

## RETÓRICAS DE LA INTERVENCIÓN LITERARIA: *EL ALEPH ENGORDADO* DE PABLO KATCHADJIAN<sup>1</sup>

*Alexandra Saavedra Galindo*

Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe  
Universidad Nacional Autónoma de México  
Ciudad de México, México  
alesaavedragalindo@gmail.com

### RESUMEN / ABSTRACT

Una obra de Pablo Katchadjian, *El Aleph engordado*, ha dado ocasión a una demanda judicial y a un debate sobre la naturaleza de la autoría, sobre el plagio, sobre la creación literaria y sobre las representaciones del arte conceptual en el dominio de la literatura. Desafortunadamente, la polémica del presunto plagio ha ocultado el debate que debería haber propiciado el experimento de Pablo Katchadjian. La obra del escritor argentino plantea problemas de gran interés en dos áreas contiguas: 1) la forma en la que la inspiración literaria se sirve de la tradición literaria, 2) la forma en la que los autores se relacionan con sus precursores. En ambos casos, Pablo Katchadjian ofrece interesantes perspectivas para analizar su aportación como lectura crítica del pasado reciente y como forma de pensar de nuevo la creación de la obra de arte conceptual literaria.

**PALABRAS CLAVE:** Pablo Katchadjian, autoría, derechos de autor, plagio, arte conceptual.

*THE RHETORIC OF LITERARY INTERVENTION: PABLO KATCHADJIAN'S EL ALEPH ENGORDADO*

*A work by Pablo Katchadjian, El Aleph engordado, has given rise to a lawsuit and a debate about the nature of authorship, plagiarism, literary creation and the representations of conceptual art in the domain of literature. Unfortunately, the controversy over alleged plagiarism has*

<sup>1</sup> Este trabajo hace parte de la investigación posdoctoral “Ruptura genérica en la literatura latinoamericana contemporánea (siglo XXI)”, que se realiza con el apoyo del Programa de Becas Posdoctorales de la UNAM, en el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe.

*obscured the debate that should have fueled Pablo Katchadjian's experiment. The work of the Argentine writer raises problems of great interest in two contiguous areas: (1) the way in which literary inspiration uses the literary tradition; (2) the way in which authors relate to their precursors. In both cases, Pablo Katchadjian offers interesting perspectives to analyze his contribution as a critical reading of the recent past and as a way of thinking again the creation of the work of literary conceptual art.*

*KEYWORDS: Pablo Katchadjian, authorship, copyright, plagiarism, conceptual art.*

Recepción: 07/03/2017

Aprobación: 01/06/2017

La primacía de la Gran Tradición es relativa: todas las copias son originales.  
*Fuera de campo. Literatura y arte argentino después de Duchamp*  
Graciela Speranza

## I

La obra de Pablo Katchadjian, *El Aleph engordado* (2009), ha dado en Argentina ocasión a un litigio sobre la propiedad intelectual y sobre el derecho de reproducción. La demanda por plagio contra el autor argentino, interpuesta por María Kodama, viuda y albacea de Jorge Luis Borges, sin embargo, fue el origen de una polémica inesperada que desenfocó la discusión de la intervención en las obras de arte. Aquella obra de Pablo Katchadjian propiciaba un debate, muy necesario, sobre la forma en la que los autores se relacionan con los autores que los precedieron y que los inspiraron. Desafortunadamente, el debate de ideas acabó en un terreno que no es el de la dimensión estética de la obra, el suyo propio, sino el de la esfera de las responsabilidades legales en que incurrir quienes manipulan textos de terceros autores.

Pero es importante también detenerse en algunos aspectos de carácter legal, aspectos que sacó a la atención del público la demanda, para comprender hasta dónde la polémica por la autoría, el nombre del autor y lo establecido en la ley para la protección de los derechos y propiedad intelectuales pueden prestarse a malentendidos, sobre todo, cuando, conocido el primer fallo, se apreció que la norma legal, aparentemente, desconocía los procesos de intervención estética, desde los que lo estatuido en la legislación era insuficiente o difícilmente aplicable.

La denuncia penal fue interpuesta contra Pablo Katchadjian en junio de 2011. En ella, se le acusaba de violar los artículos 72 y 73 de la ley 11.723 por defraudación a los derechos de propiedad intelectual. Esto quiere decir que se imputaba al autor de *El Aleph engordado* por la edición, venta o reproducción de una obra sin autorización de su autor original o de sus herederos. Además, “constituye defraudación a la propiedad intelectual la edición, venta o reproducción de una obra suprimiendo o cambiando el nombre del autor, el título de la misma o alterando dolosamente su texto” (Córdoba, Dalmasso y Martín 2012: 20). De acuerdo con Ricardo Straface, abogado del acusado, cuando se comete un delito, la culpabilidad se puede establecer teniendo en cuenta el dolo y la culpa. Según Straface,

El dolo es la intención de cometer el hecho; la culpa es hacerlo por imprudencia o negligencia [...] Hay delitos (y la defraudación es uno de ellos) que sólo admiten la forma dolosa; nadie defrauda por imprudencia o negligencia [...] En el caso de la defraudación a los derechos de la propiedad intelectual, hay dos situaciones que el imputado puede intentar: una es poder beneficiarse económicamente [...] La otra es que yo me atribuya falsamente un libro que no es mío, para ganar plata o también para, no sé, levantarme minas (Castagnet y Salzmann, 2012: 15).

En esos términos, el juez debía establecer si *El Aleph engordado* había perjudicado económicamente a María Kodama y si Pablo Katchadjian se había atribuido la autoría de una obra que él no había escrito. La información relacionada con el perjuicio económico sigue el siguiente itinerario: la edición del *El Aleph engordado* constaba de un tiraje de doscientos ejemplares, y el libro fue publicado bajo el sello editorial IAP (Imprenta Argentina de Poesía), de la que es propietario el autor acusado. El precio de venta de cada ejemplar osciló entre nueve y quince pesos argentinos, pero muchos de los libros fueron repartidos gratuitamente entre los amigos y conocidos del escritor. En primera y segunda instancia, se sobreseyó el proceso, pero Kodama volvió a apelar en 2015 y se empezó un nuevo proceso contra el autor en el que la demandante solicitaba, en concepto de daños y perjuicios, un embargo de 80.000 pesos sobre los bienes del presunto infractor, y que podía llevar aparejada una pena de privación de la libertad de hasta seis años de prisión. Es decir, se pedía como indemnización una cifra veintiséis veces superior al supuesto daño económico infligido por la publicación de la obra de Pablo Katchadjian. Paralelamente, en 2012, los derechos de la obra

de Borges se transfirieron de Emecé a Random House Mondadori por dos millones de euros. Es decir, unos treinta y seis millones de pesos argentinos.

A la luz de estos pocos datos, se puede desestimar que haya sufrido ninguna merma el patrimonio de la viuda de Borges. Ni descontando los costos de producción, impresión y distribución del *El Aleph engordado* se alcanzaría una cifra equiparable a la que se solicitaba como embargo, y aunque Katchadjian hubiera vendido la totalidad del tiraje, su libro no habría ocasionado ningún tipo de decremento patrimonial a María Kodama. El bajo costo de cada ejemplar, el tiraje reducido a través de una editorial con una circulación limitada, frente a las ganancias que por derechos de reproducción recibía y recibe María Kodama, prueban, fácilmente, que el patrimonio de esta no se vio afectado y que Katchadjian no pretendía un beneficio económico con *El Aleph engordado*. Nada prueba que la existencia de esta obra haya afectado de manera alguna a la obra de Borges; es decir, después de la publicación del *El Aleph engordado*, el cuento de Borges se sigue publicando y leyendo como se hacía anteriormente.

