

# Cómo decir juntos: literatura, comunidad y utopía en la escritura de Gustave Flaubert y Jorge Luis Borges

Jorge Luis Caputo  
Universidad de Buenos Aires – Universidad del Salvador –  
Universidad Católica Argentina  
jorgeluiscaputo@gmail.com

El presente trabajo se propone analizar y comparar el vínculo entre las nociones de comunidad y escritura en las poéticas de Gustave Flaubert y Jorge Luis Borges. En el marco de una época pródiga en ideaciones políticas (las de Fourier, Comte o Leroux, por mencionar solo algunas) que responden a la necesidad de organizar y dotar de sentido a un grupo social, Flaubert concibe la escritura como una praxis capaz de constituir una comunidad (utópica) *sui generis*, superadora de los modos burgueses de sociabilidad. Dicha praxis encuentra su tipo más puro en una forma concreta de escritura, la inscripción o grafiti, cuyo emblema es, a su vez, la obra final, inconclusa, de Flaubert: *Bouvard et Pécuchet* (1881). Por su parte, Borges responde explícitamente a esta comunidad flaubertiana oponiendo otra forma (igualmente ideal o imposible) de sociabilidad literaria que resultaría de la anulación de la inscripción (y, en el fondo, de la anulación de todo lenguaje). Así, la utopía borgeana puede identificarse con la consecución de un silencio universal que es, en realidad, una forma de reencantamiento del mundo.

Utopía, comunidad, escritura, grafiti, enunciación

Cette communication se propose d'analyser et de comparer le lien entre les notions de communauté et d'écriture dans les poétiques de Gustave Flaubert et de Jorge Luis Borges. Dans le contexte d'une époque riche en idéations politiques (celles de Fourier, Comte et Leroux, pour ne citer qu'eux) qui répondent au besoin d'organiser et de donner un sens à un groupe social, Flaubert conçoit l'écriture comme une praxis capable de constituer une communauté *sui generis* (utopique), dépassant les modes de sociabilité bourgeois. Cette praxis trouve son type le plus pur dans une forme concrète d'écriture, l'inscription ou le graffiti, dont l'emblème est, à son tour, la dernière œuvre inachevée de Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* (1881). De son côté, Borges répond explicitement à cette communauté flaubertienne en lui opposant une autre forme (également idéale ou impossible) de sociabilité littéraire qui résulterait de l'annulation de l'inscription (et, au fond, de l'annulation de tout langage). Ainsi, l'utopie borgeana s'identifie à la réalisation d'un silence universel qui est, en réalité, une forme de réenchancement du monde.

Utopie, communauté, écriture, graffiti, énonciation

This paper sets out to analyse and compare the link between the notions of community and writing in the poetics of Gustave Flaubert and Jorge Luis Borges. In the context of an era rich in political ideations (those of Fourier, Comte and Leroux, to name but a few) that responded to the need to organise and give meaning to a social group, Flaubert conceived writing as a praxis capable of constituting a *sui generis* (utopian) community, surpassing the bourgeois modes of sociability. This praxis finds its purest type in a concrete form of writing, the inscription or graffiti, whose emblem is, in turn, Flaubert's final, unfinished work, *Bouvard et Pécuchet* (1881). For his part, Borges explicitly responds to this Flaubertian community by opposing another form (equally ideal or impossible) of literary sociability that would result from the annulment of inscription (and, basically, the annulment of all language). Thus, Borge's utopia can be identified with the achievement of a universal silence that is, in reality, a form of re-enchantment of the world.

Utopia, community, writing, graffiti, enunciation

## Introducción

La experiencia de *Xeniteía*: el caso Flaubert

El grafiti es el *mot juste*: escritura y comunidad

La experiencia de *Stenochoria*: el caso Hladík

Conclusión

## Introducción

Como imaginación especulativa, proyecto político o género literario, la utopía mantiene con el lenguaje una relación fundamental. Puesto que “uno de los problemas que plantea la utopía es precisamente el de la organización de la vida en comunidad” (García 2022: 90), es fuerza admitir que ninguna comunidad humana, real o ideada, podría organizarse de la manera que fuere (mucho menos utópicamente) si no contara además con una forma específica de política lingüística, en tanto la propia noción de política implica la de lengua. Ya sea por omitir estridentemente el problema (la *Utopía* de Moro, por caso, no lo despliega, pero el funcionamiento de todo su mundo depende de haberlo resuelto de algún modo) o por colocarlo en el centro de la reflexión, el lenguaje es uno de los instrumentos fundamentales mediante los que se funda el poder, se lo distribuye y se regula su circulación. Y esa podría ser una definición (laxa pero productiva) de la utopía, entendida como la “búsqueda de una manera ideal de organizar el poder” (Barthes 2003: 187).

Como soporte específico del lenguaje, la escritura también participa, lógicamente, del diseño de las utopías. Si el lenguaje es uno de los fundamentos necesarios para la existencia de una comunidad, la escritura opera como una fuerza problemática dentro de esa comunidad lingüística: la utopía demanda siempre una política de la escritura (aun cuando esa política implique su abolición).

Esta discusión reconoce un mito fundador en el *Fedro* de Platón: en ese diálogo, el filósofo “narró una fábula egipcia contra la escritura y dijo que los libros son como las figuras pintadas, “que parecen vivas, pero no contestan una palabra a las preguntas que les hacen”” (Borges, “Del culto de los libros”; en *Obras completas*, p. 713<sup>1</sup>). La escritura, de acuerdo con este mito, es una invención capaz de destruir el fundamento mismo de la comunidad, es decir, la propiedad del discurso y la estabilidad del sentido. En la otra punta de la línea de tiempo, el posestructuralismo vio en ese peligro (que no es otro que el de *la muerte del autor*) la posibilidad de una liberación: “la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro [...] en donde acaba por perderse toda identidad” (Barthes 2013: 75)<sup>2</sup>.

El propósito del presente trabajo es discutir el vínculo crítico entre comunidad y escritura en dos autores que, aunque disímiles, mantienen afinidades profundas: Gustave Flaubert y Jorge Luis Borges. La elección de esos nombres está justificada. El desarrollo de la ideología literaria de Flaubert no puede comprenderse fuera del contexto de una época y un lugar (Francia, el siglo XIX) pródigo en ideaciones políticas (las de Fourier, Comte, el liberalismo de Bastiat, por mencionar solo algunas) que responden, a su vez, a la necesidad de organizar y dotar de sentido (de finalidad histórica) a un grupo social. En ese marco, percibido como fundamentalmente coercitivo para el desarrollo de la individualidad y la vida artística, Flaubert concibe la escritura como una praxis capaz de constituir una comunidad (utópica) *sui generis*, superadora de los modos burgueses de sociabilidad. Dicha praxis encuentra su tipo más puro en una forma concreta de escritura, la inscripción o grafiti, cuyo emblema es, a su vez, la obra final, inconclusa, de Flaubert: *Bouvard et Pécuchet*.

Por su parte, Borges responde explícitamente a esta comunidad flaubertiana oponiendo otra forma (igualmente ideal o imposible) de sociabilidad literaria que resultaría de la anulación de la inscripción (y, en el fondo, de la anulación de todo lenguaje). Así, la utopía borgeana puede identificarse con la consecución de un silencio universal que es, en realidad, una forma de reencantamiento del mundo.

---

<sup>1</sup> Excepto indicación contraria, todas las citas de Borges se hacen por la edición de las *Obras Completas* de 1974 (*OC*, en adelante), especificando número de página y título del texto en cuestión.

