

## BORGES Y SUS PRECURSORES: LA OBRA DE JULIAN BARNES

Julian Barnes es un importante escritor inglés contemporáneo. En febrero del 2008 estuvo en Buenos Aires y contó que a los 25 años conoció a Jorge Luis Borges al asistir a una charla que el gran escritor argentino dio en Oxford en 1971. Fue en ese momento que Barnes decidió que valía la pena ser escritor ya que le pareció que Borges tenía “la presencia más noble que alguna vez haya visto o sentido”<sup>i</sup>. La filiación entre ambos escritores comienza por algo tan superficial como la cercanía de sus apellidos (cambiamos la O de Borges por una A y la G por una N y tenemos a Barnes), y llega hasta lo más profundo: el estilo y el contenido de sus obras. Este trabajo buscará puntos de contacto entre ambos autores, yendo desde aquellos triviales hasta los más ricos.

Comencemos con un poco de política. Barnes trata el tema de la guerra de Malvinas en el artículo 'La señora Thatcher recuerda' publicado originalmente en *The New Yorker* en noviembre de 1993 y recogido luego en su libro de 1995, *Cartas desde Londres*. Allí critica a Margaret Thatcher por ordenar la guerra y observa que: “El hecho de que el resto del mundo viera a la guerra como una disputa bizarra y estúpida entre el imperialismo nostálgico y el fascismo nostálgico era irrelevante. No nos importaba lo que el resto del mundo pensara, excepto para imaginar que estaba admirado.”<sup>ii</sup> (*The Guardian*) Borges muestra en 'Juan López y John Ward' lo absurdo de esa guerra para ambas facciones y Barnes cita en varias ocasiones aquella famosa frase de Borges:

“Las Malvinas, con su deprimida economía de economato, su mínima población y su pista de aterrizaje militarmente insuficiente, no tenían ningún interés para los británicos excepto, quizás entre los filatelistas (...) no quisimos realmente, o pensamos en querer, las islas hasta que otro las quiso. De ahí la guerra dulcemente caracterizada por Borges - un 'vano intelectual' viviendo bajo una 'dictadura'- como “dos pelados peleándose por un peine”.”<sup>iii</sup> (225)

Pasando al terreno familiar, Borges insistió siempre en la fuerte influencia de la herencia de sus padres en su literatura: lo inglés heredado del padre y el caudillismo militar de la madre. Borges hereda de su padre el deber de dedicarse a la literatura y la misma ceguera que obliga a su padre a alejarse de ésta. La herencia paterna cala tan hondo que podemos decir que Borges es un anglófilo cuyo gusto se manifiesta a través de sus autores favoritos (Shakespeare, Poe, Shaw, Swift, W.G. Wells, Chesterton), de sus

traducciones (Woolf, Chesterton, Eliot, Dickens, Lawrence) y de sus clases (de literatura inglesa en la UBA). Por el lado de Barnes ambos padres eran profesores de francés y la familia pasaba todos los años sus vacaciones en Francia. Barnes hace algo semejante a Borges: se reconoce a sí mismo como un francófilo, se vuelve famoso mundialmente con su tercer novela, *El loro de Flaubert* (sobre el gran escritor francés Gustave Flaubert), selecciona a sus autores favoritos de Francia (Flaubert, Daudet, Sand, Zola), escribe artículos sobre la cultura francesa (*Algo que declarar*).

Por otro lado, tanto Borges como Barnes reconocen haber leído vorazmente desde niños y el trabajo de ambos siempre estuvo ligado a la literatura: Borges en la Biblioteca Nacional, Barnes como lexicógrafo del *Oxford English Dictionary*. La obsesión de Borges con la enciclopedia (“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, 90) resulta fácilmente comparable con la atracción de Barnes por componer los 'índices' de algunos de sus libros (incluso fue invitado a convertirse en el presidente de la 'Sociedad de Indexadores') y las definiciones de términos. Las huellas de sus ocupaciones anteriores o paralelas a sus trabajos literarios se proyectan en sus textos: “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, 90) A la misma conclusión parece llevarlo a Barnes su trabajo como lexicógrafo: “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.”<sup>iv</sup> (Guignery-Roberts, 5) Puede aplicarse a ambos autores lo que Rest señala sobre Borges, que este “propone un estilo funcional que se caracteriza por la expresividad lograda con la utilización rigurosa, ceñida, de las palabras.” (Rest, 100)