Por otra parte, la consideración de si Pablo Katchadjian había cometido un delito por atribuirse una obra que no fuera de su autoría tenía muchos más matices y puntos que considerar además de los estrictamente económicos. En primer lugar, se debía estimar si el autor acusado había omitido el nombre del escritor original del texto para intentar, de este modo, hacer pasar por suya una obra que él no había creado. En segundo lugar, correspondía aclarar si para referirse a una obra como la suya se podría hablar de plagio<sup>2</sup> o si se trataba de una apropiación que seguía los procedimientos heredados de las tradiciones literarias o de las vanguardias; es decir, que en su obra empleara la obra de Borges para llevar a cabo una intervención artística. Se procedió, entonces, a llevar a cabo un peritaje que comparara ambos textos para establecer si Katchadjian había o no alterado el texto de Borges, peritaje que duró algo más de un año y cuyo resultado se hizo público el 22 de noviembre de 2016, cuando el juez de primera instancia, Guillermo Carvajal, anunció el procesamiento del acusado con un fallo en el que afirmó:

<sup>2</sup> Para un estudio detallado sobre el tema del plagio en la literatura hispánica, véase la tesis doctoral de Kevin Perromat (2010), así como el trabajo de Hélène Maurel- Indart en el sitio web <<http://leplagiat.net/>>, cuya información está en constante actualización.

Tengo por acreditado que Pablo Esteban Katchadjian defraudó los derechos de propiedad intelectual que le reconoce la legislación vigente a María Kodama –viuda de Jorge Luis Borges– en relación con la obra literaria “El Aleph” [...] Surge en forma palmaria la alteración del texto de la obra de Borges por parte del evaluado, dejando caer por tierra el descargo intentado por este último, en cuanto pretende explicar que la publicación de *El Aleph engordado* obedece simplemente a una experimentación literaria (*La Nación*, 2016).

El fallo, que Katchadjian apeló, estableció el embargo por treinta mil pesos y prolongó de esta forma una polémica jurídica sobre un asunto vinculado a los procedimientos artísticos difícilmente analizables bajo la legislación de propiedad intelectual vigente<sup>3</sup>. La apelación se ha resuelto en mayo de 2017 y absuelve a Pablo Katchadjian del delito del que se le acusaba. Como se ve, la legislación es confusa; la jurisprudencia, titubeante.

Hélène Maurel-Indart señala en *Sobre el plagio* (2014) que las leyes de la propiedad intelectual son relativamente recientes y dan cuenta de los diferentes intereses económicos y sociales de la época en la que se crean. En la Antigüedad clásica y hasta mediados del siglo XVIII, el plagio o lo que ahora se entiende bajo ese término, “...era un homenaje de la creación al Creador, una repetición imitativa de la creación. El siglo XVIII asiste a la llegada del individuo, que reivindica para sí la propiedad de su obra” (Maurel-Indart 2014: 33). Pero antes de que esto sucediera, es decir, antes de que los escritores reclamaran derechos y protección para los beneficios económicos derivados de sus obras y se crearan leyes que contemplaran la salvaguardia de los derechos de los autores, se habían tenido que superar varios impedimentos que provenían de la naturaleza misma de las obras literarias. En primera instancia, señala Maurel-Indart, los jueces tuvieron dificultades para “concebir una propiedad relativa a una obra inmaterial” (2014: 130); dicho de otra manera, cómo definir a quién le pertenecía una idea artística y cómo se establecía que quien se decía autor o creador de ella

<sup>3</sup> Es importante destacar que “El Aleph” no es la única obra de Borges que se ha visto envuelta en una polémica semejante. En febrero de 2011, el escritor español Agustín Fernández Mallo publicó bajo el sello editorial Alfaguara, *El Hacedor (de Borges), 'Remake'*, libro que ocasionó en María Kodama, una molestia y reacción similar al de la obra de Katchadjian. La diferencia, en este caso, consiste en que los abogados de María Kodama y los de Alfaguara llegaron a un acuerdo confidencial, del que, hasta la fecha, solo se sabe que la editorial se comprometió a retirar los ejemplares de las librerías.

realmente lo fuera. Incluso ahora, con los avances legislativos al respecto y la unificación de criterios en materia de protección de derechos de autor en todo el mundo, en 2011, durante el proceso contra Katchadjian, el abogado de la acusación debió presentar el Registro de la Propiedad Intelectual de 1940 con el que pudiera demostrar que el autor de “El Aleph” era Jorge Luis Borges, y se le requirió asimismo el ejemplar de la revista *Sur* en la que el relato se publicó por primera vez.

Las leyes que en la actualidad protegen a los autores son resultado de un proceso que ha pasado antes por reconocer el derecho de propiedad concurrente sobre una obra a muchas otras personas vinculadas con ella, pero que no habían sido, precisamente, sus creadores. Esto significa que, durante mucho tiempo, después del descubrimiento de la imprenta, el sistema legal protegió a los impresores, editores y aun a los librereros, quienes compraban la obra y poseían todos los derechos económicos sobre ella, mientras los autores apenas gozaban de pocos y precarios beneficios. Con lo cual, los dos elementos que se protegen en la actualidad: beneficio económico y derechos sobre las ideas, durante mucho tiempo estuvieron separados al tratarse de asuntos bien diferenciados.

Con la verificación de la autoría de “El Aleph” y de los respectivos derechos sobre los beneficios económicos para Kodama, el juez debía adentrarse en un análisis mucho más complejo sobre el plagio de la obra de Borges por parte del acusado, la atribución de Katchadjian sobre un texto que él no había creado, y la transformación del título para causar confusión entre los lectores con la intención de lucrarse de algún modo. Con respecto al asunto de la atribución, como se explicará con detalle más adelante, el acusado nunca afirmó que él fuera el autor de “El Aleph”, sino de una obra cuyo título es *El Aleph engordado*, y cuyo contenido y forma no es idéntico al cuento de Borges. Tampoco se podía demostrar la intención de propiciar una confusión o engañar a los lectores pues, en la “Posdata del 1° de noviembre de 2008”, con la que se cierra la obra de Katchadjian, el acusado aclara que su obra toma como punto de partida el texto de Borges y le da explícitamente el crédito, incluso motiva a los lectores a que, si así lo desean, desde su texto pueden remitirse al que sirve como objeto de su intervención:

El trabajo de engordamiento tuvo una sola regla: no quitar ni alterar nada del texto original, ni palabras, ni comas, ni puntos, ni el orden. Eso significa que el texto de Borges está intacto pero totalmente cruzado por el mío, de modo que, si alguien quisiera, podría volver al texto de Borges desde este (Katchadjian 2009: 18).

Es interesante, además, pensar en toda esta polémica a la luz de un aspecto en el que la publicación de *El Aleph engordado* posee un interés también para las más recientes disposiciones jurídicas en torno al concepto patrimonial de las obras artísticas. Se trata concretamente de su vínculo con un concepto que se ha desarrollado en los últimos decenios y cuya relevancia en el mundo de *Internet* es cada vez mayor: el de *Copyleft* o *licencia protectora*. Como se sabe, este concepto se aplica a aquellas obras que llevan en origen la autorización, inextinguible, con las debidas cautelas, del derecho de reproducción; la definición de este derecho, por su parte, permite el disfrute y la copia gratuitos, pero consiente, además, la modificación y la distribución. Y permite, sobre todo, que nadie interrumpa la cadena y se apropie de lo que pertenece a los usuarios, a todos. Esta licencia de protección o desprotección de contenido, según se entienda, surge precisamente como respuesta a las restricciones con las que se enfrentaban los autores para difundir o modificar una obra si esta se hallaba amparada bajo la licencia tradicional de *Copyright*. Proviene de los autores y, a diferencia de la protección de derechos tradicional, impide el acaparamiento y la privatización.

La licencia de *Copyleft* pone al descubierto toda la complejidad que se oculta tras las formas de transmisión del conocimiento y permite a los autores recordar que, a lo largo de la historia del arte, las versiones han sido, sin duda, uno de los elementos más importantes en la transmisión de la cultura. No se puede desconocer que este tipo de transmisión de la cultura hace parte esencial de la tradición.