<sup>2</sup> Cf. también “Análisis textual de un cuento de Edgar Poe”: “La escritura es precisamente esta pérdida del origen [...]. La escritura llega muy exactamente en el momento en que cesa la palabra, es decir, a partir del instante en que es imposible detectar *quién habla* y donde se constata solamente que *algo [ça] comienza a hablar*” (Barthes 1993: 351).

Roland Barthes proveerá el marco general de reflexión a partir de algunos de los conceptos y figuras desplegados en su *Cómo vivir juntos*, conjunto de notas para su curso de 1976-1977 dictado en el Collège de France, dedicado a la exploración del fantasma de la *idiórritmia*; en sus palabras, “Algo como una soledad interrumpida de manera regulada: la paradoja, la contradicción, la aporía de una puesta en común de las distancias – la utopía de un socialismo de las distancias” (2003: 49) o “Utopía del agrupamiento afectivo” (2003: 185).

### **La experiencia de *Xeniteía*: el caso Flaubert**

Si se parte de la imagen común de un Flaubert invariablemente escéptico y misántropo (la *idée reçue* que lo presenta como “el eremita de Croisset”), podría suponerse que el vínculo del autor de *L'Éducation sentimentale* con cualquier tipo de pensamiento utópico (en el sentido de una utopía comunitaria) no tiene lugar más que bajo la forma del rechazo. Y, en efecto, cuando se refiere a toda variante de utopía social *diseñada*, Flaubert se muestra siempre crítico. En un siglo que imagina insistentemente figuras para ordenar y predecir el decurso histórico de acuerdo a un sentido, que proyecta esquemas de organización social y quimeras políticas para restaurar la legitimidad de una soberanía perdida definitivamente luego de la Revolución Francesa y el Imperio, Flaubert aparece como una *rara avis* que denuncia recurrentemente la futilidad de todo intento predictivo o regulatorio para la historia (es decir, la posibilidad de concebir una *filosofía de la historia*<sup>3</sup>) y también, en consecuencia, de toda búsqueda de una manera ideal de organizar el poder.

El término “utopía” aparece poco (tres veces) pero de manera significativa en la correspondencia flaubertiana (nuestra fuente primordial de información para el pensamiento estético y político de Flaubert), y siempre declinada bajo su modalidad “social” decimonónica. Es decir, cuando Flaubert escribe “utopía”, son los nombres de Fourier, Saint-Simon y Comte los que vienen a su mente<sup>4</sup>. Una carta de 1864 resulta modélica por cuanto expone el rechazo de Flaubert a estos diseños, y las *razones* de esos rechazos:

Podría dar un curso sobre el socialismo: al menos conozco su espíritu y su sentido. Acabo de tragarme a Lamennais, Saint-Simon, Fourier, y estoy leyendo a Proudhon de una punta a la otra [...]. Hay algo notable que los vincula a todos: el odio de la libertad, de la Revolución francesa y la filosofía. Son todos tipos de la Edad Media, espíritus hundidos en el pasado. [...] El socialismo es una cara del pasado, el jesuitismo es otra. [...] Uno siente instintivamente lo que hace al fondo de todas las utopías sociales: la tiranía, la antinaturalidad, la muerte del Alma. (A Edma Roger des Genettes, verano de 1864; *Corr.* III: 402; mi traducción<sup>5</sup>)

Lo que molesta a Flaubert del socialismo utópico es que se trata, curiosamente, de un pensamiento retardatario: la homología estructural entre esos proyectos sociopolíticos y la institución eclesiástica los convierte en un elemento del pasado más que del futuro. Si, como plantea Koselleck (2000), hacia el siglo XVIII y, sobre todo, el XIX, la utopía tiende a temporalizarse (es decir, a proyectarse en el futuro), Flaubert lee esa transformación en clave de una *secularización* de la estructura temporal judeocristiana, o sea, el retorno, bajo otras formas, de la expectativa mesiánica pero vaciada de toda idea de la Gracia: apenas como mera organización, ya no esperanza sino espera. Más importante acaso, lo que repele a Flaubert de estos diseños es, precisamente, su condición de *diseño*, de plan: se

<sup>3</sup> Con Karl Löwith (2007: 13), entendemos que una filosofía de la historia implica la interpretación sistemática de eventos según un principio rector que los relaciona y los refiere a un sentido último.

<sup>4</sup> Sobre la crítica de Flaubert a la “utopía social”, cf. Ogura (1994), Dord-Crouslé (2002) y Hirasawa (2021: 305-406), entre otros.

<sup>5</sup> “Je pourrais dans quelque temps faire un cours sur le socialisme : j'en connais du moins tout l'esprit et le sens. Je viens d'avaler Lamennais, Saint-Simon, Fourier et je reprends Proudhon d'un bout à l'autre. [...] Il y a une chose saillante et qui les lie tous: c'est la haine de la liberté, la haine de la Révolution française et de la philosophie. Ce sont tous bonshommes du Moyen Âge, esprits enfoncés dans le passé. [...] Le socialisme est une face du passé, comme le jésuitisme de l'autre. [...] On a senti instinctivement ce qui fait le fond de toutes les utopies sociales la tyrannie, l'antinature, la mort de l'Âme”. Las citas de la correspondencia de Flaubert se hacen por la edición en cinco tomos de Bibliothèque de La Pléiade, indicando volumen, número de página, destinatario y fecha de la epístola; las traducciones nos pertenecen.

trata de formas abstractas o conceptuales de regulación de la comunidad y del poder, que homogeneizan la experiencia y obliteran toda individualidad (en filigrana, se deja leer allí el liberalismo flaubertiano<sup>6</sup>).

A esta potencia de nivelación de la utopía social Flaubert opone (en otra carta donde de nuevo es cuestión de la utopía planificada) un modelo ideal de comunidad operado por una fuerza contraria: “Si cada uno se contentara con ser *honesto* (quiero decir, cumplir con su deber y no avanzar sobre el prójimo), todas las utopías virtuosas quedarían rápidamente superadas. Una sociedad ideal sería aquella en la que cada individuo funcionara en su justa medida” (a Colet, 12 de julio de 1853; *Corr.* II: 381). Frente a la utopía reguladora aparece aquí una suerte de Abadía de Télema rabelesiana, el espacio soñado de un “vivir juntos” organizado por el funcionamiento libre del deseo. Para Flaubert, esa comunidad anhelada puede ser instituida, modélicamente, por la literatura: por un lado, porque la escritura aparece como un ejercicio del matiz y la diferencia que se opone al mundo raso de la utopía social; por el otro, porque el vínculo que se establece entre escritor y lector es único, incluso diríamos personal, en la medida en que ambos se identifican y coinciden en la generación de la imagen literaria (cuando la literatura es *eficaz*).

La capacidad de la literatura para construir comunidad se evidencia de manera nítida en la correspondencia flaubertiana cuando dicha comunidad se encuentra materialmente amenazada de muerte. Esto ocurre en especial hacia la década de 1870 cuando, al calor de los acontecimientos de la guerra franco-prusiana, la caída del Segundo Imperio y la Comuna de París, Flaubert deja constancia de que es todo un mundo (todo su mundo: el mundo de la literatura) lo que muere.

