberados, los efectos quiebran el texto a la manera de un pintor que culmina su lienzo a tizeretazos (Villoro, 2000: 47).

- 27 De hecho, Arlt culmina su novela de manera análoga. Este aspecto es al que Villoro le otorga una importancia particular y él lo ve en términos de ruptura del pacto de lectura. Para ilustrar su punto, Villoro se detiene en la estructura del texto que se articula en torno a la narración de “la educación sentimental de Silvio Astier” (Villoro, 2000: 49) a través de una serie de etapas (los capítulos de la novela) “que significan una exploración del mal como camino de trascendencia, [...] poco a poco el juego cambia de signo hasta llegar a un desenlace ruin, que violenta al lector porque lo obliga a volverse en contra del protagonista” (*ibíd.*).
- 28 Los términos empleados por Villoro no dejan de hacer pensar que *El juguete rabioso*, publicada en 1926, y Silvio Astier crearán un precedente y que huellas de ellos encontraremos, por ejemplo, en *El túnel* de Ernesto Sábato, con la diferencia que Juan Pablo Castel, el personaje principal, nos dice desde la primera línea de esta novela que nos contará cómo y por qué mató a María Iribarne. Se trata igualmente del “mal como camino de trascendencia”, sólo que Arlt, a diferencia de Sábato, no deja al lector las migajas que indiquen el camino ni aún menos un letrado que anuncie el lugar y distancia hacia el destino.
- 29 Villoro se refiere, al hablar de “desenlace ruin”, a la traición gratuita que lleva a cabo Astier en el último capítulo de la novela en contra de su amigo el Rengo. Arlt siempre buscó crear la perplejidad de lector al crear personajes cuyas reacciones parecen inexplicables, desde el personaje de *El jorobadito*, hasta el insufrible personaje masculino de la pieza de teatro *Prueba de amor*. Pero es cierto que para varias generaciones de lectores de literatura argentina, la traición de Silvio Astier pasó a los anales por razones algo inexplicables. En lo personal, tras años de mi primera lectura de *El juguete rabioso*, era esta traición lo que permanecía en mi recuerdo, inclusive mi biblioteca interior de Arlt se resumía en gran parte a ella. La lectura de Villoro nos permite volver sobre esa primera lectura al procurar elucidar ese momento clave:
- El protagonista busca escapar a su comunidad, causar un daño irreversible, semejante a un invento excepcional, algo que modifique para siempre su destino [...]. En su peculiar camino de perfección, Astier necesita afectarse, sufrir un quiebre interno. Sólo como traidor podrá llegar a esa peligrosa orilla (*op. cit.*, 50).
- 30 Ese “invento excepcional”, su traición, es un juguete rabioso: “un artefacto de idéntica naturaleza [a los inventos de Astier], el peligro obediente que Roberto Arlt ha puesto en nuestras manos” (*op. cit.*, 51), presto a estallar en nuestro rostro al final de la novela:
- Resulta difícil no simpatizar con Astier en los primeros tres episodios, y resulta imposible acompañarlo en su traición [...]. Como Raskolnikov, es un héroe de la elección individual; sus decisiones pueden parecer equivocadas; sin embargo, desdeñarlas sólo sirve para confirmar que se apartan de la norma. Esta es la tensión última de la novela: el lector se siente obligado a cambiar de bando, a “traicionar” al protagonista, a salir de la novela como él, con un tropiezo (*ibíd.*).
- 31 Es de notar que Villoro presenta el desenlace de la novela como algo que violenta al lector. Sin embargo, al pasar revista de las distintas etapas que llevan a tal desenlace, Villoro omite una que nos parece crucial y que cierra el tercer capítulo, antes de que el lector se adentre en el último, cuyo título es bastante explícito: “Judas Iscariote”, finalmente el letrado indicativo, o migaja gigante, aparece. Este episodio previo al desenlace concierne la tentativa de suicidio del personaje. Astier trata de darse la muerte

y pronuncia anafóricamente la frase "Yo no he de morir, pero tengo que matarme" (Arlt, 1996: 97) y se pregunta "¿De dónde provenía esta certeza ilógica que después ha guiado todos los actos de mi vida?" (*ibíd.*). Este silogismo fracturado es lo que va a guiar las decisiones del personaje para buscar la forma de ser un muerto en vida y la traición será la llave de este modo operativo. Sin embargo, el mecanismo interno de ese modo operativo es particularmente tortuoso, diríamos ilógico, o más bien obedece a una lógica fracturada.

- 32 Si ahondamos directamente en el texto de Arlt, podemos percibir hasta qué punto el razonamiento del personaje de Astier obedece a una curiosa lógica, reflejo ampliado de los ejemplos de "lengua fracturada" mencionados por Villoro. En el siguiente fragmento se observa el movimiento de este razonamiento lógico fracturado:

Yo vi mi existencia prolongada entre todos los hombres. La infamia estiraba mi vida entre ellos y cada uno de ellos podía tocarme con un dedo. Y yo, ya no me pertenecía a mí mismo para nunca más. Decíame: — Porque si hago esto destruiré la vida del hombre más noble que he conocido. Si hago esto me condenaré para siempre. Y estaré solo, y seré como Judas Iscariote. Toda la vida llevaré una pena. ¡Todos los días llevaré una pena!... — y me vi prolongado dentro de los espacios de vida interior, como una angustia, vergonzosa para mí. Entonces sería inútil que tratara de confundirme con los desconocidos. El recuerdo, semejante a un diente podrido, estaría en mí, y su hedor enturbiaría todas las fragancias de la tierra, pero a medida que ubicaba el hecho en la distancia, mi perversidad encontraba interesante la infamia. — ¿Por qué no?... Entonces yo guardaré un secreto, un secreto salado, un secreto repugnante, que me impulsará a investigar cuál es el origen de mis raíces oscuras [...] y en esta rebusca sentiré cómo se abren en mí curiosos horizontes espirituales (*op. cit.*, 124).