Una síntesis de la relación de Borges con la enciclopedia y la lógica en que se inscribe puede ser encontrada en su cuento 'El idioma analítico de John Wilkins', en 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 ordenar, de decir, de imponer un modo para lidiar con la realidad. Barnes parece estar señalando hacia lo mismo en su novela *El loro de Flaubert*, llamada por la crítica “un laberíntico museo documental” (White, 118) y también “un trabajo enciclopédico o biográfico” (White, 112) en donde encontramos múltiples modos de catalogar como un medio para poder aprehender una realidad demasiado vasta como para ser abarcada: hay listas alfabéticas, numéricas, sin números, punteadas.

Barnes habla de la imposibilidad de alcanzar el conocimiento y señala 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. La biografía sería una especie de red de pesca que atrapa algunos peces, pero que deja escapar a mucho más de lo que hay bajo el mar. Por eso *El loro de Flaubert* no puede encasillarse genéricamente: se trata de un híbrido de géneros varios y ha sido considerada como una novela, una biografía, un texto de crítica literaria y más atinadamente como un compendio juguetón de géneros. (Guignery, 38)

Algo similar sucede con *Evaristo Carriego* de Borges:

“*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, 19)

Además tanto Borges como Barnes ponen como excusa para la elaboración de estas 'biografías' el deber de hacer justicia a sus 'amigos': “... cuando decide escribir sobre él [Evaristo Carriego], su madre y su padre, que tenían en mente una terna de candidatos más conspicua (Almafuerte, Lugones, Ascasubi), le objetan que sus poemas no son buenos. «'Pero era un amigo y vecino nuestro', les dije.» (Pauls, 18-19) y Barnes pone como epígrafe de *El loro de Flaubert* una cita del mismo Flaubert que dice: “Cuando escribes la biografía de un amigo, debes hacerlo como si te estuvieras *vengando* por él.”<sup>v</sup>

Otro tema que encontramos presente en ambos autores es la reescritura de mitos. Borges, en 'El Evangelio según Marcos', retoma la historia de Jesús del *Nuevo Testamento* y Barnes, en el primer capítulo de *Una historia del mundo en diez capítulos y medio*, retoma el relato de Noé y el diluvio universal del *Antiguo Testamento*. Ambos autores utilizan como hipotexto la *Biblia* porque sus relatos son parte del acervo cultural

de todas las personas y por lo tanto permite entablar un juego entre el conocimiento ya adquirido y el nuevo con el que trabajaran sus textos. En ese capítulo Barnes da una versión nueva y alternativa de lo sucedido con el arca de Noé, una versión que difiere en muchos puntos de la historia oficial. Para comenzar el narrador es un polizonte en el arca: se trata de una termita que había sido desechada en la selección de especies hecha por Noé para ser llevadas a bordo. Esta termita completa ciertos baches de la versión oficial (como que había un cuarto hijo de Noé, Varadi, quien se perdió con su barco y con todos los animales que llevaba en el mar) y también contradice otros aspectos (Noé era un alcohólico, tirano y déspota). Se trata de una versión revisionista de la historia que lo que busca es reflexionar sobre la legitimidad de las historias oficiales y a la vez cuestionar la concepción de la historia como un proceso de constante de progreso y emancipación. Por eso los personajes son los mismos en la *Biblia* y en el texto de Barnes: porque lo que interesa aquí es dar otra versión de un mismo suceso.

Borges, en 'El Evangelio según Marcos', no reescribe la historia oficial, sino que utiliza la *Biblia* como un texto que se consume en el interior de su obra y cuya lectura influencia a los personajes. No encontraremos aquí un nuevo planteo sobre los mismos sucesos sino otra historia. Los Gutres, luego de escuchar a Espinosa leer el Evangelio, comenzarán a ver a Espinosa como Jesús, lo que culminará con ellos

“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.” (448).