Si se lee desde este punto de vista, en cierto sentido, la versión de Pablo Katchadjian del relato de Borges es una versión cuyo mayor empeño es el de mantenerse fiel al original, pero también constituye otra forma de transmisión cultural, una en la que se retoma un texto clásico y se modifica, se adapta, se renueva.

## II

Se debe destacar que, en buena medida, en el caso de *El Aleph engordado*, la discusión sobre el sentido de la intervención fue sepultada por la discusión respecto a la propiedad de la obra. No obstante, es de la mayor importancia poder comprender las razones de dicha intervención, así como lo es el conocer y debatir los procesos de creación y de experimentación en el ámbito de la

creación literaria en los que se circunscribe. Todo esto es necesario para describir, analizar e interpretar, para partir del texto, no de la hojarasca mediática, social y legal con la que se ha ocultado una obra de arte que solo en sus propios términos puede comprenderse.

Es un hecho cierto que muchas obras de arte, especialmente las experimentales y las que se perciben como una transgresión de la norma o de las convenciones sociales y del arte, atraen sobre sí una atención que, finalmente, establece una reputación o un modo privativo de relación con el público al que originalmente están destinadas. La censura, por ejemplo, ha sido responsable de que determinadas obras, en el campo de la expresión literaria, dramática o en el de las artes plásticas, especialmente, se hayan conocido más y acaso mejor tras haber sido prohibidas, que si hubieran seguido un curso ordinario de difusión y presentación. La censura otorgó una notoriedad sobrevenida al *Ulises* de James Joyce o a *El amante de Lady Chatterley*, de D. H. Lawrence. Pero cuando no la censura o los procesos judiciales, el mismo público o la crítica se encargaban de intervenir de forma ruidosa, si no descortés y aun agresiva, en las exposiciones postimpresionistas o en los espectáculos dadá o en las películas surrealistas de Buñuel. Es inevitable, pues, pensar que el elemento de renovación que trae consigo cualquier obra de arte experimental, rupturista, puede dar ocasión a reacciones adversas, y esas reacciones no son completamente indiferentes para la crítica. La obra de Pablo Katchadjian, que previsiblemente solo habría atraído a un reducido grupo de lectores y académicos interesados en el arte experimental, por obra de la demanda de la señora Kodama ha saltado a los medios de comunicación y ha adquirido una notoriedad que ha convertido al texto en un asunto de interés mediático<sup>4</sup>. Pero, a la vez, ese interés espurio ha hecho visible el interés legítimo que pide el análisis del arte.

<sup>4</sup> Interesa reiterar que María Kodama, durante todo el proceso de tramitación de la demanda y en las declaraciones que ofreció a través de diferentes medios de comunicación, insistió en que Pablo Katchadjian buscaba fama y notoriedad al haberse servido de la obra, del nombre de Borges y del prestigio literario de este; no obstante, fue la propia María Kodama quien dio a conocer a los medios de comunicación la obra de Pablo Katchadjian y fue ella quien difundió todo lo relacionado con la demanda. *El Aleph engordado* era un libro que se había publicado un par de años atrás y había obtenido la restringida repercusión esperada por el autor. Ahora, por el interés que ha suscitado la demanda, *El Aleph engordado* circula con facilidad por *Internet* y la versión electrónica ha conseguido muchos más lectores que los de la edición impresa.



Como se sabe, *El Aleph engordado* es una obra que, tomando como base el texto de Jorge Luis Borges, se forma por la adición de palabras o frases que complementan o cambian el sentido de las originales. La base del texto sigue siendo la de Jorge Luis Borges, íntegro, sin que falte una sola palabra, pero el texto ya no es el texto que él escribió. La primera oración del relato de Jorge Luis Borges, “El Aleph”, es la siguiente:

La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita.

La primera oración de *El Aleph engordado*, de Pablo Katchadjian, es esta:

La candente y húmeda mañana de febrero en que Beatriz Viterbo finalmente murió, después de una imperiosa y extensa agonía que no se rebajó ni un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo ni tampoco al abandono y la indiferencia, noté que las horribles carteleras de fierro y plástico de Plaza Constitución, junto a la boca del subterráneo, habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios mentolados; o sí, sé o supe cuáles, pero recuerdo haberme esforzado por despreciar el sonido irritante de la marca; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella, Beatriz, y que ese cambio era el primero de una serie infinita de cambios que acabarían por destruirme también a mí (Katchadjian 2009: 1).

Las setenta y cinco palabras originales de Jorge Luis Borges se convierten en las ciento veinticinco palabras en *El Aleph engordado*, de Pablo Katchadjian. La obra crece en este párrafo en dos tercios respecto del original. Esta es una apreciación puramente cuantitativa, sin duda. La obra, en conjunto, no crece, no engorda, tanto como en esta primera oración.

Todo comenzó en marzo del 2009 cuando este joven escritor y docente universitario publicó *El Aleph engordado* bajo el sello editor IAP (Imprenta Argentina de Poesía). Su consigna: entretejer entre las 4000 palabras del cuento unas 5600 más con la idea de que el texto de Borges permaneciera intacto y aún así totalmente cruzado por el suyo (Fortunati 2012: 7).

La obra original, el relato de Jorge Luis Borges, alcanza a doblar el número de palabras en su nueva condición de “engordada”. Por tanto, no se trata de modificaciones menores o circunstanciales. La intervención consigue una cifra ligeramente superior al ciento por ciento de la obra original. Pero los datos cuantitativos solo permiten hacerse una idea de la extensión aproximada de las modificaciones, permiten retener una idea, sobre la que habrá que volver, a partir de la cual se establece el sentido de las modificaciones y la justificación de la intervención.

Pero, antes de analizar el sentido de los cambios, conviene tener presente las intenciones del autor de la modificación. Y deben tenerse en cuenta estas intenciones, en parte, aunque no toda obra artística está sometida a esta comprobación, para saber si se cumplen aquellas condiciones en el propio texto, y con qué resultado; además, se tienen en cuenta para averiguar el sentido de las modificaciones. El conocimiento de las intenciones del autor no vulnera la libertad y autonomía del lector. Ese conocimiento es preciso en estas circunstancias porque una intervención artística, como, por otra parte, la creación de una obra de arte, involucra siempre un conjunto de decisiones, algunas conscientes y deliberadas, otras inconscientes. La autonomía de la obra de arte está garantizada, lo está la de “El Aleph”, que en nada se verá perjudicada, sean las que sean, finalmente, las decisiones judiciales.

El autor, según Lucía Fortunati, quiso conservar “intacto” a Borges, pero quiso que su texto, el de Borges, estuviera “totalmente cruzado por el suyo”. En una postdata, agregada al trabajo el 1.º de noviembre de 2008, el autor hace la siguiente afirmación: “Con respecto a mi escritura, si bien no intenté ocultarme en el estilo de Borges tampoco escribí con la idea de hacerme demasiado visible: los mejores momentos, me parece, son esos en los que no se puede saber con certeza qué es de quién” (Katchadjian 2009: 18). Esta decisión, la de conservar intacto el texto original, es la que ha propiciado la base legal de la demanda. Como se ha señalado, todas las palabras de Borges están en el texto. Pero están entretrejidas con las de Pablo Katchadjian. Y la intención de este ha sido la de hacer dudar al lector de la autoría de las palabras que lee: “los mejores momentos, me parece, son esos en los que no se puede saber con certeza qué es de quién” (Katchadjian 2009: 18). La modificación es, pues, una modificación de complementariedad. Más precisamente, pudiera parecer la modificación de un lector que, sencillamente, se dejara llevar por el sentido de la lectura. Pudiera parecer una aportación de continuidad, de complementación o de ampliación, como si al autor no le

hubiera dado tiempo para desarrollar plenamente algunas ideas, como si no hubiera tenido la paciencia para hacerlo. Katchadjian describe así su trabajo:

Y fue bastante trabajoso, porque quería permanecer en una posición intermedia al engordar: no ser yo ni tratar de ser Borges, es decir, no perderlo a él ni perderme a mí. Sí deslizarme a veces más para uno y otro lado, pero sin llegar a ser paródico –porque no quería eso– ni tampoco, digamos, hostil y agresivo –ya que el texto me estaba recibiendo, había que ser amable (Terranova 2016).