- 33 Este fragmento se sitúa inmediatamente después de que a Astier se le ocurriera la idea de delatar al Rengo. La "infamia" a la que se refiere es la traición que, en las primeras líneas del pasaje, aparece como el motor que necesita para avanzar en la vida ("existencia prolongada"), es decir para escapar de la muerte, teniendo en cuenta que acaba de intentar suicidarse. De forma paradójica, Astier ve la traición como una forma de pertenencia al grupo ("entre todos los hombres"), pero la consecuencia inmediata es contradictoria, puntuada por la conjunción "Y" que establece la relación causa-efecto. La pertenencia al grupo aparece como una especie de nexo en negativo ya que implica escindirse de sí mismo (no pertenecerse a sí mismo) y permanecer en un estado de solipsismo. La vida, tal como la vislumbra, no es finalmente una vida "entre los hombres" sino una "vida interior", tributaria de la angustia y la vergüenza generada por la traición. El resultado de esto es que Astier se libra finalmente de formar parte del grupo; su "vida interior" (su única vida) será dedicada a la búsqueda del "origen de [sus] raíces oscuras", que le abrirá "horizontes espirituales". La traición le permite, según su "lógica", escapar de la "vida puerca" o, más bien, vivirla como un autómatas o muerto en vida, refugiado en su "vida interior" alimentada por la traición. Así, si volvemos a la frase recurrente que Astier pronuncia antes de intentar darse muerte ("yo no he de morir, pero tengo que matarme"), el primer segmento puede leerse como "yo he de vivir" y la traición le brinda una alternativa de vida; para ello tiene que "matar" una parte de él, al Astier víctima de la vida puerca. Arlt le depara a su personaje una forma particular de conciliar las dos vidas de Lukács: la vida de las esencias se alimentará de la vergüenza de la traición; la vida concreta no será otra cosa que la vida puerca, una "no-vida".
- 34 Las últimas líneas de la novela presentan una síntesis de la "lógica fracturada" de Astier y su objetivo: "Iré por la vida como si fuera un muerto. Así veo la vida, como un gran

desierto amarillo” (*op. cit.*, 132). En todo caso, en este discurso final sobre la “vida linda” (expresión recurrente de Astier en las últimas líneas de la novela y antítesis de la “la vida puerca”), no aparece el término que hasta ahora hemos evitado a través del eufemismo de “lógica fracturada”: la locura sólo aparece en la negación de Astier (“yo no estoy loco”, *op. cit.*, 132) y aparece, de forma casi exponencial, en el título de la siguiente novela de Arlt *Los siete locos*. El discurso de Astier se ve interrumpido por su interlocutor, Arsenio Vitri, víctima fallida de su última fechoría, que se quedará en pura intención ya que Astier traiciona al Rengo, cerebro de la operación. Esta interrupción también quiebra el texto ya que no solamente se interrumpe el discurso alucinado por el cual Astier explica a Vitri su proceder sino que se rompe todo el flujo de la novela. En efecto, si este último discurso de Astier viene pautado por los “siga [...] siga” (*op. cit.*, 133) de Vitri, éste último de repente lo da por terminado diciéndole: “— Todo está muy bien, pero hay que trabajar. ¿En qué puedo serle útil?” (*ibíd.*, 133). Y, en efecto, lo será ya que le promete un trabajo en Comodoro y le aconseja a Astier que “no pierda su alegría; su alegría es muy linda” (*ibíd.*). La última línea de la novela (“Y su mano estrechó fuertemente la mía. Tropecé con una silla... y salí”, *ibíd.*) concluye el quiebre. Astier sale a vivir la vida puerca (el trabajo) pero lleno de alegría (y/o de locura) y como lo señala Villoro, su tropiezo es también el nuestro. Sin embargo tal tropiezo, en nuestro caso y a diferencia de Villoro, no se debe a la traición sino a la extrema banalidad de la puerta de salida. La vida puerca que Arlt le depara a su personaje en las novelas virtuales que cada lector se fabrique, apenas se verá compensada por la de su avatar, Erdosain, personaje de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. Y es que, si el lector abrigaba la esperanza de que a través de un personaje se quebrara un sistema (cada cual sueña con hacer añicos alguno), la vida puerca se impone como el “pequeño monstruo” (*op. cit.*, 16) que Arlt ha creado y el texto nos quiebra a nosotros, lectores.

- 35 La obra literaria de Arlt como artefacto, o al igual que los “juegos diabólicos” (*op. cit.*, 62) que fabrica Astier, “se impone con la fuerza indemostrable del milagro o del truco científico” (Villoro, 2000: 46), nos dice Villoro, invitándonos a releer a Arlt como espectadores de un artificio pero sin liberarnos del peligro explosivo del juguete rabioso. El ensayo de Villoro sirve para “releer en compañía” *El juguete rabioso*: los que no hayan tenido el placer, es mejor que olviden estas líneas ya que su primera lectura será más sabrosa sin advertencias, como un cohete o petardo en medio de un carnaval.
- 36 El ensayo “Vida privada de la tradición: Borges por Bioy Casares” aborda el diario que Adolfo Bioy Casares dedica al recuento de su larga amistad con Borges y que se titula simplemente *Borges*. Este ensayo es precedido en el volumen *De eso se trata* por “El diario como forma narrativa”, otro ensayo en el que Villoro teoriza sobre este género literario. Villoro señala la particularidad del diario afirmando que “preserva una vida secreta, poniéndola a salvo de testigos que pudieran alterarla, y apela a una lectura posterior, cuando se vence el extraño contrato que la privacidad contrae con la vida.” (Villoro, 2008: 139). Los términos análogos “vida secreta” y “vida privada” (título de su ensayo sobre Borges), nos envían nuevamente a la dualidad de la vida señalada por Lukács. ¿Cuál de las dos vidas privilegia el diario como forma narrativa? A primera vista la vida secreta o privada concierne la concreta y material, la de la imagen, la del mundo... Villoro detalla una serie de géneros análogos, toda una constelación de escrituras del yo dentro de las cuales el diario ocupa un lugar aparte. En efecto, se trata del “género más próximo a la ilusión de sinceridad” ya que las cartas dependen de “la mirada ajena”, las autobiografías “tampoco permiten que el escritor se descubra y atisbe” y las memorias “construyen un

personaje" puesto que "nadie narra su vida entera desde la sorpresa, el malentendido, la confusión o la perplejidad" (*ibíd.*). El ensayo no parece formar parte de esta constelación, a pesar de que Villoro afirma en el prólogo de *Efectos personales* que es una forma de hablar de sí mismo a través de la obra de los otros. La diferencia es que la otra vida (la de las esencias, la de la abstracción) no aparece en filigrana, como puede aparecer en diarios, cartas, etc., sino que forma parte explícita de la argumentación de una pasión lectora.

37 Si el diario como género parece centrarse en la vida material y concreta, el diario de Bioy va por otros derroteros. La primera parte del título de Villoro anuncia el color: "Vida privada de la tradición" [subrayado nuestro]. Un título que ya parece conciliar las dos vidas de Lukács, tal como lo hizo la obra y la vida del protagonista del mismo: Borges.