Porque, en efecto, aquello que para Flaubert definía la tarea de las utopías sociales, su pulsión regulatoria e igualadora (cuya realización los utopistas colocaban en el futuro) parece haberse concretado ya de manera definitiva, en esta década, por las vías del militarismo prusiano, la tecnificación y mercantilización del mundo o, a partir de la Tercera República, por las del voto y la instrucción pública obligatoria. Es, en otras palabras, el triunfo final de la burguesía, fuerza niveladora de toda diferencia contra la que se destaca (melancólicamente, como aquello que está en trance de morir) la comunidad deseada: “Estoy convencido de que entraremos en un mundo horrible, en el que las personas como nosotros ya no tendrán razón de ser. [...] El París que hemos amado ya no existirá” (a Claudius Popelin, 28 de octubre de 1870; *Corr.* IV: 257). Flaubert presagia la destrucción de una comunidad, la liquidación de un grupo en el que, de máxima, la praxis literaria comporta una determinada ética (es una forma de vida); de mínima, en el que la literatura es, todavía, objeto de discusión. Se escribe siempre para un otro (un otro específico) que ahora está ausente: “Ya no siento *la necesidad* de escribir, porque yo escribía especialmente para un solo ser que ya no existe” [se refiere a su amigo Louis Bouilhet, muerto en 1869] (a George Sand, 21 de mayo de 1870; *Corr.* IV: 190); “No me consuelo de la muerte de mi pobre Théo. Muertos él y Bouilhet, ya no veo para quién escribir. *Siento* que soy un Fósil, un individuo que ya no tiene razón de ser en el mundo” (a la princesa Mathilde, 30 de noviembre de 1872; *Corr.* IV: 617)<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Flaubert vincula catolicismo y utopías sociales (particularmente aquellas derivadas del sansimonismo) ya desde el viaje por Oriente que realiza entre 1849 y 1851 junto a su amigo Maxime Du Camp: “En Jerusalén leí un libro socialista (*Essai de Philosophie positive [sic]*, de Aug. Comte). Me lo prestó un católico ferviente” (a Bouilhet, 4 de septiembre de 1850; *Corr.* I, p. 679). Esa disposición se sostiene hasta el final de su vida: “Los socialistas son tan estúpidos y funestos porque persisten en la vieja teología” (a Du Camp, 13 de noviembre de 1879; *Corr.* V, p. 739). La hipótesis de la secularización de la expectativa religiosa de salvación parece anticipar los planteos de Karl Löwith. Sobre el liberalismo de Flaubert (y, más en general, la “política” flaubertiana), ver Duquette (1979), Oehler (1996 y 2005), Hirasawa (2021), Dufour (1993 y 2021), entre otros.

<sup>7</sup> El problema de la literatura como objeto de *causerie* apunta a la experiencia de una comunidad fundada en valores (estéticos) compartidos. Para Flaubert, las muertes sucesivas de Louis Bouilhet, Jules de Goncourt, Sainte-Beuve y Théophile Gautier son las huellas concretas y personales de la desaparición de dicha comunidad, traducidas en la correspondencia (con *pathos* creciente) como una imposibilidad de comunicarse: “Muy pocas personas aman lo que yo amo. [...] ¿Conoce usted en París, que es tan grande, *un solo lugar* en donde se hable de literatura?” (a George Sand, 2 de mayo de 1870; *Corr.* IV: 190); “Pienso mucho en el pobre Théo [*i.e.*, Gautier]. ¿Con quién conversar sobre literatura, ahora?” (a Caroline Commanville, 2 de noviembre de 1872; *Corr.* IV, p. 602).

Esta experiencia de aislamiento, que sería (a ojos de Flaubert) propia del artista en el mundo burgués contemporáneo, se acerca a lo que Roland Barthes, en su análisis del *vivir juntos*, denomina la **Xeniteía**: “elemento esencial de la doctrina ascética del monaquismo cristiano antiguo (oriental). = Desarraigo, expatriación, exilio voluntario (*xenos*: extranjero)” (2003: 181). Esta experiencia, no necesariamente negativa (por cuanto puede implicar una saludable necesidad de soledad, de errancia o, también, de inconformismo intelectual), reconoce un “fantasma triste”:

Sentirse extranjero en su país, en su clase, en su casta, en el seno de las instituciones en las que se está. Por ejemplo [...], cada vez que leo *Le Monde* tengo un acceso de *Xeniteía*. Esta *Xeniteía* es galopante, puede ganar todo el espacio social alrededor del sujeto. El abba Pistos definía así la *Xeniteía*. “¿Qué es la *Xeniteía*? – Cállate, y di, en todo lugar al que vayas: No tengo nada que hacer aquí” (2003: 185).

“No tengo nada que hacer aquí”, “No tengo razón de ser en el mundo”. Y, sin embargo, la lamentación de Flaubert contiene, inadvertidamente, la posibilidad de una esperanza: si el fósil puede ser puro resto, despojo ignorado o perdido, en ocasiones deja en el terreno un vestigio, una inscripción (la paleontología los denomina *icnofósiles*) que puede ser hallada y estudiada (leída) y a partir de la cual podría establecerse una nueva comunicación (una comunidad) hacia el futuro. En suma, una nueva forma de vida. En el campo concreto del discurso, propongo entender ese rastro bajo la figura ejemplar del grafiti y ver en él un emblema posible de la literatura.

### **El grafiti es el *mot juste*: escritura y comunidad**

El grafiti interesa siempre a Flaubert. Cuando viaja, no deja de anotar las inscripciones, nombres propios y toda otra marca que se adose a superficies y monumentos<sup>8</sup>. En Egipto, en una escena célebre, es el signo de un desconocido, el inglés Thompson, grabado sobre la columna de Pompeyo lo que llama su atención:

En Alejandría, un tal Thompson, de Sunderland, escribió su nombre sobre la columna de Pompeyo con letras de seis pies de alto. Puede leerse a un cuarto de legua de distancia. No hay modo de ver la columna sin ver el nombre de Thompson y, por consiguiente, sin pensar en Thompson. [...] ¿No es increíble obligar a los viajeros futuros a pensar en uno y a acordarse de uno? (a Parain, 6 de octubre de 1850; *Corr.* I: 689<sup>9</sup>).

Sin dejar de señalar su intrínseca *bêtise* (la voluntad fútil de perpetuarse junto con el monumento milenar) <sup>10</sup>, Flaubert encuentra en el grafiti de Thompson una prueba de la potencia que reside en la escritura, la fuerza evocatoria del signo (aquí, un nombre propio) capaz de *hacer soñar* al viajero, es

---

<sup>8</sup> En 1850, mientras recorre Egipto, anota en su cuaderno: “Entre los nombres de viajeros, J. Chasseloup-Laubat, oficial francés 1825, y Darcet. La fecha es ilegible, el nombre fue grabado con pequeños puntazos. Se encuentra sobre la fachada del templo, un poco a la derecha, a la altura de los ojos” (2013: 696); o en el Líbano, ese mismo año: “En ese sitio, a la entrada, se encuentra la mayor cantidad de nombres de viajeros; los viejos desaparecen bajo los nuevos, escrituras inglesas, turcas, árabes, francesas, personas venidas de todas partes del mundo, y que me son más indiferentes y lejanas que los fragmentos de piedra sobre las que camino” (2013: 798). Como se verá luego, la “indiferencia” aducida responde más bien al efecto que los turistas pretenden lograr al inscribir su nombre sobre el monumento, es decir, el destacarse o legarse como parte del monumento para la eternidad, etc. Pero, evidentemente, el gesto mismo de *inscribir* interesa a Flaubert al punto de consignarlo en su cuaderno (al menos como rasgo de estupidez). Por otra parte, también el propio Gustave deja inscripciones: “Para que te des una idea de lo que son nuestros amigos, llegamos a escribir sobre el muro de la oficina de correo “Mierda para el director”. Cuando el empleado se disponía a borrar esa expresión inconveniente, Rogier se lo prohibió y quiso guardarla como un recuerdo de nosotros” (a la madre, 7 de octubre de 1850; *Corr.* I: 692). Los ejemplos podrían multiplicarse.