Permanecer en una posición intermedia quiere decir que las aportaciones fueran, en cierto sentido, de tal naturaleza que hubieran complacido incluso al propio Borges; y, sin embargo, el autor quiere dejar su propia huella, no renuncia a que el texto sea de Pablo Katchadjian, para lo cual excluye la parodia y cualquier intervención que pudiera considerarse hostil o agresiva. Hay, no obstante, en estas declaraciones programáticas, una pequeña contradicción entre el *animus*, la intención, y el *modus*, el modo. La parodia habría destruido al texto desde su interior, habría vuelto contra el autor los rasgos estilísticos propios, habría hecho del texto su antitexto. Del mismo modo en que el *Quijote* se escribe más en contra que a favor de los libros de caballería. El autor ha afirmado que lo que pretendía hacer era un experimento:

En el caso de estos dos libros, “lo experimental” es casi literalmente un experimento: agarrar algo, mezclarlo con otra cosa, meterlo en una máquina para ver qué sale, etc. Incluso, la historia de ambos libros es de prueba y error, intuición, intentos fallidos, etc. Bien experimental. A mí me interesa ver en dónde queda en todo esto, que parece tan frío, lo que sería “la expresión”. Porque hacer y publicar estos libros era para mí una necesidad, podría decirse, expresiva. *El Martín Fierro* lo ordené en un momento de desorden personal; el caso de “El Aleph” es más complejo, aunque hay algo así. Pero también una necesidad más general: para mí, que se puedan hacer libros así es una conquista de cierta libertad literaria. Hay muchos textos dando vueltas por ahí. Poder usarlos le da un sentido a... muchas cosas (Terranova 2016).

Los dos textos de los que habla el escritor son *El Martín Fierro* y “El Aleph”. La naturaleza del experimento es contraria a la de la búsqueda de una expresión no hostil ni agresiva, respecto de un texto que recibía a su modificador con amabilidad. La mecanización, “meterlo en una máquina” y esperar a ver “qué sale”, ambas decisiones son relativamente incompatibles

con la búsqueda de la expresión, con la modulación adecuada de la expresión. La intención bien puede ser “experimental”, pero esa intención la corrige un proceso de creación que no acepta cualquier cosa que salga de la máquina, sino que corrige, modifica y se encarga de redactar el resultado obtenido con paciencia de “artesano”, pues “si *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* está hecho por un robot en un minuto, *El Aleph engordado* está hecho por un artesano a lo largo de varias semanas” (Terranova 2016). La máquina y la mecanización se oponen a la artesanía. El robot está en los antípodas del artesano. Al artesano se le supone sensibilidad y oficio. Al robot se le supone capacidad para seguir incansable y mecánicamente unas instrucciones pautadas. Reivindicar ambas capacidades simultáneamente para un mismo trabajo pone en peligro el conjunto del proceso, pero, sobre todo, cuestiona las condiciones del experimento. Sin embargo, la idea de experimento, una idea estrechamente ligada al concepto de vanguardia, según confiesa su autor, estuvo presente en los momentos iniciales de la escritura de *El Aleph engordado*. A la artesanía se opone la producción industrial. Es la industria la que fabrica grandes cantidades, piezas idénticas que se multiplican con facilidad. Mientras que el experimento no está necesariamente ligado a la producción industrial ni a la labor del artesano, sino al laboratorio del investigador. No obstante, en las artes plásticas y en la literatura, la noción de experimento se utiliza con cierta flexibilidad.

La lectura del primer párrafo de la obra original y de la obra “engordada” puede, tras las consideraciones sobre las intenciones y los planteamientos del trabajo, examinarse con la confianza de que habrá en la comparación datos que expliquen la naturaleza de la intervención. Entre el texto glosado y el texto deturpado se tiende todo un arco de posibilidades. Algunas ya se han mencionado, complementariedad, contradicción... pueden añadirse muchas otras, tantas como reacciones pudiera provocar el texto en el lector.

Más allá de las voluntariosas descripciones del autor, hay un hecho evidente, la intervención, concebida no como deturpación, como *defacement*, desfiguración, tiene su correlato y equivalente en el concepto retórico de *exaggeratio* y en su derivado, la *amplificatio materiae*, ambos procedimientos bien conocidos durante la Edad Media, una época en la que el concepto de autoría, de creación, estaba más ligado a la idea de la glosa de un texto original que, como en tiempos posteriores, a la *inventio*.

Dado que, según confesión del autor, lo que este pretendía era mantener un curso intermedio entre la complementación y la aportación de la originalidad de la voz del propio autor, de Pablo Katchadjian, el texto crece en los dos

sentidos: se convierte en una obra nueva, por virtud de las adiciones que prolongan la creación en direcciones, hasta cierto punto, implícitas en la redacción del primer autor; pero también la convierten en una obra nueva, en el sentido de que su dimensión final dobla generosamente la longitud de la obra original. En realidad, mediante la comparación de ambos párrafos, se materializa una parodia que quizá no estaba prevista intencionalmente por parte del autor. En el relato de “Pierre Menard, autor del *Quijote*” se comparan dos párrafos que son el mismo párrafo, se supone que ese mismo párrafo está separado por los siglos que se interponen entre ambos autores. En el caso de *El Aleph engordado*, respecto de “El Aleph”, es el primer texto el que es subsumido en el posterior, pero el segundo es, asimismo, fruto de la experiencia del lector, es el lector el que trae el nuevo texto a su tiempo, al tiempo en el que Borges debe ser interpretado, ampliado, en cierta forma, engordado, corregido y adaptado a las necesidades que no previó el texto original. La segunda lectura no pertenece al tiempo de Jorge Luis Borges, pertenece al tiempo de Pablo Katchadjian, quien podría decir de su *El Aleph engordado* lo mismo que decía Borges respecto del texto de Cervantes y el de Pierre Menard.

Un ejemplo puede ser útil para entender el nuevo proceso de lectura. La frase: “...ese cambio era el primero de una serie infinita de cambios que acabarían por destruirme también a mí” (Katchadjian 2009: 1) incluye una referencia personal que, al momento, se disemina en su imposibilidad referencial. No se sabe si el referente de ese “mí” ha de identificarse con el narrador del texto original, con el narrador del texto de Pablo Katchadjian, con cualquiera de ambos autores o, en fin, con el propio lector. Al cerrar la serie infinita de cambios, en su indiferente eternidad, con la muerte, el autor incluye una experiencia de índole personal que se introduce subrepticamente en el discurso. La muerte de Beatriz Viterbo contiene en la nueva versión todas las muertes de quienes se aproximen al texto, no solo proléptica y proféticamente, sino anafóricamente, remitiéndose a un pasado del narrador que parecía haber eludido la muerte. La elegía se vuelve protagonista. Incluye a los lectores futuros del texto de Jorge Luis Borges. Desnuda la atemporalidad al hacerla visible.