38 Alan Pauls, en su clarísimo ensayo *El factor Borges*, recuerda que los detractores de éste han leído su literatura bajo el sello del hermetismo, la abstracción y la erudición y como un eco de la propia vida de su autor, alejada del concepto de vida en el sentido de ausencia de acción (Pauls, 2006: 42). Henos aquí con que la figura de Borges reflejaría la dualidad entre *la vida* y la *vida* de Lukács, situándose éste, su vida y su obra (que serían lo mismo), bajo el paradigma de la segunda: la vida de las esencias, de los valores y de la abstracción. El ensayo de Pauls demuestra lo contrario señalando que la escritura de Borges ocupa una doble frecuencia y que aquí podría estribar el principio axiomático de la literatura borgeana: decir a la vez A y B, contar una historia X al mismo tiempo que una Y, escribir un relato y simultáneamente un ensayo... (Pauls, 2006: 162-163, traducción nuestra). Pauls alude a los artículos y reseñas que Borges escribía en *El Hogar*, en medio de publicidades de ropa interior femenina (una forma de estar en la vida concreta y material, cada quien lo hace como puede). En uno de ellos Borges explica cómo su primera noción del problema del infinito lo debe a una caja de galletas en la que aparecía una imagen en *mise en abyme* (de tipo "La vaca que ríe", pero más sofisticada pues era cuestión de un guerrero japonés). Una definición borgeana del ensayo como lugar de reconciliación entre lo abstracto o metafísico y lo concreto es la que nos brinda Pauls para cerrar esta anécdota:

Escribir un ensayo (o incluso escribir, simplemente) es contar cómo se llega de una caja de galletas a un libro de Bertrand Russell, y sobre todo cómo la caja de galletas y el libro de Russell dicen, cada uno a su manera, en su propia lengua, la misma cosa (Pauls, *op. cit.*, 164-165, traducción nuestra).

39 El ensayo de Pauls es una de las mejores formas de "leer en compañía" a Borges y de percibir cómo encarna ejemplarmente la sintaxis totalizadora a la que todo discurso aspira secretamente. De hecho, es a través del ensayo de Pauls como el propio Villoro se adentra en *Borges*. En el artículo publicado en *Letras Libres*, "¿Por qué soy Borges?" (al que volveremos), nos cuenta una anécdota hilarante según la cual en una mesa redonda cuyo tema "volvió a ser Borges", glosó como pudo el ensayo de Pauls (Villoro, 2003, sin página). En su ensayo "Vida privada de la tradición: Borges por Bioy Casares", las reflexiones de Pauls otorgan en gran medida las llaves que permiten acceder a la fortaleza borgeana a través, no olvidemos, del testimonio de Bioy Casares.

40 Villoro nos da cuenta de su lectura de las 1 600 páginas que recuentan medio siglo de amistad entre Borges y Bioy. Una amistad rutinaria que se resume en las múltiples entradas tituladas "Borges come en casa" y que describen a un Borges maledicente y una amistad "fundada en el oficio" ya que Borges pierde la vista y "necesita una mirada externa; Bioy es un tímido consumado y sólo en ese trato puede demorar el diálogo" (Villoro, 2008: 157). Villoro señala que para muchos lectores este diario es prueba de que

Bioy nunca pudo asimilar la superioridad de Borges y por ello lo muestra con sus hipocresías o decrepitud a manera de “una venganza para rebasar al maestro con sus propias frases” (*op. cit.*, 159). Sin embargo, para Villoro “la obra confirma otra clase de lealtad” y “el protagonista de sus páginas no deja de deslumbrar” (*ibíd.*) a pesar de la maledicencia y el arsénico que se destilan de algunas de sus afirmaciones y aquí es donde reside la audacia de Bioy:

Sería bastante extraño que alguien repudiara la obra de Borges por las indiscreciones reveladas en el diario. En todo caso, el encono se dirigiría hacia su indiscreto confidente. Es el riesgo, calculado o temerario, que Bioy asume en estas sorprendentes páginas (*op. cit.*, 160).

- 41 Y si tal riesgo es asumido por Bioy es porque en el fondo de su diario subyace la sintaxis totalizadora borgeana. Pauls señala que la obra entera de Borges se halla atravesada por el conflicto, sembrada de hostilidades e incluso poseída por el fantasma que se creía conjurado, es decir el combate (Pauls, 2006: 42), en tanto que señas de la vida concreta que, según algunos, le estaba vedada a Borges. Esta clave de lectura es la que permite matizar (o digerir) lo polémico o desagradable de algunos pasajes. Para Villoro: “[u]n signo saludable del diario es que dificulta la beatificación borgeana: dos irresponsables hablan mal de todo el mundo con espléndido sentido del humor” (Villoro, 2008: 160). El diario de Bioy y el retrato que hace de Borges deben ser leídos a la luz del conflicto borgeano:

[...] el diario parece menos animado por delatar a un hipócrita que por configurar un temperamento en la intimidad de sus contradicciones. [...] Aunque merezca cargos de incongruencia, insensatez y capricho, el Borges del diario refleja una condición esencial de la literatura: toda voz que aspira a ser distinta lucha con las demás, de las que secretamente depende y que le sirven de blanco y modelo. Esta idea agonista de la cultura [...] permite construir una filiación [...] que permitirá, con el tiempo, ver la impronta del presente en la tradición, leer una parábola china en clave kafkiana” (Villoro, 2008: 160-161).

- 42 El combate constituye una trama latente de la biblioteca colectiva que cristaliza de forma más o menos explícita en la biblioteca virtual y cuyo vehículo es esencialmente dialógico. Y si el ensayo literario aparece como el soporte ideal de este diálogo, vemos que Borges, su vida y su obra encarnan la sintaxis totalizadora capaz de encarnarlo en su totalidad, incluso cuando no es su mano la que escribe directamente, como en el caso del diario de Bioy.
- 43 En efecto, el conflicto, como matriz de la poética borgeana, no deja de estar presente a través del testimonio de Bioy. Pauls señala que *Ficciones* es un texto faro de esta “virtuosidad intelectual” de Borges (Pauls, 2006: 45):

Sin embargo, yace en el fondo del relato la misma escena fundadora, la del duelo de dos hombres que luchan hasta la muerte, como si “escribir consistiera en declinar, variar y disfrazar esa misma escena [...]. En el fondo toda la literatura de Borges puede leerse como un gran manual sobre las diferentes formas de conflicto, desde la querrela intelectual o erudita [...] hasta el enfrentamiento físico [...] pasando por el motivo del doble” (*op. cit.*, 46-47, traducción nuestra).

- 44 Y éste, el doble, lo encontramos en Bioy, ejecutante de Borges: el título de su diario encarna esta dualidad conflictiva y su contenido la explaya narrando cincuenta años de amistad. Así pues, a la luz del conflicto y de la dualidad, Villoro lee el diario de Bioy y percibe cómo éste configura la visión que Borges tiene de la tradición. Nos dice que “[l]as continuas salidas de tono pertenecen al boxeo de sombra imprescindible para conformar un criterio independiente, ejercicio al fin de cuentas inofensivo” y que Borges “no

pretende ser definitivo cuando le dice "animal" a un clásico, sino ponerlo a prueba o, mejor dicho, poner a prueba sus propias intuiciones, y cambiar de opinión si es preciso [...]” (Villoro, 2008: 161-162). Pauls nos brinda pistas para saber cuáles son los criterios borgeanos para decretar la animalidad de un clásico al señalar que el gran enemigo de Borges es el énfasis. En efecto, el binomio “énfasis/pudor” será criterio de valorización y destrucción de la obra de los otros y de la suya propia (Pauls, 2006: 58), entiéndase por énfasis: “[b]arroquismos, excesos, gestos demasiado intencionales” (*op. cit.*, 60), es decir toda literatura que se derrame. Difícil saber qué literatura escapa de esos criterios. Si nos atenemos al título alternativo que Alejandro Rossi propuso para el diario de Bioy (“Sálvese quien pueda”, Villoro, 2008: 160) la cifra no sería muy elevada. Sin embargo, puesto que todo libro es mejorable, existe un campo infinito de (re)escritura. Este movimiento o axioma determina el método de Borges. Así lo afirma Villoro de forma contundente:

Borges juzga que los criterios de la posteridad son improvisados, discutibles, difíciles de comprender [...]. La tradición se encuentra abierta y en disputa, de ahí que sea necesario discutirla. [...] Resulta difícil encontrar un libro que celebre tanto la literatura en su conjunto y al mismo tiempo se acerque con tal particularidad a las obras maestras como zonas de desastre: todo podría ser mejor. Escribir es corregir (Villoro, 2008: 162).