<sup>9</sup> “À Alexandrie, un certain Thompson, de Sunderland, a sur la colonne de Pompée écrit son nom en lettres de six pieds de haut. Cela se lit à un quart de lieue de distance. Il n’y a pas moyen de voir la colonne sans voir le nom de Thompson, et par conséquent sans penser à Thompson. [...] N’est-ce pas très fort de forcer les voyageurs futurs à penser à soi et à se souvenir de vous?”

<sup>10</sup> Como señala Stéphanie Dord-Crouslé (2009: 585), Flaubert se indigna frente al grafiti pero también siente una profunda fascinación, como cada vez que reconoce una manifestación característica de la *bêtise*.

decir, convocar a una nueva forma de vida (la vida imaginaria) tanto a lo alto e ilustre como a lo bajo y desconocido<sup>11</sup>.

La importancia de este gesto de inscripción se refuerza si se piensa en las obras ficcionales que, desde la primera versión de *L'Éducation sentimentale* (1845) hasta la póstuma *Bouvard et Pécuchet*, pasando por *Madame Bovary*, incluyen también escenas de grafitis<sup>12</sup>. Así, por caso, en la inconclusa novela que lo tiene como protagonista, Pécuchet, a punto de abandonar su departamento de París y partir hacia Chavignolles, traza su marca: “Hasta las dos de la mañana, Pécuchet se paseó por su cuarto. Jamás volvería a él. ¡Gracias a Dios! Y sin embargo, para dejar algo suyo, grabó su nombre en el yeso de la chimenea”<sup>13</sup>. Ahora bien, cabe preguntarse en qué sentido esta inscripción del nombre propio podría abrir la posibilidad (como propongo) de instituir una utopía o, al menos, una comunidad. Porque, como afirma Barthes en *Cómo vivir juntos*, el uso del nombre propio implica, en un sentido fundamental, la ausencia del otro: así, existen (siempre según Barthes) dos opciones: “a) O bien el nombre propio es un vocativo [i.e. un apelativo, una llamada]; b) es un nombre referencial, es decir el nombre de algo que está ausente, y la comunidad es transformada en espacio de chisme [...]” (Barthes 2003: 155). Y esto último es un problema desde el punto de vista de una utopía: “En una comunidad ideal (utópica), no habría nombres, para que nunca unos puedan hablar de otros: no habría más que llamados, presencias, y no imágenes, ausencias” (*id.*). Al escribirse como nombre propio (*Pécuchet, Thompson*), el autor del grafiti se ausenta, se da muerte a sí mismo, precisamente para legarse como imagen junto con el monumento sobre el que se apoya (chimenea u obelisco). Es un conato de historia, es decir, de chisme (el nombre se deja traducir como una pequeña anécdota, que podría continuarse: “Aquí estuvo Pécuchet, quien..., etc”)<sup>14</sup>.

Sin embargo, lo que el grafiti evoca en Flaubert (en el lector) no es tanto una historia cristalizada, distanciada por la tercera persona (ni siquiera bajo la forma de una historia potencial). Flaubert registra, de hecho, el efecto de la lectura del grafiti en otra de las notas que escribe durante su viaje a Oriente: “Las inscripciones griegas [sobre los colosos de Memnón] se leen con facilidad [...]. Causa placer contemplar piedras que interesaron a tanta gente, que tantos hombres han venido a ver. ¡Cuántas miradas de burgueses se posaron sobre ellas! Cada uno dejó su notita [*dit son petit mot*, dijo su palabrita], y se fue”<sup>15</sup>. Como se ve, la inscripción no proyecta en el lector (en Flaubert) una biografía; tampoco conserva una historia solemne (no reúne al escribiente con la eternidad del monumento, aun cuando esa fuera su intención): lo que apenas evoca (pero esto es ya de por sí inconmensurable) es el hecho de *haber estado ahí* y, también, de haberse *ido* (es la escena de Pécuchet). Lo que evoca es el gesto mismo de la emisión lingüística, su decirse o escribirse: “cada uno dejó su notita, su palabrita”. Es decir, un registro de su presencia<sup>16</sup>.

---

<sup>11</sup> “Las inscripciones y la mierda de los pájaros, esas son las únicas dos cosas sobre las ruinas de Egipto que indican la vida” (a Louis Bouilhet, 2 de junio de 1850; *Corr.* I: 633).

<sup>12</sup> En *L'Éducation sentimentale* de 1845, Jules, uno de los protagonistas del relato, escribe una carta a su amigo Henry en la que describe una reciente visita a su antiguo colegio: “Il y avait une fenêtre sur laquelle le soleil couchant jetait tout son feu, on eût dit de l'or enflammé ; j'ai été longtemps à me rappeler quelle fenêtre c'était : c'était celle de la prison, je l'ai reconnue ensuite à la couleur de la pierre blanche, par les rayures de nos noms que nous y écrivions avec nos couteaux” (Flaubert 2001: 863). El motivo reaparece en *Madame Bovary*: “les plaisirs, comme des écoliers dans la cour d'un collège, avaient tellement piétiné sur son cœur, que rien de vert n'y poussait, et ce qui passait par là, plus étourdi que les enfants, n'y laissait pas même, comme eux, son nom gravé sur la muraille” (Flaubert 2013b: 328).

<sup>13</sup> “Pécuchet jusqu'à deux heures du matin se promena dans sa chambre. Il ne reviendrait plus là; tant mieux! Et cependant, pour laisser quelque chose de lui, il grava son nom sur le plâtre de la cheminée” (Flaubert 2011: 62).

<sup>14</sup> No se está lejos de la idea de “desfiguración” o *de-facement* implicada por toda operación de escritura autobiográfica, de acuerdo con Paul de Man (1984).

<sup>15</sup> “Les inscriptions grecques se lisent très bien [...]. Des pierres qui ont occupé tant de monde, que tant d'hommes sont venus voir, font plaisir à contempler. Combien de regards de bourgeois se sont levés là-dessus ! chacun a dit son petit mot et s'en est allé” (Flaubert 2013: 707).

<sup>16</sup> Un registro pero, también, una extensión o continuidad de esa misma presencia. Juliette Azoulai ha demostrado cómo, para muchos personajes flaubertianos, “le signe est toujours signé, car il n'est pas une matière neutre mais une matière animée par l'âme de celui qui en use” (2014: 439). Así, para dichos personajes (y, podría agregarse,

Por otra parte, la naturaleza tópica del grafiti traslada y actualiza esa presencia en el propio lector, por cuanto el “Pécuchet [estuvo aquí]” se convierte (puede leerse) en un “Yo (también) estoy aquí”: la emisión lingüística aparece legítimamente compartida por ambos. El grafiti propone entonces un cruce de tiempos (él estuvo/yo estoy) que, pensado desde una perspectiva atomista, metamórfica, del mundo y la naturaleza (como es la de Flaubert<sup>17</sup>), implica también necesariamente un cruce de espacios: la condición localizada de la inscripción resulta así dislocada (u-tópica) a través de la lectura. En ese punto, en el encuentro o identificación entre el nombre de la inscripción y el yo que lee (leer la palabrita “Thompson” es pensar en Thompson, es ser Thompson, al menos por un instante), se produce una comunidad instituida por la palabra, que no emplea el nombre propio para contar un chisme (malévolo o benévolo) sino que le imprime una curiosa función de vocativo: la invocación no tanto de Thompson –o de Pécuchet– como de su *gesto* de escribir o decir.