Aquí los personajes del cuento no son los mismos que en el *Evangelio*, sino que son una especie de dobles que repiten la historia religiosa para agregar nuevas connotaciones. El vínculo con la *Biblia* es quizás más implícito, salvo por el título del cuento, ya que lo que a Borges le interesa es analizar la formación de la ideología y las consecuencias e influencias de la religión en la vida de las personas. Borges parece ironizar sobre los extremos a los que la religión empuja a la gente al hacer que los Gutres, busquen salvarse de la tormenta tirando abajo el galpón para hacer la cruz, en lugar de refugiarse en él.

Otro eje en común entre Barnes y Borges es el del borramiento de las fronteras entre original y copia y entre realidad y ficción. En 'Las ruinas circulares' el protagonista

tiene un objetivo claro: “Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad.” (451) hasta que luego de muchísimas noches de esfuerzo “En el sueño del hombre que soñaba, el soñado se despertó.” (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.” (454) porque consideraba que “No ser un hombre, ser la proyección del sueño de otro hombre ¡qué humillación incomparable, qué vértigo!” (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.” (454) El cuento termina cuando el soñador “Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo.” (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.

El tema de la imposibilidad de romper con la circularidad, de encontrar un original, un inicio, lo encontramos en *Inglaterra, Inglaterra* de Barnes, novela en la que un magnate inglés se propone crear en una isla británica un parque temático compuesto por los hitos de la cultura inglesa: Robin Hood, la hora del té, la monarquía, el club de fútbol Manchester United, algunos edificios históricos, etcétera. Lo que sucede finalmente es que la isla, llamada Inglaterra Inglaterra, se independiza y deviene el original en el que viven (casi) todos los ingleses, mientras que la antigua Inglaterra, llamada ahora Anglia, deviene un territorio pre-industrial en el que solo habitan los marginales y raros. El 'original' pierde sus cualidades hasta volverse un resabio del nuevo original e incluso pierde sus rasgos característicos a manos de la copia y debe por lo tanto encontrar nuevas particularidades para sí mismo: volverse una comuna que vive de sus cultivos, de la caza y reinstaura las fiestas de la cosecha y las ferias vecinales para hacerse de una identidad.

Pero quizás el cuento de Borges que mejor ilustre la relación entre original y copia sea 'Tlön, Uqbar, Orbis Tertius', en donde la confusión entre qué es realidad y qué es ficción, entre mundos reales y mundos inventados, entre objetos originales y *hrönir* se

vuelve prácticamente indeseñable. Nótese además que Tlön surge cuando “Una sociedad secreta y benévola (...) surgió para inventar un país.” (Borges, 440) que es exactamente lo que harán los personajes de *Inglaterra, Inglaterra*. Porque para Borges la historia no existe más que en los libros, en el ligero registro escrito de un pasado inaprehensible: “... Borges opinaba lo mismo acerca de cuanto acaeció en épocas anteriores: abolir el pasado consiste en quemar los anales, en abrogar la supervivencia de los libros de historia.” (Rest, 96)

*Inglaterra, Inglaterra* busca encontrar una deficiencia de la identidad nacional, de dar cuenta de la quintaesencia de lo británico. Este tema también lo encontramos tematizado en Borges para quien el ser argentino es carecer de distintivos, desvanecerse para pasar desapercibido. Borges encuentra lo argentino cuando se deshace de su exagerada intención de dar con lo argentino: así lo atestigua el paso de *Luna de enfrente*, con sus forzado argentinismo, a 'La muerte y la brújula', donde en las esquinas de Triste-Le-Roy Borges encuentra por fin el sabor del arrabal, como él mismo señala en 'El escritor argentino y la tradición'.