- 45 Un elemento que retiene la curiosidad de Villoro es la interrogante sobre la forma en que fue escrito el diario y su intencionalidad. Es difícil suponer que Bioy lo escribiera en total privacidad debido a la multiplicidad de referencias y citas literarias, para lo que se hubiera necesitado “la capacidad retentiva de Funes” (Villoro, 2008: 166). Cabe también la posibilidad de que Borges supiera (¿controlara?) lo que Bioy escribía o que ambos fingieran que uno ignoraba lo que escribía el otro (*ibíd.*). Villoro opta por esta posibilidad:

Me inclino por el pacto tácito, en el que Borges habla ante la posibilidad de que eso derive en libro, pero sin la certeza de que así sea. Bioy se subordina a la voz que acaso traiciona en secreto, aunque nunca lo suficiente para escribir al margen de ella. De manera extraordinaria, se trata de una obra ajena a ambos [...]. Si la mayoría de los diarios reflejan una escritura nocturna- la soledad robada al día hábil, Borges depende de un contrato en la sombra: ninguno de los dos autores está del todo presente en el momento de la escritura” (*op. cit.*, 167).

- 46 En resumidas cuentas ambos son los autores, y ninguno de ellos al mismo tiempo, cual Bustos Domecq. Todas estas nociones de la obra literaria como potencial de reescritura, o del autor en la sombra no podían dejar de ser ilustradas, en el ensayo de Villoro, por un texto particular de Borges y el que se impuso es “Pierre Menard, autor del Quijote”, texto que define la “ética de la subordinación” borgeana (Pauls 2006: 126) y “la noción que Borges tendrá de la autoría” (Villoro, 2008: 168). De ambas formas de destacar el alcance de este texto se destaca la idea de que el autor es siempre otro, una instancia en la sombra, la “segunda mano” de la que habla Pauls, (título de un capítulo de su ensayo). En efecto, Ménard corona toda una serie de “sumisiones literarias (traducciones, prefacios, transposiciones, réplicas...)” (Pauls, *ibíd.*) y determina el “[a]xioma de la política borgeana: el original es siempre el otro” (*ibíd.*).
- 47 Sin querer volver sobre las múltiples interpretaciones de este texto clave de Borges, podemos decir que condensa dos elementos determinantes de la poética borgeana: la importancia del contexto y el humor, ambos elementos considerados, por los detractores de Borges, como poco perceptibles en su obra ya que pertenecientes a la vida en el sentido concreto y material. Esta es otra de las ideas preconcebidas que Pauls busca rectificar en

su ensayo. Los elementos de esta rectificación los encontramos sugeridos en la lectura que hace Villoro de "Pierre Menard, autor del Quijote".

- 48 A pesar de que la trama del cuento es archiconocida, parece indispensable recordarla (reescribirla una enésima vez). Borges crea un escritor decadente, un francés, sólo conocido por una que otra dama de la aristocracia. El narrador rectifica un catálogo falaz de la obra de Ménard y, con el aval de estas damas, propone una lista casi exhaustiva de la obra de Ménard o, en todo caso, de su parte visible, ya que existe otra, la esencial, que es invisible y que consiste en una serie de capítulos del Quijote. El narrador nos cuenta cómo Ménard reescribe línea por línea la obra de Cervantes y cómo al fin de cuentas escribe una obra original ya que fundamentalmente distinta. Así, en palabras del narrador, el objetivo de su "nota" es "justificar" lo que para el lector pudiera parecer un "dislate" (Borges, 1972: 51). En las líneas en las que el narrador detalla las etapas previas por parte de Ménard, antes de encontrar el buen mecanismo de escribir el Quijote, subyace un humor sarcástico que no deja de hacer pensar, por ejemplo, en los textos más disparatados de Arreola. Ménard tiene algo del Doctor Nikklaus, el personaje de Arreola² que realiza una lectura literal de la parábola de Cristo y trata de inventar el mecanismo para hacer pasar un camello por el ojo de una aguja de manera a conjurarla y a subvertir la palabra de Dios. La figura del científico loco (y también de eruditos, artistas, filósofos) que concibe una idea y la lleva hasta sus últimas consecuencias, constituye un personaje recurrente en la obra de Borges. Las situaciones así creadas producen una risa generada no por la comicidad explícita de éstas sino por la perplejidad que produce el disparate, ese lugar de expulsión del pensamiento lógico. Pauls aborda esto en términos de *performances* de la erudición borgeana, como punto en el que el saber, más que nunca fiel a sus aburridas costumbres, y con la lentitud disciplinada de su lógica, tropieza de repente con un punto muerto, acelera y enloquece; a sabiendas de que tal punto muerto no es exterior al saber, sino que está disimulado entre sus pliegues, siempre al acecho de éste (Pauls, 2006: 177). Todo esto hace pensar en el tropiezo de Astier y su discurso delirante al final de *El juguete rabioso*.
- 49 Sin embargo, el disparate se las arregla para seguir en los rieles de la lógica proponiendo un nivel de lectura de Pierre Ménard en la que interviene otro elemento borgeano: el contexto. A la luz del análisis de Pauls, Villoro afirma que "[e]l cuento demuestra que toda obra depende del contexto en que es leída" y que el texto de Ménard, a pesar de ser idéntico al de Cervantes, es otro ya que "debe ser leído como una obra contemporánea", es decir que es el lector y su visión del mundo el que crea otro texto. Pauls señala que para Borges la experiencia de lectura del Quijote es determinante en cuanto a su definición de la lectura: "Ningún libro preexiste a la experiencia de su lectura" (Pauls, 2006: 86). Hay el libro fijo, objeto, sobre el cual dos personas pueden tener la misma representación, y luego los múltiples libros surgidos de cada lectura (sus avatares), hechos de elementos anodinos o contingentes (*op. cit.*, 87). Estos corresponden a la biblioteca virtual de Bayard. Pauls señala que leer es la acción que mejor pondrá en escena ese vértigo que agita toda la literatura de Borges: "la relación entre el otro y el mismo, entre la repetición y la diferencia" (*op. cit.*, 88). El Quijote que escribe Ménard, debemos añadir, es un libro virtual encarnado por el lector y su biblioteca interior.
- 50 Sin embargo, paralelamente a esta sugestiva lectura, Villoro realiza otra a través de la cual el texto de Borges es leído en términos sarcásticos y como una burla por parte de éste del arte de vanguardia: Borges "se burla del arte conceptual" que desdeña la ejecución misma de una obra para privilegiar "la idea que la anima" y ridiculiza el modo de