De este modo, la literalidad y superficialidad del signo, su no referenciar más que la pura inscripción, vuelven al grafiti un ejemplo perfecto de lo que Flaubert denomina *mot juste*: palabra anhelada cuya potencia reside no en una precisión semántica o de diccionario sino en provocar la evidencia de una imagen (la imagen de un gesto). Así, el grafiti, en tanto escritura que no se señala más que a sí misma, a la praxis de su decirse o inscribirse, funciona como emblema del signo literario<sup>18</sup>. Para el lector, esa evidencia se expresa en una formulación (otra “palabrita”), casi una interjección que, de acuerdo con Flaubert, se emite toda vez que la literatura es eficaz. En efecto, para Flaubert, “[En un libro, en una novela] La vida, el movimiento, es eso que hace uno exclame ‘¡Es eso!’ [*c’est cela*], aunque nunca haya visto el modelo” (a M<sup>lle</sup> Leroyer de Chantepie, 12 de diciembre de 1857; *Corr.* II: 784<sup>19</sup>). Frente al grafiti, Flaubert no parece poder exclamar más que un “*c’est cela!*”, “¡es eso, es Thompson!”.

En el fondo, está claro que Pécuchet o Thompson son malos escritores, incapaces de captar o dejar otro registro de sí más que su propio nombre. Sin embargo, para Flaubert todo podría dejar, siempre y en cualquier parte, una marca pasible de ser leída y recuperada (incluso una marca de naturaleza no verbal). Todo *petit mot* puede ser objeto de registro, de escritura y de lectura (todo podría ser un nombre propio: un *mot juste*). Y, de hecho, el proyecto *Bouvard et Pécuchet* (que toma cuerpo en esa década de 1870, tras la disolución de lo que Flaubert considera que es su comunidad) puede ser analizado bajo esta perspectiva. La escritura final a la que se entregan los copistas repite el gesto del escritor del grafiti (ellos mismos califican esa página última, que escriben eternamente, como un “monumento”), es decir, es un registro superficial de emisiones lingüísticas (potencialmente, todas ellas), que quedan latentes a la espera de un encuentro con el lector<sup>20</sup>. Si al comienzo de la novela los

---

para el Flaubert lector/escritor de grafitis), “tout expression est une incarnation [...], tout langage est relié à une bouche qui articule ou à une main qui écrit” (*id.*).

<sup>17</sup> “¿No estamos hechos acaso de las emanaciones del universo? La luz que brilla en mi ojo ha sido tomada quizás del núcleo de algún planeta todavía desconocido, a millones de leguas de distancia del vientre en el que se formó el embrión de mi padre. Y si los átomos son infinitos, y si pasan a las Formas como un río perpetuo corre entre sus orillas, ¿que retiene los Pensamientos? [...] ¿De dónde vienen las melancolías históricas, las simpatías que atraviesan los siglos? Agrupamiento de moléculas que giran, dirían los epicúreos” (a Louise Colet, 26 de mayo de 1853; *Corr.* I: 335-336).

<sup>18</sup> Para Dord-Crouslé (2009:585), el registro de los grafitis que Flaubert realiza durante su viaje por Oriente responde al desarrollo de una estética más completa, capaz de abarcar lo alto y lo bajo, el monumento perenne y la estupidez burguesa, etc.; es decir, un punto de visto sintético, *surplombant*, que caracterizará su práctica literaria de aquí en más.

<sup>19</sup> “La vie, le mouvement, sont ce qui fait qu’on s’écrit: “C’est cela”, bien qu’on n’ait jamais vu les modèles”.

<sup>20</sup> “Copiaron... todo lo que les cayó en las manos... larga enumeración... [...] Placer que hay en el acto material de volver a copiar” (“Ils copièrent... tout ce qui leur tomba sous la main, ... longue énumération [...] Plaisir qu’il y a dans l’acte matériel de recopier”; 2011: 400); “– ¡Ninguna reflexión! ¡Copiemos! Es necesario que la página se llene, que “el monumento” se complete. – Igualdad de todo, del bien y del mal, de lo bello y de lo feo, de lo insignificante y de lo característico. Lo único verdadero son los fenómenos” (“Pas de réflexion! copions! Il faut que la page s’emplisse, que “le monument” se complète. – égalité de tout, du bien et du mal, du beau et du laid, de l’insignifiant et du caractéristique. Il n’y a de vrai que les phénomènes”; 2011: 401).

escribientes abandonan París en busca de una existencia arcádica (“ir al campo”<sup>21</sup>), hacia el final descubren que la auténtica comunidad (comunicación ideal de la amistad perfecta) solo puede darse bajo la forma de la escritura. Cuando la lectura se produzca, es decir cuando un lector, nosotros, se incorpore a la novela, esa latencia se actualizará y la comunidad quedará, al menos por un momento, completa.

Por un momento porque, para Flaubert, la comunicación literaria que tendrá lugar a través de esta lengua no es general, no es eterna ni constante; los lectores que vendrán son escasos, intermitentes y no están garantizados. Sin embargo, cuando la escucha se produzca (allí donde se encuentre la ruina y se lea la inscripción) tendrá lugar la construcción de una comunidad verdadera que es siempre, inevitablemente, contemporánea: “Cada voz encuentra su eco. A menudo pienso [...] en los seres desconocidos, por nacer, extraños, que se conmoverán con las mismas cosas que yo. Un libro crea una familia eterna en la humanidad” (a Colet, 25 de marzo de 1854; *Corr.* II: 541)<sup>22</sup>. Si en el presente toda forma de sociabilidad humana verdadera resulta ya imposible, la literatura aparece como el espacio en el que puede construirse un vínculo comunitario con el solo material de las voces (de la inscripción de las voces), dirigido hacia el pasado y hacia el futuro<sup>23</sup>.

### **La experiencia de *Stenochoria*: el caso Hladík**

El modelo flaubertiano de la escritura (inscripción o grafiti) como instauradora de comunidad es contestado por Borges. No conciernen a este artículo los vínculos específicos, de proximidad o distancia, que puedan entretejer las nociones de literatura de ambos escritores<sup>24</sup>. Señalemos, en todo caso, que, si la escritura final de Bouvard y Pécuchet puede extenderse hasta alcanzar las dimensiones de la totalidad de lo dicho o escrito (la copia de Bouvard y Pécuchet como *inscripción total*), dicho proyecto se asemeja a una de las ideaciones fundamentales del imaginario borgeano: la *Biblioteca total*, espacio imposible (sueño o pesadilla) que se obtiene de la suma combinatoria de los veinticinco símbolos ortográficos básicos y que permitiría abarcar todo lo que es dable expresar en cualquier lengua, pasada, presente o futura, existente o potencial.

Como se recordará, esa fantasía es el tema de “La Biblioteca de Babel” pero aparece prefigurada en un ensayo publicado en la revista *Sur* (“La Biblioteca total”, *Sur*, 59, agosto de 1939). En el inicio del texto, la Biblioteca se muestra como una forma posible de la utopía: “El capricho o imaginación o utopía de la Biblioteca Total incluye ciertos rasgos que no es difícil confundir con virtudes” (*Sur*, p. 13). Por la vía de la lítote y el matiz, esa formulación es evidentemente ambigua y, hacia el final del ensayo, se convierte sin ambages en una pesadilla, una de las “imaginaciones horribles” (16) que suelen crear los hombres.