Dejando a un lado esa muy evidente desviación respecto del sentido original, una desviación que ya no sería, propiamente, solo engordar, sino también transformar, las adiciones no hacen sino ampliar el sentido del texto original sin apenas modificarlo. La búsqueda tiene muchas justificaciones, la precisión es una de ellas. El trabajo se deja sentir con especial intensidad

en la adjetivación y en el incremento de sustantivos. La “candente mañana” es “candente y húmeda”; una “imperiosa agonía” se transforma en una “imperiosa y extensa agonía”; esa misma agonía que “no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo” se convierte en esa “agonía que no se rebajó ni un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo ni tampoco el abandono y la indiferencia”; las “carteleras de fierro” saludan ahora al lector como “horribles carteleras de fierro y plástico”; los “cigarrillos rubios” son ahora “cigarrillos rubios mentolados”. A cada paso, el autor va añadiendo un matiz que amplía el sentido original del texto. Amplía el sentido, es decir, apenas corrige o modifica. El sentido de la intervención no es el de enmendar a Borges, sino, en muchas ocasiones, hacerlo más preciso. No lo es, al menos, exclusivamente, pues, a la postre sí hay enmienda, pero se trata, en términos generales, más bien de seguir la deriva del texto original, se trata, literalmente, de engordarlo, pero mediante cuidadosos y sucesivos injertos, es decir, se trata de añadir tejido nuevo compatible con el tejido original. El proceso subraya simultáneamente la continuidad y la diferencia.

El proceso de engorde tiene su punto de expresión máximo no en los incidentes de la descripción o en las modificaciones del relato, sino en la descripción del propio Aleph, esa reproducción del universo no en su grandeza cósmica, sino en los accidentes de sus minúsculos objetos, descritos mediante una acumulación caótica. La extensión de las citas, para la que se solicita la indulgencia del lector, la justifica el hecho de que son ambos momentos culminantes de cada narración y solo mediante la comparación de los dos textos puede verse el sentido y oportunidad de la intervención. En la síntesis del universo prevista por Jorge Luis Borges, el Aleph es esto:

En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una

casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche), vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin, vi caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio en el alba, vi la delicada osatura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo (Borges 1974: 625-626).

En *El Aleph engordado* de Pablo Katchadjian, el Aleph se convierte en esto otro:

En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera, y entonces pensé: “Esto es simplemente una esfera tornasolada, aunque de casi intolerable fulgor, como una bola de espejos fundida en plomo”. Luego me distraje, un poco decepcionado, hasta que un fulgor mayor, violáceo, como un estallido detenido en el tiempo, me hizo volver a la esfera. Atrapado por la luz como un insecto, comencé a mirarla con fijeza hasta que ésta empezó a moverse sin salir de su lugar. Al principio la creí giratoria; luego pensé que el que giraba era yo; finalmente comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro

del Aleph sería de dos o tres centímetros, quizá cuatro o hasta cinco, no más, pero el infinito espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Así, cada cosa (la luna del espejo, digamos, por ejemplo) eran infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo, y como los puntos de vista son infinitos, cada objeto de los infinitos objetos del universo era en sí mismo infinito. A la vez, cada objeto está conformado por infinitos puntos... Y cada uno de los puntos es infinito en sí mismo... Eso, insisto, no se puede describir. Pero como toda descripción recorta sobre lo infinito un capricho, la lista siguiente es lo que la literatura me permite en este momento, por lo demás histórico. Así que vi el populoso mar con sus barcos hundidos, vi el alba y la tarde en Budapest, vi un serrucho, vi las muchedumbres indígenas de América sometidas a la explotación y el hambre, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide que no pude identificar, vi un laberinto roto a martillazos (supe que era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo deformante y multiplicador, vi en un pozo los restos de la corbata favorita de Beatriz rodeados de miles de bolsas de basura negras, vi en un traspatio de la calle Soler casi esquina Coronel Díaz las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi mosquitos portadores de enfermedades cruzando el océano en el fondo de un barco, vi racimos de uva todavía verdes, nieve manchada con petróleo, tabaco, ron, vetas de metal y aluminio, vapor de agua concentrándose en la tapa de una olla cerrada, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi la siguiente página del tratado *De Humana Physiognomia* de Giovanni Battista della Porta, vi el gasómetro al norte de Veracruz que Daneri describía en sus poemas y comprobé que la descripción era inexacta, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré porque era increíblemente hermosa y exactamente coincidente con mi imagen interna de la felicidad, vi la violenta cabellera de una mujer duchándose, el altivo cuerpo de un hombre cazando patos, vi un cáncer en el pecho de un joven de no más de veinticinco años, vi un círculo de tierra seca en una vereda donde antes hubo un árbol, vi una quinta venida debajo de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland, comida por los insectos —¡temible anobium!— y el tiempo, vi a una pareja gritándose horriblemente, vi un manuscrito desconocido de Petrarca oculto en una caja enterrada debajo de un edificio de departamentos, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche; luego me asombré de que a veces lo hicieran),



vi extraterrestres, vi normalmente la noche y el día contemporáneo, vi muchas mujeres y muchos hombres desnudos, vi un poniente, microbios saltando en un Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala pero que resultó ser también una sombrilla, vi mi dormitorio afortunadamente sin nadie, vi el nacimiento de cinco perros salchicha, vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin, vi en un bosque a una *jeune fille sauvage* y junto a ella cuatro ardillas, vi caballos de crin arremolinada por la suciedad en una playa del Mar Caspio en el alba, vi la delicada osatura de una mano y no me gustó, vi a un hombre comprando un alfajor, vi a los sobrevivientes de una batalla gimiendo, enviando tarjetas postales, mendigando, tomando vino, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española mojada, vi los infinitos microbios de que estamos compuestos y vi microbios saltando de un cuerpo a otro, vi un crimen, vi supuestos tatuajes de prostitutas en una lámina de un libro de Lombroso editado en París en 1986, *La femme criminelle et la prostituée*, vi las sombras oblicuas de unos helechos amarrados en el suelo de un invernáculo, vi en una línea de montaje a un obrero dejando pasar una cuchara deforme, vi tigres blancos, émbolos, bisontes, marejadas, lápices y ejércitos de langostas, vi un sapo aplastado por un jeep, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi inmediatamente después miles de ejemplares distintos de escarabajos y recordé a J.B.S. Haldane, vi en un museo un astrolabio persa robado en una guerra, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi luego cartas de Beatriz, aun más obscenas, dirigidas al doctor Zunni, vi bananas, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo y me sorprendí al notar que llevaba puesta una pulsera de plata que yo le había regalado, vi un la muerte, vi “El Aleph” desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra, vi mi levantamiento popular en Oriente, vi la circulación de mi oscura sangre y eso me gustó, vi a Carlos Argentino alegre, hablando por teléfono, vi el engranaje del amor y la modificación de cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto conjetural, cuyo nombre usurpan algunos de los hombres, pero que ningún hombre de todos esos ha mirado con la paz que desearía: el inconcebible universo. Y yo lo había visto, pero también Daneri... Y en ese sentido, ¿qué podía tener eso de especial? ¿Ver qué? ¿Qué había visto realmente? (Katchadjian 2009: 15-16).

Como se ve, la descripción original del Aleph crece prodigiosamente. Las quinientas ocho palabras del texto original se convierten en las mil setenta y siete de *El Aleph engordado*. El nuevo Aleph es el doble del anterior. El propio objeto sufre transformaciones que lo convierten en algo diferente. Según Borges, esto es el Aleph:

El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo (Borges 1974: 625).

En la versión de Pablo Katchadjian, el Aleph se describe así:

El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, quizá cuatro o hasta cinco, no más, pero el infinito espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Así, cada cosa (la luna del espejo, digamos, por ejemplo) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo, y como los puntos de vista son infinitos, cada objeto de los infinitos objetos del universo era en sí mismo infinito. A la vez, cada objeto está conformado por infinitos puntos... Y cada uno de los puntos es infinito en sí mismo... Eso, insisto, no se puede describir (Katchadjian 2009: 15).