proceder de Ménard ya que se trata de "un gesto vanguardista estúpido" (Villoro, 2008: 168). De hecho Villoro, previamente, nos había brindado algunas perlas o "gotas del arsénico borgeano" presentes en el diario de Bioy y un ejemplo explícito en este sentido concierne a su cuñado, Guillermo de Torre: "Pobre, nació tonto y tuvo la mala suerte de conocer muy pronto el dadaísmo" (*op. cit.*, 160). Sin embargo, en términos de Villoro, hay una gran diferencia entre el gesto vanguardista estúpido de pretender crear arte obviando la ejecución y "ser un falso copista, un apócrifo deliberado, alguien que distorsiona lo que cita" ya que esto es "ser original al modo borgeano" (*ibíd.*) y aquí interviene la reescritura como método o como mundo.

- 51 En el diario de Bioy se lee una entrada del martes 13 de enero de 1948 en la que Borges dice, a propósito de un borrador en el cual está trabajando: "El libro es la sombra de algo que está en la mente del autor y que el autor no conoce claramente: esa sombra llega a ser y lo otro desaparece. La obra llega a ser lo real y la idea va quedando como vestigio de la obra, progresivamente más irreal" (Bioy, 2006: 33). Estas líneas hacen pensar en el libro-pantalla (*livre-écran*) de Bayard, término freudiano (con evidentes resonancias platónicas) que emplea para afirmar que todos los libros de los cuales hablamos tienen poco que ver con el objeto real y que son en realidad objetos de sustitución (Bayard, 2007: 52). La reflexión de Borges ensancha esta definición ya que incluso el libro real es otro avatar del libro-pantalla. El original permaneció en los meandros del cerebro de su autor.
- 52 La ética de la subordinación se manifestó a lo largo de toda la obra de Borges. Para Villoro, el diario de Bioy completa un largo ciclo y se integra como una faceta más, la otra cara de la luna de la obra de Borges, y también de la de Bioy:
- En el vasto expediente de contar siempre por segunda vez faltaba el género vicario por excelencia: el diario, que narra en clave privada lo sucedido. En la fórmula compartida por Bioy y Borges, lo peculiar es que ambos son autores subordinados, ambos son la "segunda mano" que modifica una voz o una escritura previa (Villoro, 2008: 170).
- 53 Las pasiones lectoras de Villoro que se concretizan en esta muestra de su biblioteca argentina tienen, en los ejemplos vistos hasta ahora, su asidero en preocupaciones genéricas, estilísticas y autoriales, privilegiando una visión eminentemente textualista de la literatura. Sin embargo, otras pasiones lectoras obedecen a otras preocupaciones por parte de Villoro.
- 54 "Itinerarios extraterritoriales", en *De eso se trata*, es la continuación de la reflexión de Villoro sobre la alteridad y el postcolonialismo desarrollada en "Iguanas y dinosaurios: América Latina como utopía del retraso". En efecto, en sus artículos y ensayos Villoro analiza la forma en que se percibe lo latinoamericano en general y lo mexicano en particular, realizando una fuerte crítica del colonialismo cultural y del eurocentrismo. Estas ideas se hallan ficcionalizadas en su obra (ya sea en la novela *El Testigo*, o en los relatos reunidos en *Los culpables*, por ejemplo), de manera que la mirada cumple el objetivo de discernir los contornos de un objeto particular: México. Varios puntos de vista cohabitan dando como resultado una visión caleidoscópica de México "donde los cristales rotos cambian de color tanto como los camaleones observados. El cruce de miradas va de lo desenfocado a lo alucinatorio. Es lógico que así sea. No hay miradas puras ni realidades intactas." (Villoro, 2008: 173).
- 55 Así pues la llamada "identidad" no sale ilesa de ese cruce de miradas, de manera que, según Villoro, "[l]a palabra 'identidad' ya sólo denota una máscara [...]" (*op. cit.*, 177). En la obra ficcional de Villoro, esta imagen distorsionada se manifiesta a través de los ojos de

personajes diversos (europeos, norteamericanos, mexicanos), pero el punto de ataque se centra en la visión que se tiene de México desde fuera, empecinada en encontrar lo "auténtico" revestido de magia en un gran parque temático del atraso. Según Villoro, el eurocentrismo realiza una distorsión al ensalzar la alteridad a ultranza en aras del respeto a la diversidad, pero teniendo como base toda una "retórica de la culpa" (Villoro, 2000: 89).

- 56 Son estas ideas las que se hacen operativas en sus relatos, brindándonos una representación irónica y llena de humor de una visión acotada de lo mexicano, que busca satisfacer lo que él llama una "curiosa necesidad del imaginario europeo: la utopía del retraso" (*op. cit.*, 91). El peligro actual reside en la pérdida de la mirada crítica hacia la diferencia en nombre de lo políticamente correcto:

Ante las insistentes reivindicaciones en nombre de lo multicultural nos arriesgamos a sucumbir a una ideología de la diferencia, donde la otredad se asimile sin juicio alguno [...]. La puesta en duda de los discursos coloniales evita el paternalismo y la explicación de los sucesos, pero también puede paralizar el juicio ante costumbres ajenas" (Villoro, 2008: 173).