En “La Biblioteca de Babel”, en cambio, el horror neto de esa fantasía (“La certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma” [OC: 470]) se ve atemperado al añadir al espacio imaginado las características de lo infinito y de lo repetitivo: “*La biblioteca es ilimitada y periódica*. Si un eterno

---

<sup>21</sup> “–¡Qué bien estaríamos en el campo!” exclama Pécuchet al comienzo de la novela (“Cette exclamation lui échappa : — Comme on serait bien à la campagne !”; 2011: 46). El *Dictionnaire des Idées reçues*, que integra la copia a realizar por los escribientes, explica el origen de esa fantasía: “Campo: La gente de campo es mejor que la de la ciudad. Envidiar su suerte. En el campo, todo está permitido” (“Campagne: Les gens de la champagne meilleurs que ceux des villes. Envier leur sort. À la champagne, tout est permis”; Flaubert 2011: 421). Jean-Pierre Richard (1984) ha señalado que la travesía de los escribientes por las diversas disciplinas (como búsqueda de una Utopía del saber) puede vincularse con el fracaso del ideal de vida arcádico.

<sup>22</sup> “Chaque voix trouve son écho! – Je pense souvent avec attendrissement aux êtres inconnus [...] qui s’émouvent ou s’émouvront des mêmes choses que moi. Un livre, cela vous crée une famille éternelle dans l’humanité”.

<sup>23</sup> Cabe destacar que, de lo anterior, se desprende que el sentido dado aquí a la escritura como grafiti (creadora de comunidad a través de su enunciación) difiere del que le da Roland Barthes en su curso dedicado a *La preparación de la novela*. Allí, el grafiti es visto como emblema de una escritura contemporánea que ha llevado hasta el límite de lo legible la condición intransitiva del escribir: “el objeto se torna entonces inclasificable, irreconocible y, por así decirlo, innombrable, para bien y para mal; es un *texto*, una huella de actividad, un “graffiti”, en general fuera de las normas de la legibilidad: ni narrativo ni argumentativo, ni siquiera “poético”: es una especie de “Cualquier cosa” (a los ojos del lector)” (2005: 208-209).

<sup>24</sup> Al respecto, cf. Neefs (2009), Daunais (2017), Balderston (2020) y Cámpera (2023).

viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza” (*OC*: 471). Se trata, desde luego, de la doctrina del eterno retorno: el viajero eterno o inmortal sería aquél capaz de recordar las cíclicas encarnaciones de la biblioteca (lo que equivaldría a recordar sus propias encarnaciones). Pero la “elegante esperanza” no radica en una existencia semejante (la memoria total es la biblioteca total: una opresión ominosa) sino más bien en su imposibilidad, esto es, en la alternancia cíclica de recuerdo y olvido (es decir, la muerte), en la amnesia como forma de dotar de movimiento a aquello (la letra) que, de otro modo, quedaría fijado eternamente.

Los vínculos entre esa terrible fantasía y la tarea final de los copistas deben ser justificados. Podría, desde luego, argumentarse que la combinación total de los veinticinco signos ortográficos difiere de la copia flaubertiana toda vez que, para Bouvard y Pécuchet, se trata de reproducir lo ya escrito (o emitido) y no lo potencialmente escribible. Sin embargo, puede trazarse a lo largo de la obra de Borges un linaje que reúne ambos episodios: un sinuoso árbol genealógico con ramificaciones que van de la biblioteca total a la “máquina de pensar” de Raimundo Lulio<sup>25</sup>, de esta a la máquina ideada por Jonathan Swift en la tercera parte del *Gulliver*<sup>26</sup>, y de aquí a la copia final de Bouvard y Pécuchet<sup>27</sup>. Es también el propio Borges quien, en el ensayo dedicado a la novela póstuma de Flaubert, sugiere ese aire de familia al identificar (bajo la forma oblicua de una hipótesis) la historia de los copistas con la historia del universo: “Evidentemente, si la historia universal es la historia de Bouvard y de Pécuchet, todo lo que la integra es ridículo y deleznable<sup>28</sup>”.

Lo que interesa destacar es que la escritura, como práctica maníaca, no construye (desde la óptica borgeana) ninguna utopía o comunidad virtuosa sino, más bien, un espacio de pesadilla. Y Flaubert es, para Borges, representante de esa superstición de la letra, de la inscripción. Así se sugiere, de manera ambigua, en “Flaubert y su destino ejemplar”:

[Flaubert] Creyó en una armonía preestablecida de lo eufónico y de lo exacto y se maravilló de la “relación necesaria entre la palabra justa y la palabra musical”. Esta superstición del lenguaje habría hecho tramar a otro escritor un pequeño dialecto de malas costumbres sintácticas y prosódicas; no así a Flaubert, cuya decencia

---

<sup>25</sup> Sobre el vínculo entre Lulio y la Biblioteca: “A fines del siglo XIII, Raimundo Lulio (Ramón Lull) se aprestó a resolver todos los arcanos mediante una armazón de discos concéntricos, desiguales y giratorios, subdivididos en sectores con palabras latinas; John Stuart Mill, a principios del siglo XIX, temió que se agotara algún día el número de combinaciones musicales y no hubiera lugar en el porvenir para indefinidos Webers y Mozarts; Kurd Lasswitz, a fines del XIX, jugó con la abrumadora fantasía de una biblioteca universal, que registrara todas las variaciones de los veintitantos símbolos ortográficos, o sea cuanto es dable expresar, en todas las lenguas. La máquina de Lulio, el temor de Mill y la caótica biblioteca de Lasswitz pueden ser materia de burlas, pero exageran una propensión que es común: hacer de la metafísica, y de las artes, una suerte de juego combinatorio” (“Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, en *OC*: 747).

<sup>26</sup> Sobre el vínculo entre la máquina de Lulio y la de Swift: “Quizá recuerden mis lectores que Swift, en la tercera parte de los *Viajes de Gulliver*, se burla de la máquina de pensar. Propone o describe otra, más compleja, donde la intervención humana es harto menor.

Esta máquina —refiere el capitán Gulliver— es un armazón de madera, hecha de cubos de tamaño de un dado, eslabonados por alambres sutiles. En las seis caras de los cubos hay palabras escritas. A los lados de esa armazón horizontal hay manijas de hierro. Basta moverlas para que se inviertan los cubos. A cada vuelta cambian las palabras y el orden. Luego se leen atentamente, y si dos o tres forman una oración o trozo de oración los estudiantes las anotan en un cuaderno. «El profesor», agrega fríamente Gulliver, «me señaló varios volúmenes en folio imperial, llenos de frases rotas: materiales preciosos que era su propósito organizar para ofrecer al mundo un sistema enciclopédico de todas las artes y ciencias» (“La máquina de pensar de Raimundo Lulio”, en Borges 1986: 177-178; publicado originalmente el 15 de octubre de 1937).

<sup>27</sup> Sobre el vínculo entre Swift y *Bouvard et Pécuchet*, cf. “Vindicación de *Bouvard et Pécuchet*” (*OC*: 261-262). Es cierto que en dicho ensayo la máquina ideada por Swift *contra* Lulio solo aparece mencionada al final de una enumeración de *sottises* cuya función es “abatir las ambiciones de la ciencia” (*OC*: 261). Sin embargo, la copia de los estudiantes y la voluntad del profesor swiftiano de constituir una enciclopedia, son elementos que vinculan evidentemente ambos ejercicios (el ideado por Swift, el ideado por Flaubert).