Volviendo al tema de las relaciones entre realidad y ficción y entre original y copia, lo encontramos tematizado en otra novela de Barnes. En *Antes de conocernos* el protagonista, un profesor de historia llamado Graham Hendrick, comienza a obsesionarse con una película que ve en el cine. En esta película, filmada antes de que él y su segunda mujer, Ann, se conocieran, actúa Ann y mantiene relaciones sexuales con un actor. Lentamente la ficción comenzará a volverse indeseñable de la realidad para Hendrick. Este, obsesionado por la imagen de la pantalla, se convence de que Ann le es infiel tanto en esa película como en otras y también en la cotidianidad. Su alucinación lo lleva a imaginar escenas de traición hasta convencerse de que hay una historia de amor entre su mejor amigo, Jack, y Ann. Esta confusión entre realidad y ficción es una violación de los límites ontológicos y ese indiscernimiento de realidades resulta particularmente llamativa en Hendrick dado que él es un profesor de historia y, como tal, debería saber elegir e interpretar las fuentes de información. Pero Hendrick mezcla los datos que extrae de una película con fotos del pasado común de la pareja -anacronizadas por él mismo-, de recuerdos de viajes, críticas de cine, publicidades, de las novelas escritas por su mejor amigo, etcétera. Hendrick evidentemente no es idóneo para su oficio ya que su versión de la historia es marcadamente subjetiva: lo que hace es invalidar el concepto mismo de

verdad al tomar sus fantasías como hechos. Se convierte de historiador en escritor en tanto le reescribe una biografía ficcional a Ann. Ann también transforma la realidad material para convertirla en una ficcional: ella y Jack de hecho tuvieron un *affair* antes de que ella conociera a Hendrick, pero Ann decidió negar esa realidad y superponer otra en su lugar. Consecuentemente le avisa a Jack que “he decidido que nunca tuvimos un affair”.<sup>vi</sup> (70) Si bien deberíamos tener a un historiador quien 'recrea' la verdad al recomponer el pasado basándose en hechos concretos y a un escritor, quien construye ficciones, historias falsas nacidas de su propia imaginación, lo que sucede aquí es lo opuesto: el historiador construye historias falsas basándose en la ficción y el escritor toma de la realidad para construir sus ficciones porque carece de creatividad. La inversión de los valores y del estatuto de verdad se hace evidente y se extiende como un virus melancólico fuera de la frontera de la ficción para contagiar al lector.

Barnes despliega los distintos estratos de realidad para luego superponerlos y volver difusa la separación entre estos: la realidad del film de Ann actúa en la realidad extrafilmica y genera consecuencias tales como el asesinato de Jack a manos de Hendrick y su posterior suicidio. Las dos fuerzas contrapuestas, la realidad subjetiva y la realidad exterior, se enfrentan y la fricción crea un vacío: el de la imposibilidad de situar a la verdad en ningún lado. Entonces todo se complejiza y se vuelve difícil desentrañar lo real de lo ficcional. Esto se debe a que es en el seno de lo real donde se gesta lo ficcional y a que lo ficcional va parasitando a la realidad hasta volverla parte de sí misma o simplemente un reducto mínimo. O bien porque es la ficción la que crea lo real.

Retomando 'Las ruinas circulares' encontramos otro recurso característico de Borges: nos deja pistas que permiten prefigurar el desenlace antes del desenlace. Antes de soñar a su creación completamente “Una tarde, el hombre casi destruyó toda su obra, pero se arrepintió. (Más le hubiera valido destruirla.)” (453) Como Borges señala en 'Leyes de la narración policial' el escritor de policiales le tiene que dar al lector todas las herramientas para que pueda develar el misterio, no dar golpes bajos.

La relación de Borges con este género es larga y conocida: escribe cuentos policiales suyos, escribe sobre la teoría del género, reseña y escribe prólogos a diversos libros policiales, con Bioy Casares dirige la colección de policiales de Emecé 'El séptimo círculo' y publica un texto de relatos policiales llamado *Seis problemas para Isidro Parodi*, bajo el seudónimo Bustos Domecq.