- 57 Estas ideas, centradas en el caso mexicano, se hallan ficcionalizadas en la obra de Villoro, por ejemplo en su novela *El Testigo*, mencionada anteriormente. En el caso que nos concierne ahora, Villoro ilustra estas reflexiones a través de la ficción de otros y las ensancha a América Latina: "En una franja ajena a estos extremos prospera el arte más singular de América Latina, que establece vasos comunicantes con tradiciones vernáculas desde una perspectiva oblicua, exiliada de la realidad a la que pertenece" (*op. cit.*, 178). El corpus elegido por Villoro, y que representa este arte singular latinoamericano, se compone del cuento "Where have you gone, Juan Escutia?" del mexicano (tijuaneño) Luis Humberto Crosthwaite, de la obra de teatro *Humboldt & Bonpland, taxidermistas* del venezolano Ibsen Martínez y de *Un episodio en la vida del pintor viajero*, novela corta del argentino César Aira. Se trata de "tres viajeros [que] llevan el centro a la periferia." (*op. cit.*, 179), es decir que descentran cierta visión de América Latina.
- 58 *Un episodio en la vida del pintor viajero*, al igual que la gran mayoría de la obra de Aira, plantea la problemática de la percepción, en un sentido tanto filosófico como estético. Es un texto que se puede leer como una pura *ekphrasis*, en este caso preciso una ficcionalización de la estética expresionista en oposición a la impresionista.
- 59 En esta novela, Aira aborda de forma particular el relato biográfico. Se trata de la vida del pintor austríaco Johan Moritz Rugendas, que viajó a la Argentina en dos ocasiones, en 1837 y 1847. La novela narra un episodio acaecido durante su primera visita. El episodio narrado consiste en un accidente sufrido por Rugendas: se ve atrapado en medio de una tormenta eléctrica y es alcanzado por un rayo, tras lo cual su rostro se verá deformado. Su arte tampoco saldrá ileso del suceso ya que a partir de este momento se va a ir transformando.
- 60 Las primicias de la novela las podemos hallar en otra novela de Aira, *Los Misterios de Rosario*, y las de ésta a su vez en un ensayo del mismo Aira. En efecto, en 1991 César Aira dicta una conferencia, casualmente, sobre Roberto Arlt en la Universidad de Rosario, que se publicó posteriormente en un número de la revista *Paradoxa*. A partir de esta conferencia en la ciudad de Rosario surge en Aira la idea de escribir una novela que será *Los Misterios de Rosario*³. El artículo se titula simplemente "Arlt" (con la misma sencillez contundente del título del diario de Bioy) y en él César Aira desarrolla ciertas pautas de lectura para la obra de Arlt que giran en torno a una definición de la estética

expresionista, que más tarde va a transcribir en su novela. Se trata, pues, de poner en evidencia el funcionamiento de los mecanismos de dicha estética en un texto de ficción. Una lectura de *Un episodio en la vida del pintor viajero* podría situarse en la misma vena. Sin embargo, la ventaja de la lectura que hace Villoro es que saca el texto de Aira de cierto tipo de insularidad argentina y lo pone a dialogar con otros textos provenientes de otras latitudes del continente: Rugendas busca pintar los "portentos de América Latina" (Villoro, 2008: 185). Este diálogo encuentra su asidero en el tema identitario en su dimensión latinoamericana y en una lectura mucho más contextual, sin dejar de lado los problemas estéticos que plantea la primera lectura posible, mencionada más arriba.

- 61 Para Villoro, el texto de Aira denuncia de cierta manera la lectura surrealista de América Latina que se ha hecho desde Europa y que él mismo critica en sus novelas: "Rugendas encuentra un Jardín del Edén pintado por el Bosco, donde lo natural es siempre supranatural. El método que cien años después se llamaría surrealista es entonces la fisionómica de la naturaleza" (*op. cit.*, 185). Rugendas aparece definido en el texto de Aira como el "creador y padre del arte de la presentación pictórica de la fisionomía de la naturaleza" (Aira, 2000: 12) o como "un paisajista de los procesos de crecimiento general de la vida" (*op. cit.*, 13-14), lo que denota una visión exterior, cercana de la estética impresionista, como veremos. Sin embargo, tiene lugar el episodio que lo cambia todo: el rayo que le parte la frente. Las consecuencias del accidente se asemejan a una versión pampeana de la venganza de Moctezuma, en tanto castigo que el medio inflige al extranjero para hacerle vivir con las tripas (aquí con la cabeza) la realidad que viene a apre(he)nder para luego compartirla:

Rugendas se convierte en un surtidor de ideas auténticas. Su singularidad tenía un precio de fuego; los exabruptos que buscaba en el paisaje ahora conforman su anatomía [...]. Curtido por el relámpago, se somete a un mestizaje cultural, se integra a su desmedido entorno, es uno con lo que mira (Villoro, 2008: 186).

- 62 Los premisas del género pictórico evocado en el texto de Aira, la llamada "fisionómica de la naturaleza", que Rugendas practica como herencia de Humboldt, implican un carácter abarcador y una visión global bastante alejada del objeto: "El procedimiento humboldtiano era un sistema de mediaciones: la representación fisionómica se interponía entre el artista y la naturaleza. La percepción directa quedaba descartada por definición (Aira, 2000: 81). Se trata de una estética diametralmente opuesta a la del expresionismo, tal como aparece en *Los misterios de Rosario*. De hecho, el texto de Aira cataloga a Rugendas como un precursor del impresionismo: "Por esos años Rugendas había iniciado un práctica novedosa, la del boceto al óleo. Esto constituía una innovación, que la historia del arte ha registrado como tal. Sólo unos cincuenta años después los impresionistas lo practicarían de modo sistemático [...]" (*op. cit.*, 21). Si Rugendas es asimilado al impresionismo, es decir como espectador de la naturaleza, tras su accidente su arte cambiará y él también. Es deforme y se le describe como un monstruo. De hecho, se le llama en las últimas páginas de la novela "pintor monstruo", de cierto modo se vuelve expresionista.
- 63 En el texto de Aira se da un cuestionamiento del sentido de la vista como único determinante en el arte de la pintura. Se sugiere que no es solamente un arte visual: "Se llevaban carpetas hinchadas a reventar de souvenirs. 'Me llevo en las retinas...' decía la frase corriente. ¿Por qué las retinas? En toda la cara también, en los brazos, en los hombros, en el cabello, en los talones... En el sistema nervioso" (*ibíd.*). El arte de la pintura se aborda con todo el cuerpo y aquí ya nos estamos aproximando a esa incursión del

creador en su materia en la estética expresionista. La mención de la cara y del sistema nervioso crea un paralelismo con el accidente de Rugendas tras el cual éstos son los principalmente afectados. En efecto, Rugendas sufre un golpe en el “centro del lóbulo frontal” (*op. cit.*, 43) y la herida es tal que deja a la vista parte del nervio. Es de notar que unas páginas antes de que ocurriera este accidente se describe a Rugendas y su trayectoria en términos similares: “Hacia adelante, en la frente soñadora del pintor viajero, se abría la Argentina” (subrayado nuestro, *op. cit.*, 22). Así, este accidente y las consecuencias físicas tienen un carácter metafórico que concierne esa relación o distancia entre el creador y el objeto de su arte o, como lo dice el texto: “[...] en su diálogo silencioso con su propia alteración (de apariencia y perceptiva) veía las cosas, no mimportaba cuáles fueran, y las encontraba dotadas de ser [...]” (*op. cit.*, 79), es decir como si las mirara sumamente de cerca.

- 64 Todo lo que en el texto parece remitir a una estética expresionista, Villoro lo traduce en términos identitarios, sin dejar de aludir a una problemática puramente estética. En este sentido, la experiencia definitiva será la del malón. En efecto, Rugendas tiene la suerte de ser testigo de uno y decide acercarse para pintarlo de cerca. En esta ocasión, “Rugendas capta la realidad como sólo puede hacerlo alguien inmerso en ella” (Villoro, 2008: 186), pero una vez dentro, lo que ve es intransferible a un lienzo. En efecto, “la trampa de esta condición [de ver desde dentro] es que resulta incomunicable” ya que a los indios “no hay forma de pasarlos a una obra de arte, de ‘compensarlos’ por medio de una abstracción [...]” (*ibíd.*). El resultado es que Rugendas:

[...] no puede cobrar distancia para comunicar el misterio [...]. La técnica del monstruo está más cerca del rito que del arte: el pintor desfigurado no retrata; es, idéntico a su obra. [...] el conocimiento sólo se transmite desde la perspectiva propicia, desde la extranjería (*ibíd.*).