<sup>28</sup> Evidentemente, la “historia de Bouvard y Pécuchet” refiere a las aventuras de los *cloportes* pero incluye también la escritura final a la que se entregan.

fundamental lo salvó de los riesgos de su doctrina (*OC*: 265; aparecido primero en *La Nación*, el 12 de diciembre de 1954; luego en la reedición de *Discusión* de 1957<sup>29</sup>).

Esa superstición del lenguaje había sido precisada anteriormente como superstición del estilo (o del estilo *perfecto*) en “El estilo y el tiempo” (*La Prensa*, 22 de abril de 1928; luego publicado en *Azul*, enero-febrero de 1931, bajo el título “La supersticiosa ética del lector” e incorporado en *Discusión* [1932]):

Esta vanidad del estilo se ahueca en otra más patética vanidad, la de la perfección. No hay un escritor métrico, por casual y nulo que sea, que no haya cincelado (el verbo suele figurar en su conversación) su soneto perfecto, monumento minúsculo que custodia su posible inmortalidad, y que las novedades y aniquilaciones del tiempo deberán respetar. Se trata de un soneto sin ripios, generalmente, pero que es un ripio todo él: es decir, un residuo, una inutilidad. Esa falacia en perduración (Sir Thomas Browne: *Urn Burial*) ha sido formulada y recomendada por Flaubert en esta sentencia: La corrección (en el sentido más elevado de la palabra) obra con el pensamiento lo que obraron las aguas de la Estigia con el cuerpo de Aquiles: lo hacen invulnerable e indestructible (*Correspondance*, II, pág. 199). El juicio es terminante, pero no ha llegado hasta mí ninguna experiencia que lo confirme (*OC*: 203).

Sutilmente, las cualidades de permanencia, fijación o dureza vinculan la noción del estilo como monumento con las aspiraciones igualmente monumentales de la escritura. Deberá retenerse, en lo sucesivo, que ese mismo anhelo de eternidad garantiza, para el artefacto poético, su temporalización (el monumento es siempre ya una ruina).

Ahora bien, la superstición flaubertiana cuya genealogía rastreamos aparece declinada específicamente como *escritural* (y ya no meramente estilística) en un testimonio del diario de Bioy Casares, correspondiente al año 1971: “BORGES: “Es una idea de Flaubert. Creía que la eufonía de las palabras era visible. Hay que oírlas, nada más que oírlas”” (2006: 1349). El testimonio viene a poner, en boca de Borges, una iluminación que, en “El milagro secreto”, había sido atribuida al escritor checo Jaromir Hladík. Durante el proceso de composición de *Los enemigos*, Hladík alcanzaba (entre otras) la siguiente revelación: “Descubrió que las arduas cacofonías que alarmaron tanto a Flaubert son meras supersticiones visuales: debilidades y molestias de la palabra escrita, no de la palabra sonora...” (*OC*: 513). La relevancia de este descubrimiento no puede ser exagerada: por su posición en el texto, se trata del último saber que Hladík adquiere antes de resolver su drama: epifanía que, acaso, le permite resolverlo; esto es, que *Flaubert está equivocado*.

Evidentemente, se trata, por un lado, de la oposición entre escritura y oralidad que puede encontrarse en otros textos borgeanos: la palabra escrita carece de origen (o es separada de aquél) de manera que su sentido queda como amenazado por la interpretación de un receptor azaroso<sup>30</sup>. De allí que el trabajo literario dependa, en gran medida, de restituir una forma de diálogo: “[...] un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria. Ese diálogo es infinito” (“Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”; *OC*: 747). Toda forma algebraica de la literatura, toda producción automática de discurso (o copia automática, como la de Bouvard y Pécuchet) perdería sentido desde el momento en que queda recortada de un origen de emisión, de una experiencia (así sea falsa o hipotética):

Si la literatura no fuera más que un álgebra verbal, cualquiera podría producir cualquier libro, a fuerza de ensayar variaciones. La lapidaria fórmula *Todo fluye* abrevia en dos palabras la filosofía de Heráclito: Raimundo Lulio nos diría que, dada la primera, basta ensayar los verbos intransitivos para descubrir la segunda y obtener, gracias al metódico azar, esa filosofía, y otras muchísimas. Cabría responder que la

<sup>29</sup> Como señalan Balderston y Martín (Borges 2019: 60), la base de los dos artículos que Borges consagra a Flaubert (“Vindicación de *Bouvard y Pécuchet*” y “Flaubert y su destino ejemplar”) se encuentra en sendas clases de un curso de seis sesiones dictado por Borges en el Colegio Libre de Estudios Superiores en 1952. En las notas para ese curso, Borges apunta: “Pensó que cada cosa sólo puede decirse de un modo y que el escritor tiene la obligación de buscar ese modo único. Creía que una armonía preestablecida de lo exacto y lo eufónico” (p. 105). La idea de “superstición” es elidida, aunque se mantiene su condición de “creencia”.

<sup>30</sup> “El maestro elige al discípulo, pero el libro no elige a sus lectores” (“Del culto de los libros”; *OC*: 713).

fórmula obtenida por eliminación carecería de valor y hasta de sentido; para que tenga alguna virtud debemos concebirla en función de Heráclito, en función de una experiencia de Heráclito, aunque “Heráclito” no sea otra cosa que el presumible sujeto de esa experiencia (“Nota sobre [hacia] Bernard Shaw”, *OC*: 748)<sup>31</sup>.

Inevitablemente, el receptor-lector diseña un rostro imaginado, falso; en todo caso, siempre *ideal*. Es lo que ocurre en la lectura borgeana de Flaubert. El destino de Flaubert puede ser calificado como “ejemplar” porque se trata, de hecho, de un destino personal (condición paradójica de todo destino). Allí donde Flaubert quiere borrar su nombre propio (su persona), no hace más que resaltarlo; debajo de la profusión de palabras y escritura, se encuentra su rostro:

La historia cuenta que el famoso Laotsé quiso vivir secretamente y no tener nombre; pareja voluntad de ser ignorado y pareja celebridad marcan el destino de Flaubert. Éste quería no estar en sus libros, o apenas quería estar de un modo invisible, como Dios en sus obras; el hecho es que si no supiéramos previamente que una misma pluma escribió *Salammbô* y *Madame Bovary* no lo adivinaríamos. No menos innegable es que pensar en la obra de Flaubert es pensar en Flaubert, en el ansioso y laborioso trabajador de las muchas consultas y de los borradores inextricables (“Flaubert y su destino ejemplar”, *OC*: 265).

Lo que la laboriosa lítote final del fragmento citado deja entrever es una forma del nombre propio (extensivo ahora a la escritura de toda una obra) que confluye con la más sencilla de Thompson, en tanto produce el mismo efecto: pensar en la obra de Flaubert es pensar en Flaubert, así como leer el grafiti de Thompson es pensar en Thompson. Pero, en lo que el proyecto flaubertiano tendría de fracaso (en términos del propio Flaubert), Borges construye una identidad, un destino: el rostro de Flaubert, que es el rostro de gran parte de los “modernos” (Mallarmé, Joyce, etc.). La escritura total flaubertiana, que se quería utópica, se muestra finalmente temporal y espacialmente localizada<sup>32</sup>: como señala Cámpora (2023), del *Dieu caché* que Flaubert querría haber sido, Borges extrae un Adán, un primer hombre. Pero, a partir de ese fracaso de la escritura, puede nacer una segunda opción que es el (contra)modelo de Hladík. Recapitulemos la escena.