Barnes también retoma al policial y lo hace bajo un seudónimo, Dan Kavanagh, con el que publica, entre 1980 y 1987, un cuento y cuatro novelas policiales. Barnes utiliza este género para trabajar sobre ciertos elementos que le interesan, como por ejemplo cuestionar las matrices genéricas: entre las cuatro novelas se puede notar un desplazamiento a-histórico. Si bien la primera es un clásico policial negro en el que el detective, Duffy, intenta resolver un caso en medio del turbio ambiente de la zona de comercio sexual de Londres, en el último de los 4 libros Duffy se encuentra en una mansión en las afueras de Londres, junto con los acaudalados dueños de la misma y sus amigos, y lo que debe resolver es un caso clásico de ambiente cerrado: el número de sospechosos es limitado y nadie pudo salir de la mansión. La violencia también va amainando gradualmente a medida que pasan los libros y también desaparece el caos que reinaba en los primeros libros para irse cerrando hacia casos en donde el orden general es factible de ser restaurado. Con este movimiento Barnes parece estar desandando el camino del policial que comienza con el policial clásico y desemboca en el policial negro, manteniendo, en cada caso, las características de cada subtipo. La ambigüedad moral de los espacios por los que transita Duffy es análoga a la ambigüedad sexual del detective. Esa ambigüedad también atenta contra la tradición genérica del policial negro en donde el detective es un playboy asediado por las mujeres, que se rehusa a establecerse, ya que en la serie *Duffy* el detective aparece transformado en un ex-policía bisexual que lo que quiere es casarse y tener hijos con su ex-novia quien, a su vez, es la única persona con la que Duffy es impotente. Lo que vemos aquí es como Barnes trabaja con un género muy reglado para erosionar los estereotipos del mismo y volverlo significativo nuevamente.

Son estos algunos de los elementos que relacionan a un escritor inglés contemporáneo con el hito más importante de la literatura argentina, a Borges, un escritor a caballo entre el siglo XIX (el siglo criollo) y el XX (el siglo de la modernidad), con Barnes, un escritor a caballo entre entre la modernidad y la postmodernidad, ambos incómodos con las categorías y la categorizaciones, restringidos por ellas y forzándolas.



## Bibliografía

- Barnes, Julian. *A History of the World in 10 ½ Chapters*. London, Picador, 1990.
- . *Before she met me*. London, Picador, 1983.
- . *Cross Channel*. London, Picador, 2005.
- . *England, England*. New York, Vintage International, 2000.
- . *Flaubert's Parrot*. New York, Vintage International, 1990.
- . *Letters from London*. New York, Vintage International, 1995.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas I*. Barcelona, Emecé, 1996.
- 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.
- Kavanagh, Dan. *Duffy Omnibus*. London, Penguin, 1991.
- Pauls, Alan. *El factor Borges*. Barcelona, Anagrama, 2004.
- Rest, Jaime. *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.
- White, Patti. *Gatsby's Party. The System and the List in Contemporary Narrative*. Indiana. Purdue University Press, 1992.
- <http://edant.clarin.com/diario/especiales/Borges/html/Barnes.html>, 17/06/2011.
- <http://www.guardian.co.uk/media/2002/feb/25/broadcasting.falklands>, 7/07/2011.

---

## Notas

- <sup>i</sup> En: <http://edant.clarin.com/diario/especiales/Borges/html/Barnes.html>, 17/06/2011.
- <sup>ii</sup> “The fact that the rest of the world viewed the war as a bizarre and brainless squabble between nostalgic imperialism and nostalgic fascism was irrelevant; we didn't care what the rest of the world thought, except to imagine that it was impressed.” <http://www.guardian.co.uk/media/2002/feb/25/broadcasting.falklands>
- <sup>iii</sup> “The Falklands, with its depressed company-store economy, tiny population, and militarily insufficient runaway, held no interest for the British except perhaps among philatelists (...) we did not really want, or think about wanting, the islands until someone else did. Hence the war sweetly characterized by Borges -a “vain intellectual” living under a “common or garden dictator”- as “two bald men fighting over a comb.” *Letters from London*.
- <sup>iv</sup> “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 less prescriptive attitude to language.” *Conversation with Julian Barnes*.
- <sup>v</sup> “When you write the biography of a friend, you must do it as if you were taking *revenge* for him.” *Flaubert's Parrot*.
- <sup>vi</sup> “I have decided we never had an affair.” *Before She Met Me*.