- 65 Rugendas no puede representar al otro ya que él ha pasado a formar parte de la otredad. Además, si como lo dice Villoro “la única patria verdadera se asume sin posar para la mirada ajena” (Villoro, 2000: 93), los indios del malón de Rugendas, por su extrema movilidad que hace imposible captarlos, encarnan este rechazo a la pose y una patria perdida e inaccesible.
- 66 El texto de Aira propone una reflexión compleja sobre el arte cuyos términos no dejan de ser evocativos, como en este largo fragmento:

Como un artista siempre está aprendiendo algo mientras practica su arte [...] Rugendas descubrió en este momento una característica del procedimiento que hasta entonces le había pasado desapercibida. Y era que el procedimiento fisionómico operaba con repeticiones: los fragmentos se reproducían tal cual, cambiando apenas su ubicación en el cuadro. Si no era fácil notarlo, ni siquiera por el que lo hacía, era porque el tamaño del fragmento variaba inmensamente, desde el punto al plano panorámico. Y además en su trazado podía ser afectado por la perspectiva. [...] Él había conquistado el secreto, aunque a un precio exorbitante. En el pago se sumaba todo, ¿por qué no iba a sumarse el accidente, y la transformación consiguiente? En el juego de las repeticiones, en la combinatoria, hasta él podía disimularse, y funcionar oculto como un avatar más del artista. Las repeticiones: por otro nombre, la historia del arte. (Aira, 2000: 47)

- 67 La idea que se desprende del fragmento es que el artista, aquí Rugendas, se ve inmerso en este procedimiento por medio del accidente, que de hecho es un “episodio en la vida”. ¿Cuál de las dos vidas de Lukács? Obviamente las dos al mismo tiempo ya que el accidente forma parte a su vez de una “combinatoria” o de un juego de repeticiones: el accidente o el “episodio”, que también es la obra que lo contiene, forman parte de un todo, de un

sistema global de repeticiones: la historia del arte y por extensión (o inclusión) de la literatura. Dicho de otro modo: el tema "vuelve a ser Borges". Como si este siglo (o los siglos) fuera(n) borgesiano(s)⁴. Todo es repetición en la historia del arte y de la literatura. Hasta Borges mismo se puede repetir en avatares diversos, al igual que Pierre Ménard cobra otras vidas. O una vida: ¿cuál de las dos que Lukács determinó? Quizás ambas, pero no es seguro. Como bien lo dijo Ménard a Maurice Legrand: "Les humains, ce sont trois ou quatre types à nez et à oreilles variables, dont on a vite fait le tour"⁵ (Lafon, 2008: 30): escribir es contar cómo se llega del señor Patata a Pierre Ménard, y sobre todo cómo el señor Patata y Ménard dicen, cada uno a su manera, en su propia lengua, la misma cosa. A veces la realidad resulta más sugestiva en este sentido, como le sucede a Villoro en aquella mesa redonda en Barcelona en la que el tema "volvió a ser Borges" y en la que irrumpe un viejo desmemoriado que se llamaba Borges, pero que siempre olvidaba quien fue su tocayo y por ello asistía a eventos (y compraba libros y aceite de oliva) en los que apareciera su nombre. "¿Por qué soy Borges?", se preguntaba el viejo, como si Villoro se viera inmerso en un guión de los hermanos Coen en el que *The Dude* es tomado por Lebowski (se llaman igual) y luego se lamenta de que le hubieran robado la alfombra que tan bien iba con su sala⁶: el cine forma parte de la biblioteca interior y la hilaridad compartida es una forma de evocar a los ausentes cuando ya no se puede leer en compañía.

- 68 Borges, el argentino, el escritor, no era desmemoriado y recitaba de memoria *La Suave Patria* de López Velarde (y Bioy también, por lo visto). En una ocasión, al final de su vida, conversando con Octavio Paz en un encuentro en Nueva York, como cada vez que salía a relucir el nombre de López Velarde, Borges se larga a recitar el poema, pero esta vez algo cambia. Dejemos que lo cuente el propio Paz:

Al final [de la cena] recordó a Reyes y a López Velarde; como siempre recitó unas líneas del segundo, aquellas que empiezan así: "Suave patria, vendedora de chía..." Se interrumpió y me preguntó: — ¿A qué sabe la chía? Confundido, le respondí que no podía explicárselo sino con una metáfora: — Es un sabor terrestre. Movié la cabeza. Era demasiado y demasiado poco. Me consolé pensando que expresar lo instantáneo no es menos arduo que describir la eternidad. Él lo sabía (Paz en Capistrán, 2012: 299-300).

- 69 Se trata de una anécdota que Villoro evoca en varios de sus textos y que reformula para cerrar su novela magistral *El Testigo*. El personaje principal, después de un largo periplo físico, identitario y espiritual, decide quedarse a vivir en su tierra natal después de años de expatriación y se hace esta misma pregunta (¿a qué sabe la chía?) y la respuesta que recibe, "sabe a tierra" (Villoro, 2004: 470), marca el final del viaje.
- 70 La anécdota, que marca a Paz y a Villoro, contiene algo definitivo, contundente y al mismo tiempo inefable. De allí la conclusión de Paz, que servirá también de conclusión a esta labor:

Es difícil resignarse ante la muerte de un hombre querido y admirado. Desde que nacemos, esperamos siempre la muerte y siempre la muerte nos sorprende. Ella, la esperada, es siempre la inesperada. La siempre inmerecida. No importa que Borges haya muerto a los ochenta y seis años: no estaba maduro para morir. Nadie lo está, cualquiera que sea su edad. Se puede invertir la frase del filósofo y decir que todos — niños y viejos, adolescentes y adultos — somos frutos cortados antes de tiempo. [...] Hoy Borges ha vuelto a ser lo que era cuando yo tenía veinte años: unos libros, una obra (*ibíd.*).