Realmente, la nueva definición no añade gran cosa a lo que está sintéticamente expresado por Jorge Luis Borges. El universo infinito se ve reflejado en cada elemento. Resuena en la descripción de Borges la doctrina neoplatónica sobre las series paralelas del macrocosmos y del microcosmos, que tanta importancia tuvo en la baja Edad Media y en el Renacimiento, regidas sus similitudes por la proporción mística del número áureo. Cada objeto, pues, puede verse desde un punto de vista diferente y a cada objeto puede suponerse desde una magnitud de escala subatómica hasta una escala macrocósmica. Resulta difícil eludir el área del pleonasma o de la pura *amplificatio* en algo que es una descripción material. No ocurre lo mismo con el catálogo que constituye la acumulación caótica, en forma de sinécdoque, que es la materia del universo. Aquí sí puede al autor ejercer su discrecionalidad, su forma de intervención que complementa lo descrito por Borges. Ya la había prefigurado la descripción de la obra de Carlos Argentino Daneri, que, a su vez, según Juan José Barrientos, por ejemplo, parodiaba la desmesura del *Canto general*, de Pablo Neruda. Si el Aleph reduce al absurdo las pretensiones de

agotar el catálogo, el Aleph también evoca esta misma dificultad: cómo hacer creíble o imaginable un universo al que se hace representar mediante una inevitablemente breve acumulación de su contenido, de los objetos a los que se encarga la función de representar al cosmos. Es una empresa condenada al fracaso, sin duda, pero lo interesante, en este caso, es que cualquier ampliación anula la parodia, puesto que el punto de partida era ya una parodia. Y así, la adición mediante la que se engorda la enumeración no deja de ser una prolongación del sentido en el que la presunta parodia se disuelve en las aguas de la parodia previa. El nuevo catálogo agrega objetos que en su diversidad e incongruencia continúan admirablemente el catálogo previo. De este modo, regadas entre los objetos de la anterior serie, aparecen ahora: “el populoso mar con sus barcos hundidos”, “el alba y la tarde en Budapest”, “un serrucho”, “los restos de la corbata favorita de Beatriz”, “el gasómetro al norte de Veracruz que Daneri describía en sus poemas y comprobé que la descripción era inexacta”, “extraterrestres”, “el nacimiento de cinco perros salchicha”, etcétera. Es difícil que en la nueva serie alcance o se supere la irracional acumulación de objetos que da cuenta del cosmos. Si acaso, se insiste en ciertos matices de la comicidad que propicia la enumeración parcial de las singularidades del universo. Ambas series se interpelan, se contradicen, siguen cursos paralelos, se distancian, se miran entre sí de forma irónica, etc.

Probablemente, el engañoso “engordado” que anuncia desde el título un nuevo Aleph no desvele por completo el sentido del experimento literario. Engordar puede ser tanto síntoma de buena salud como de enfermedad. Pero a la ambigüedad de la descripción se añade el hecho de que, en todo caso, la nueva versión es un Aleph corregido. En cierta manera, lo que hace el texto es demostrar que, siguiendo sus mismas ideas, las ideas del autor, de Jorge Luis Borges, el escritor, Pablo Katchadjian, ha sido capaz de redactar un texto que, idealmente, al menos, mejora el original. Repárese en la extraña homofonía, algo que no parece casual, que puede apreciarse entre “El Aleph engordado” y “El Aleph mejorado”. En este caso, el nuevo escritor redacta una obra no como Pierre Menard, no escribe una obra como se escribió, sino como debió haberse escrito. Desde este punto de vista la literatura adquiere un valor correctivo respecto de la tradición. La herencia cultural no es materia inerte, debe elaborarse, debe integrarse mediante mecanismos de apropiación, debe manipularse, debe tratarse con una familiaridad que pudiera parecer una falta de respeto, pero que, es, simultáneamente, un homenaje al autor cuya obra se engorda o se mejora.

## III

El concepto de “intervención” en las artes plásticas carece de un correlato igualmente bien definido en el arte literario. Lo que, por otra parte, no quiere decir que no haya tanta o más “intervención” en las obras literarias como en las artes plásticas. Los estudios sobre esta serie de prácticas en las obras de arte son abundantes en relación con las vanguardias y con las formas de expresión artística posteriores a las vanguardias históricas. Este tipo de procedimientos debería estudiarse cuidadosamente, también, en relación con la literatura contemporánea.

En el arte, la intervención puede tener finalidades diferentes. Puede ser un homenaje, pero tiene también la facultad de servir para la crítica, para la parodia o puede tener características de desfiguración, *defacement*, complementariedad, actualización o revisión. Por poner tres ejemplos bien conocidos de la tradición española, centrados en las obras de Velázquez, la serie de las cincuenta y ocho *Las meninas* realizadas por Picasso con su propio sistema expresivo son, fundamentalmente, traducción, pero también son análisis, interpretación y recreación. Las series del Equipo Crónica sobre diferentes personajes de los lienzos de Velázquez traducen a estos al paradigma de las artes visuales de la cultura *pop*, su intención, en la medida en que puede identificarse, es revisionista y crítica. Finalmente, las versiones que realizó Salvador Dalí, tanto de *Las meninas* como de los personajes o detalles de la obra de Velázquez, dan cuenta no solo de la admiración que sentía el artista figuerense por el trabajo del sevillano, al que consideraba el mejor pintor después de Vermeer y al que, además, con tan solo quince años, dedicó un artículo en la revista *Stadium*, sino de una vida entera dispuesta a la revisión, estudio y traducción de las preocupaciones estéticas de Velázquez a la luz de sus propios recursos y técnicas. Estos tres casos ejemplifican la forma en la que el referente es un objeto artístico histórico, relevante, canónico, que se manipula, se modifica, se traduce, se interpela, se cuestiona, se ensalza, se interpreta. Las posibilidades son, ciertamente, infinitas.

En ese sentido, resulta interesante, en lo que se refiere a la obra de Pablo Katchadjian, intentar seguir la línea que separa la intervención, de la manera en que se habla de ella en las artes plásticas, de las formas de apropiación y

reutilización literarias<sup>5</sup>. Por tanto, es pertinente recordar que las formas más comunes de intervención en el ámbito literario no eran desconocidas en las escuelas de retórica y preceptiva clásicas. La *imitatio*, por ejemplo, era un requisito previo en las escuelas renacentistas para adentrarse en el mundo de la creación literaria. Las epístolas farcidas, de la baja latinidad y de las lenguas vulgares, francés, occitano, catalán y español, son otro ejemplo muy evidente de intervención en los textos. Pero en la preceptiva clásica, en la retórica de Dionisio de Halicarnaso (en *El arte de la retórica* y, especialmente, *Sobre la imitación*), la *imitatio*, por ejemplo, invitaba a la emulación, a la adaptación, a la reelaboración y al enriquecimiento del texto de partida. El “enriquecimiento” no es muy diferente del resultado de las epístolas farcidas. Asimismo, la *amplificatio* es una de las técnicas retóricas más antiguas que, en pocas palabras, sirve no solo para prolongar una obra, sino para otorgar el énfasis adecuado a un texto que se recibe y que se desea modificar, dando como resultado una obra nueva, por tanto, una obra en la que se prolonga el sentido del original.

En la misma línea de intervención literaria pueden hallarse obras que han sido elaboradas con una intención paródica. Esta técnica es tan antigua, al menos, como la *Batracomiomaquia*, la parodia apócrifa de la poesía épica atribuida al propio Homero. Igualmente, *El Quijote* no es sino una parodia de las novelas de caballerías, Don Quijote se refleja en el espejo de Amadís de Gaula. Por otra parte, en las letras latinoamericanas pueden recabarse muchos otros ejemplos. Por mencionar solo uno de ellos, la muerte de Trotsky narrada por Guillermo Cabrera Infante, en *Tres tristes tigres*, imitando las voces de diferentes autores cubanos: José Martí, José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Lydia Cabrera, Lino Novás, Alejo Carpentier y Nicolás Guillén.

Con estos antecedentes, la intervención en el texto original de “El Aleph” que realiza Katchadjian se circunscribe dentro de una larga tradición de experimentación formal empleada por muchos otros escritores que han explorado diferentes caminos para relacionarse con obras canónicas. *El Aleph engordado*, no obstante, no era el primer trabajo de este tipo que desarrollaba Katchadjian. En 2007, el autor argentino tomó los 2.316 versos de los que se compone la primera parte del poema narrativo *El Martín Fierro*, de José

<sup>5</sup> Para un estudio más amplio y detallado sobre el tema de la apropiación e intervención de textos literarios, véase *Escritura no creativa: La gestión del lenguaje en la era digital* (2015), de Kenneth Goldsmith.