BIBLIOGRAFÍA

- AIRA César (1993), "Arlt", *Paradoxa* (7), Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- AIRA César (2000), *Un episodio en la vida del pintor viajero*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- ARLT Roberto (1996), *El juguete rabioso*, Buenos Aires: Santillana.
- BAYARD Pierre (2007), *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- BIOY CASARES Adolfo, *Borges*, edición al cuidado de Daniel Martino (2006), Ediciones Destino.
- BORGES Jorge Luis, "In Memoriam A.R.", *El Hacedor*, Barcelona: Debolsillo, 2012.
- BORGES Jorge Luis (1972), "Pierre Menard, autor del Quijote", *Ficciones*, Buenos Aires: Emecé Editores.
- CAPISTRÁN Miguel (2012), *Borges y México*, México: Lumen.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL Christopher (2012), "Guiños de amistad y complicidad", M. Capistrán (dir.), *Borges y México*, México: Lumen.
- GARCÍA Carlos (2010), *Discreta efusión. Alfonso Reyes - Jorge Luis Borges. 1923-1959. Correspondencia y crónica de una amistad*, Correspondencia del Plata 1, Iberoamericana-Vervuert.
- GLAUDES Pierre & LOUETTE Jean-François (1999), *L'essai*, Paris: Hachette Supérieur.
- LAFON Michel (1990), *Borges ou la réécriture*, Paris: Seuil.
- LAFON Michel (2008), *Une vie de Pierre Ménard*, Paris: Gallimard.
- LUKÁCS Georges (1974), *L'âme et les formes*, Paris: Gallimard.
- PAULS Alan (2006), *Le facteur Borges* (V. Raynaud, trad.), C. Bourgois éditeur.
- PAZ Octavio (2012), "El arquero, la flecha y el blanco", M. Capistrán (dir.), *Borges y México*, México: Lumen.
- VILLORO Juan (2000a), "El peligro obediente. *El juguete rabioso*", *Efectos personales* (46-51), México: Era.
- VILLORO Juan (2000b), "Iguanas y dinosaurios. América Latina como utopía del atraso", *Efectos personales* (87-93), México: Era.
- VILLORO Juan (2003), "¿Por qué soy Borges?", *Letras Libres*, en ligne sur <<http://www.letraslibres.com/revista/tertulia/por-que-soy-borges>> (12 juin 2015).
- VILLORO Juan (2008a), "El diario como forma narrativa", *De eso se trata, Ensayos literarios* (135-156), Barcelona: Editorial Anagrama.
- VILLORO Juan (2008b), "Vida privada de la tradición: Borges por Bioy Casares", *De eso se trata, Ensayos literarios* (157-171), Barcelona: Editorial Anagrama.
- VILLORO Juan (2008c), "Itinerarios extraterritoriales", *De eso se trata, Ensayos literarios* (172-187), Barcelona: Editorial Anagrama.
- VILLORO Juan (2004), *El Testigo*, Barcelona: Editorial Anagrama.

NOTAS

1. Adolfo Bioy Casares, *Borges* (entrada del domingo 12 de mayo de 1968), edición al cuidado de Daniel Martino (2006), Editores Destino, p. 1208.
 2. De hecho, Borges piensa que la obra de Arreola se puede resumir en una sola palabra, "Libertad", y que el título de su libro *Varia invención* "podría abarcar el conjunto de su obra" (Borges, "Juan José Arreola : Cuentos fantásticos", en Capistrán, 2012: 380).
 3. Comunicación privada del autor (14 de octubre de 1998).
 4. "Ce siècle est borgésien": así es como inicia Michel Lafon su libro *Borges ou la réécriture*, Paris, Seuil (1990: 9).
 5. Los humanos se reducen a tres o cuatro tipos con narices y orejas variables, cuyo interés se agota rápidamente [traducción nuestra].
 6. Aludimos a la película de Joel y Ethan Coen *The Big Lebowski*, de 1998.
-

RESÚMENES

El escritor mexicano Juan Villoro, en su faceta de crítico literario, ha teorizado sobre géneros o prácticas liminares como el ensayo, la crónica o la traducción. Una parte importante de sus ensayos se hallan reunidos en los volúmenes *Efectos personales* y *De eso se trata*, en los que nos presenta su lectura de una serie de obras de la literatura hispanoamericana, anglosajona y europea.

A partir de la reflexión de Pierre Bayard sobre la noción de biblioteca y sus distintas acepciones (la biblioteca colectiva, la interior y la virtual), nos detendremos en la relación que se puede establecer entre éstas y el género ensayístico. En efecto, la noción de biblioteca virtual como sitio de interacción y como proyección subjetiva de nuestras lecturas incita a reflexionar sobre los medios de expresión por los cuales cristaliza la comunicación o diálogo en torno a los libros y, más particularmente, sobre su dimensión genérica. Nos detendremos en la manera en que Juan Villoro nos da acceso a su biblioteca interior. Una parte de ella, bastante significativa, se halla conformada por una serie de obras heterogéneas de la literatura argentina. Adentrarnos en la lectura que hace Villoro de éstas permite entablar un diálogo en el seno de la biblioteca virtual.

L'écrivain mexicain Juan Villoro, parmi ses activités de critique littéraire, a théorisé sur des genres ou des pratiques littéraires liminaires, comme l'essai, la chronique ou la traduction. Une grande partie de ces essais sont réunis dans les volumes *Efectos personales* et *De eso se trata*, dans lesquels il offre sa lecture d'une série d'œuvres de la littérature hispano-américaine, anglo-saxonne et européenne.

À partir de la réflexion de Pierre Bayard sobre la notion de bibliothèque et sur ses différentes acceptions (collective, intérieure ou virtuelle), nous nous arrêterons sur le rapport que l'on peut établir entre celles-ci et le genre de l'essai. En effet, la notion de bibliothèque virtuelle comme lieu d'interaction et comme projection subjective de nos lectures incite à réfléchir sur les moyens d'expression dans lesquels se cristallise la communication ou le dialogue autour des livres et, plus particulièrement, sur leur dimension générique. Nous insisterons sur la façon dont Juan Villoro nous donne accès à sa bibliothèque intérieure. Une partie de celle-ci est constituée par une série

d'œuvres hétérogènes de la littérature argentine. S'intéresser à la lecture que Villoro fait de celles-ci permet d'établir un dialogue au sein de la bibliothèque virtuelle.

The Mexican writer Juan Villoro, in his literary critic facet, has theorized about in-between genres and practices such as the essay, the chronicle and translation. An important part of his literary essays has been published in two volumes, *Efectos personales* and *De eso se trata*, in which he depicts his own view of some works belonging to the Hispano-American, Anglo-Saxon and European literatures.

Following the ideas of Pierre Bayard about the concept of library and its different senses (the collective library, the inner library and the virtual library) our interest will be focused on the relation between these libraries and the essay as a literary genre. Indeed, the concept of virtual library, as a place of interaction as well as a subjective projection of our readings, impel us to think about the means of expression through which the dialogue about books crystallizes and, most particularly, the generic dimension of this phenomenon. We will study the methods used by Juan Villoro to give us access to a part of his inner library. Some representative and heterogenic works of the Argentinean literature constitutes a significant pan of this library. To take an interest in Villoro's reading of these works enables the dialogue to take place inside the virtual library.

ÍNDICE

Mots-clés: littérature argentine, littérature mexicaine, essai, bibliothèque, Juan Villoro

Keywords: argentinean literature, mexican literature, essay, library

Palabras claves: literatura argentina, literatura mexicana, ensayo, biblioteca

AUTOR

MARGARITA REMÓN-RAILLARD

Univ. Grenoble Alpes [ILCEA4], F - 38040 Grenoble