Hernández, y los organizó alfabéticamente, creando así un poema nuevo, diferente y único. *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* fue publicado en la misma editorial que *El Aleph engordado* y contó con un tiraje idéntico: 200 ejemplares. En palabras de César Aira, esta obra es

un poema a la vez extraño y conocido, una cámara de ecos del poema nacional [...] La voz del recitador permanece, en una dislocación de ultratumba, al mismo tiempo ha desaparecido, y nos damos cuenta con sorpresa de que nos hemos librado justo de lo que más nos molestaba: de esa insistencia de una voz en decirnos algo, hacerse entender, convencernos. El ritmo que ahora sí podemos percibir en su materialidad, es a la vez lento y precipitado [...] Lo más extraordinario de esta reformulación es que el nuevo orden nos recuerda enérgicamente que había un viejo orden [...] Era el orden de la historia, pero con un atisbo de formalización extraña a los significados: el recuento de las sílabas, la rima, los paralelismos que hacen a la retórica (Aira 2009-2010).

La elaboración de esta obra inaugura un periodo en el que Katchadjian mantendrá un diálogo con la tradición literaria argentina a través de las intervenciones de textos cuyo fundamento arraiga en un procedimiento de apropiación. Pero, además, continúa, a su manera, los modelos de experimentación desarrollados por el *Ouvroir de Littérature Potentielle*, con los que se pretendía, según comenta Patricio Pron en *El libro tachado* (2014: 31), que la literatura trascendiera a la “muerte del autor” y la producción de sentido. Del mismo modo, Juan Martín Prada (2001) afirma que el sistema de apropiación e intervención en el arte permite a los artistas cuestionar y discutir un sistema de valores ligados a la obra original, es decir, la apropiación de Katchadjian no solo es un juego en el que se emplean, al azar, dos obras fundamentales del canon de la literatura argentina, por el contrario, la elección de estas en particular expresan un interés por contribuir a una continuidad de las obras reutilizándolas.

La apropiación se convierte en un medio que permite al autor argentino explorar más que el contenido de la obra, siendo este también importante, la manera en la que se expresan ese contenido y se da forma a las ideas. El concepto de reorganización implica, además, una discusión sobre el orden inicial y, por tanto, su sentido en relación con el momento en el que se escribe el texto. Se trata también de una exploración sobre las posibilidades que descansan en la obra de José Hernández o en la de Borges. El trabajo de Pablo

Katchadjian demuestra su interés por revisar y ampliar no solo el sentido de las obras intervenidas sino también el de permitirse probar un orden nuevo de los textos. La intervención y la apropiación tanto en *El Aleph engordado* como en *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*, sin embargo, no se quedan exclusivamente en un procedimiento conceptual, a pesar de que algo de eso esté presente en los procesos. En este sentido, el autor ha comentado que la operación conceptual al organizar alfabéticamente *El Martín Fierro* le parecía interesante no solo por “(ordenar el poema nacional, romper su narrativa con un orden aleatorio, etc.)”<sup>6</sup>, sino porque le resultaba mucho más estimulante y atractivo ver cómo quedaba la obra después de una intervención de este tipo, “ver qué pasaba con el ritmo, con los octosílabos, los sentidos que se armaban (los “como”, los “yo”), y cosas así”<sup>7</sup>. Vale la pena insistir en que se trató, por tanto, de un procedimiento de intervención, por medio de la apropiación, que respondía más a la exploración de posibilidades de la obra que a una actitud subversiva o de cuestionamiento de la institución literaria, pero que sí se vincula con lo que Fernando R. de la Flor denomina como desacralización de las obras. Según el crítico español, la apropiación contribuye a que los textos que hacen parte del canon no resulten “sagrados e intocables—y por tanto olvidables—” (R. de la Flor 2012: 78). El proceso permite que el autor que lleva a cabo este tipo de intervención se relacione con la obra de la que se trate de un modo novedoso, promoviendo la relectura del texto objeto de la apropiación, la actualización de este y la exploración de las posibilidades que de él se desprenden en la nueva obra.

#### IV

En términos generales, las dos formas de intervención, *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* y *El Aleph engordado*, se hermanan y con ellas Katchadjian continúa el camino que hacía varios decenios antes había recorrido el propio Borges: el de la reproducción, la copia, la imitación o el plagio de sus predecesores. No son pocos los estudios que, en relación con los procedimientos de apropiación en la obra de Borges, se han desarrollado. De ellos, resulta interesante destacar la descripción y el análisis que hace Graciela

<sup>6</sup> Comunicación personal del autor [13 de noviembre de 2016].

<sup>7</sup> Comunicación personal del autor [13 de noviembre de 2016].

Speranza en *Fuera de Campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp* (2006), porque, en primer lugar, el ensayo que describe minuciosamente el interés de Borges en los procedimientos de apropiación y plagio, así como su perfeccionamiento a lo largo de su producción literaria, se escribe tres años antes de la publicación de *El Aleph engordado* y cinco antes de que empezara la demanda y el proceso contra Katchadjian. En segundo lugar, porque recuerda de qué manera el autor de “El Aleph” manifestaba sin ningún reparo la influencia que sobre él y su obra ejerció Macedonio Fernández, a quien, además, imitaba “hasta la transcripción y hasta el apasionado y devoto plagio” (Speranza 2006: 96).

La investigación traza una línea de continuidad entre los procedimientos de apropiación, copia y plagio que une las ideas artísticas de Duchamp, Macedonio y Borges y que, más adelante, se prolongará en la obra de Katchadjian. Para Macedonio, cita Speranza “[p]odría no sólo legitimarse esta conducta [el plagio] sino realizar una gran escuela, o mejor una revolución en el arte (pues el procedimiento puede extenderse de la literatura a las demás disciplinas artísticas). Proclamar la libre apropiación de los bienes del genio y del ingenio, o socialización de la inteligencia” (98). En ese sentido, se entiende que gran parte del contenido de las obras de Borges también es, en esencia, producto del uso que dio a las ideas y temas trabajados por otros autores, de la reelaboración, la traducción, asimilación de las obras de otros escritores. En el ensayo de Speranza, además, se compara lo que hace Borges en “El acercamiento a Almotásim” y “Pierre Menard, autor del Quijote” con *L.H.O.O.Q.* de Duchamp, una comparación sobre la que es interesante llamar la atención, puesto que este trabajo de Duchamp ha sido empleado por María Kodama (Cué 2016) para ejemplificar lo que, según ella, no puede considerarse una obra de arte en relación con *El Aleph engordado*. Con esta afirmación, Kodama desestima no solo una obra de arte que ha sido el resultado de un proceso de intervención con la que se cuestiona y discute la tradición, la reproducción o el canon, sino que desconoce la experiencia sobre la que se cimienta la obra de Borges, así como los hallazgos y lecturas que críticos y académicos han hecho sobre ella.

La tipología diferencial de las relaciones de un autor con otros autores, coetáneos o antepasados, no ha recibido la atención necesaria como para fundamentar un marco teórico que se haya ganado el consenso de la comunidad académica. Quizá el viento le soplaba de cara a una pretensión semejante. En tiempos en los que se ha cuestionado la autoridad del autor (Michel Foucault y Roland Barthes), en tiempos en los que al autor se le glorificaba indirectamente



a través del canon y de los procesos de canonización implícitos en todos los programas de estudios literarios, no ha parecido oportuno dedicar tiempo o esfuerzo a elaborar ese marco de referencias que haría posible establecer puntos de partida adecuados para el estudio de las obras literarias. Las categorías de los estudios literarios son pocas: la obra o el texto, el autor y el contexto, es decir, la escuela literaria o el período histórico. Pero la del autor, en relación con la tradición y con sus predecesores, es acaso la que menos atención ha recibido en tiempos recientes.

La estrecha vinculación entre los procesos de canonización y el problema de la percepción de los textos a través del autor la muestra el hecho de que quien se ha dedicado a describir *El canon occidental* sea también quien se ha detenido a analizar los problemas relacionados con el autor, la autoría. Harold Bloom, en *La ansiedad de la influencia* (1973), establecía una tipología diferencial de las formas en que un autor se enfrenta con sus predecesores. El estudio, siendo minucioso en la valoración histórica, diacrónica, del fenómeno, no dedica ningún esfuerzo a las relaciones sincrónicas de los autores, relaciones que en no pocas ocasiones son más importantes que las históricas. No obstante, de las seis razones propuestas y revisadas por Bloom, quizá la más apropiada, para explicar el caso de Pablo Katchadjian y su relación con Jorge Luis Borges, sea la de *Clinamen*.

La categoría establece un sistema de continuación de un poema único al que el poeta joven contribuye revisando creativamente la obra de su predecesor por medio de su propia obra. Este criterio revisionista concede al autor primero la razón hasta un punto a partir del cual comienza a desviarse o no completa aquello que el siguiente autor continúa añadiendo o continúa completando donde considera que hace falta, donde halla un déficit en la inspiración del precursor. Ningún poeta, señala Bloom, “habla un lenguaje libre del que aportaron sus precursores” (2009: 72). La operación de Pablo Katchadjian convierte a Jorge Luis Borges en precursor. Este hecho deja las cosas en un punto interesante que afecta a la definición de la literatura, a la formación del canon y a la historia literaria. La canonización global de Jorge Luis Borges quizá no se vea de igual forma desde todas partes, y, en el caso de la tradición argentina y de las letras latinoamericanas, la presencia ubicua y sofocante de Borges tanto puede ser un estímulo como un inconveniente para ver la obra de quienes han escrito después de Borges. La operación de Pablo Katchadjian en *El Aleph engordado*, al convertir a Jorge Luis Borges en precursor, crea, con el mismo movimiento, resultados antitéticos, pero, a la postre, complementarios: Borges es canonizado como aquel autor a quien se

imita, se amplifica, se prolonga, se reescribe, se ensalza, se corrige, etc., pero a la vez Borges adquiere un lugar en la historia como precursor, como una figura necesaria en la cadena de la transmisión de la tradición literaria. El proceso incluye un doble movimiento: Jorge Luis Borges se convierte en un elemento accesible del canon, adquiere una estatura íntimamente humana al encarnar un modelo de canon imitable, prorrogable, modificable, manipulable, etc., pero, a la vez, es el representante del canon que hace posible la creación, que permite que se perciba la tradición literaria como una subrogación atemporal en la que los autores se dan la mano unos a otros mientras entregan a las generaciones de lectores futuros el fruto de sus esfuerzos.

Finalmente, parece como si la propia obra, *El Aleph engordado*, se resistiera al análisis mediante la continuación de este sin término. En cierta manera lo hace al asegurar la pervivencia futura de “El Aleph”, al que prolonga y modifica. Vuelve a hacerlo al ofrecerse a sí mismo, de forma implícita, como terreno propio para experimentar nuevas intervenciones y al ser materia de debate tanto en el mundo de la academia como en el de la creación; muestra de ello son las dos intervenciones que llevó a cabo Milton Laufer como respuesta al proceso judicial contra de la obra de Katchadjian<sup>8</sup>. *El Aleph engordado* pide lectores que estén dispuestos a intervenir sobre este texto que es fruto de una intervención. No cabe duda de que, incluso, destacar los fragmentos de “El Aleph” en *El Aleph engordado* puede considerarse como intervención dentro de la intervención. En definitiva, la obra original, además de ser esa obra canónica en la que se ha convertido con el paso del tiempo, es también un centro de irradiación y estímulo de nuevas propuestas artísticas. *El Aleph engordado* es solo una de las muchas propuestas que le esperan a la obra de Borges.

## BIBLIOGRAFÍA

Aira, C. “El tiempo y el lugar de la literatura”. *Otra parte* 19 (2009-2010).

\_\_\_\_\_. *Continuación de ideas diversas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2014.

<sup>8</sup> Las dos intervenciones son “El Aleph autocorregido” y “El Aleph a dieta”, que actualmente se encuentran disponibles en: <<http://www.miltonlaufer.com.ar/alephautocorrect>> y <<http://www.miltonlaufer.com.ar/aleph/>>

- \_\_\_\_\_. *Sobre el arte contemporáneo*. Barcelona: Random House Mondadori, 2016.
- Borges, J. “El Aleph”. *El Aleph, Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1997.
- Barrientos J. J. “Borges y Neruda”. *Revista de la Universidad de México* 42 (2007): 40-42. Recuperado de: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/4207/pdfs/40-42.pdf>. Revisado el 20 de noviembre de 2016.
- Bloom, H. *The Western Canon*. Nueva York: Harcourt Brace, 1994.
- \_\_\_\_\_. *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. 1973. Madrid: Editorial Trotta, 2009.
- Castagnet, M. F y A. Salzman. “Kodama no es nada. Entrevista a Ricardo Straface”. *Revista / Tónica 2*, año 1, junio 2012.
- Cué, C. E y M. Centenera. *El País*, “Entrevista a María Kodama”, 20 de abril, 2016. Recuperado de: [http://cultura.elpais.com/cultura/2016/04/29/actualidad/1461953194\\_970145.html?id\\_externo\\_rsoc=TW\\_CC](http://cultura.elpais.com/cultura/2016/04/29/actualidad/1461953194_970145.html?id_externo_rsoc=TW_CC). Revisado el 1 de diciembre de 2016.
- Córdoba, M, F Dalmasso y L. Martín. “El guardián de los libros. Entrevista a Fernando Soto”. *Revista / Tónica 2*, año 1, Buenos Aires, 2012.
- Flor, F. “Apropiación y plagio en la literatura de la modernidad tardía”. *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*. Julio Ortega. Ed. Madrid: Iberoamericana, 2012. 73-107.
- Fortunati, L. “Laberintos judiciales”. *Revista / Tónica 2*, año 1, Buenos Aires, 2012.
- Garramuño, F. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Goldsmith, K. *Escritura no creativa: La gestión del lenguaje en la era digital*. México: Tumbona Ediciones, 2015.
- Katchadjian, P. *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*. Buenos Aires: Imprenta Argentina de Poesía, 2007.
- \_\_\_\_\_. *El Aleph engordado*. Buenos Aires: Imprenta Argentina de Poesía, 2009. *La Nación*. Recuperado de: <http://www.lanacion.com.ar/1958635-procesan-al-autor-de-el-aleph-engordado-por-defraudacion>. Revisado el 1 de diciembre de 2016.
- Maurel-Indart, H. *Sobre el plagio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Prada, J. M. *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2001.
- Perromat, K. *El plagio en las literaturas hispánicas: Historia, Teoría y Práctica*. Tesis de doctorado, Universidad París-Sorbone París IV, 2010. Recuperado de: [http://www.bibliotecagonzalodeberceo.com/berceo/perromat/These\\_LePlagiat\\_KevinPERROMAT.pdf](http://www.bibliotecagonzalodeberceo.com/berceo/perromat/These_LePlagiat_KevinPERROMAT.pdf).
- Pron, P. *El libro tachado*. Madrid: Turner, 2014.
- Speranza, G. *Fuera de Campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Tabarosvky, D. *Literatura de izquierda*. México: Tumbona Ediciones, 2004.
- Terranova, J. “Entrevista a Pablo Katchadjian”. *La Tercera*, Buenos Aires, No. 4. Recuperado de: <https://sites.google.com/site/la3eraopinion/la-tercera-numero-4/entrevista-a-pablo-katchadjian>. Revisado el 18 de agosto de 2016.