En los términos planteados al comienzo de este artículo, la situación afrontada por Hladík es la de una *Xeniteía* absoluta: el escritor judío rodeado, apuntado por el pelotón de fusilamiento alemán. Y es precisamente allí que se produce, al mismo tiempo, una deriva y una profundización de esa extranjería que es, también, el camino de una salvación y de una utopía. Roland Barthes proporciona, de nuevo, el vocabulario y la definición más cercana al gesto hladikiano; se trata, en este caso, de la *Stenochoria*: “una forma de exilio como la *Xeniteía*, pero un exilio tan interior que el mundo no lo ve. Sabiduría que permanece desconocida, inteligencia no divulgada, vida oculta, ignorancia que tienen los otros del objetivo que persigo, rechazo de la gloria, abismo de silencio” (2003: 182). Y, un poco más adelante: “noción cercana a la *Xeniteía*: *Stenochoria* = borramiento radical de lo que puede haber, de lo que corre el riesgo de haber de actitud, de pose, en la *Xeniteía*. Ser *Xenos* sin que se vea” (2003: 183). La extranjería total (el fusilamiento inminente) es superada mediante la creación silenciosa, una *Xeniteía* que se dobla sobre sí misma (“Ser *Xenos* sin que se vea”) y que es, también, una concepción de la poesía. Porque, en efecto, el final de “El milagro secreto” puede leerse como el decantarse borgeano *contra la inscripción* e, incluso, contra toda enunciación: como forma del silencio y el blanco, la praxis poética de Hladík borra la inscripción y, paradójicamente, la extiende a la totalidad de lo que es (el “universo”)<sup>33</sup>. Dicho de otro modo, la literatura, encerrada en la mente o

<sup>31</sup> Cabe destacar que, en ese mismo ensayo, Flaubert aparece nuevamente mencionado en tanto representante de una literatura que quiere ser mero juego formal y que “conduce, en el mejor de los casos, al buen trabajo del período y de la estrofa, a un decoro artesano (Johnson, Renan, Flaubert)” (*OC*: 748).

<sup>32</sup> En cuanto a la ubicación *temporal* de la obra de Flaubert, considérese esta observación de la primera sesión del curso sobre Flaubert dictado en el CLES: “A diferencia de la literatura inglesa, que es individual y arbitraria, la literatura francesa crece en función de la historia de esa literatura; Flaubert, como todo francés, tuvo un claro sentido histórico de su obra” (2019: 108).

<sup>33</sup> Es, en ese sentido, la versión extrema o final del pudor que, como estrategia literaria, adjudica Pauls a Borges: “El pudor es clásico y es mágico: registra y alude a la vez; dice, sí, pero más que decir prefiere hacer aparecer, en un más allá del relato, cosas – experiencias, percepciones, reacciones: todo lo que constituye la realidad postulada – que *no ha puesto* en el relato” (2004: 53).

sueño de Hladík, podría ocurrir igualmente en todas partes, en todo momento (en la mente o sueño de alguno de sus fusiladores, por ejemplo), con lo que el mundo vuelve a reencantarse a partir de la sustracción misma del lenguaje<sup>34</sup>. Así, si para dotar de sentido a la fórmula heracliteana del flujo era necesario adjudicarle un sujeto “Heráclito” (aun uno hipotético, como mera creencia, máscara o personaje de relato: una función-sujeto, más bien), la ampliación absoluta del acontecimiento discursivo (o estético, si se prefiere) que supone el “método Hladík” restituye un rostro (un lenguaje) secreto al mundo *in toto*. Descifrar ese lenguaje es la tarea del lector, capaz de construir en todo tiempo y lugar más que una utopía: un Paraíso<sup>35</sup>.

A diferencia de Hladík, para el Flaubert de Borges se trata siempre de sumar, no de sustraer: así se explica, por ejemplo, la insistencia morosa en el detalle y la acumulación (la *lourdeur*) de *Bouvard et Pécuchet*<sup>36</sup>, o también, como caso emblemático, el laborioso trabajo de reconstrucción arqueológica que sería *Salammbô*. Conviene detenerse brevemente en este último punto para comprender mejor el diferente acercamiento que Borges (o Hladík) tiene hacia el problema de la inscripción.

En las notas del curso del CLES dedicadas a *Salammbô*, Borges (como Flaubert) se interesa por las ruinas de Cartago y, en especial, por los fragmentos y restos de inscripciones (es decir, los restos de un lenguaje): astillas discursivas que, descontextualizadas y breves, son como cristalizaciones de un sueño<sup>37</sup>. Ahora bien, en Borges el epitafio fragmentario, el resto disímil de una lengua casi perdida o la inscripción ruinososa se parecen a la memoria borrosa de un libro y, por lo tanto, a la memoria borrosa de un sueño<sup>38</sup>. En otras palabras, las ruinas y los grafitis cartagineses (o los de Pécuchet) son imágenes imprecisas de un libro no escrito, promesas de un milagro secreto. El “pecado ejemplar” de Flaubert es haber construido sobre esos restos, laboriosamente, otro sueño de idéntico (y redundante) destino: la desaparición. Ese destino no está exento de consecuencias o, incluso, de heroísmo: “Cartago es, ahora, la Cartago del sueño de Flaubert” (Borges 2019: 116). Pero la observación es

---

<sup>34</sup> La figura de la *Stenochoria* describe, de manera aproximativa, la comunidad de conjurados que diseñan Tlön: “Se conjetura que este *brave new world* es obra de una sociedad secreta de astrónomos, de biólogos, de ingenieros, de metafísicos, de poetas, de químicos, de algebristas, de moralistas, de pintores, de geómetras... dirigidos por un oscuro hombre de genio” (“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *OC*: 434); también a los *Lamed Wufniks*, comunidad de “hombres rectos” que, de acuerdo con el *Libro de los seres imaginarios* se desconocen entre sí y que justifican la creación (2005: 134); finalmente, es también la forma de extranjería practicada por el Pratyeka-Buda, que Borges menciona en el curso del CLES dedicado a *La Tentación de San Antonio*: “Buddhas individuales [...] que se han despertado pero que no enseñan a otros el despertar” (2019: 129). En su *Wörterbuch der Philosophie* (vol II, p. 368) Mauthner (de quien Borges toma, entre otras fuentes, la referencia) precisa que estos Budas *no pueden anunciarse* (proclamar su condición de Buda) a los demás.

<sup>35</sup> Así se cierra “Del culto de los libros”: “El mundo, según Mallarmé, existe para un libro; según Bloy, somos versículos o palabras o letras de un libro mágico, y ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo: es, mejor dicho, el mundo” (*OC*: 716).

<sup>36</sup> En las notas del curso se lee: “En el excelente estudio de Claude Digeon, *Le dernier visage de Flaubert*, leo que Taine y Turguéniev repitieron a este que su tema exigía una pluma del siglo XVIII, la concisión y la mordacidad (*le mordant*) de un Swift o de un Voltaire. [...] Digeon observa: ‘La honestidad intelectual de Flaubert le hizo una terrible jugada: lo indujo a recargar (*à alourdir*) su cuento filosófico, a conservar para escribirlo su pluma de novelista.’” (Borges 2019: 141-142)

<sup>37</sup> En Borges, las inscripciones aparecen también como ejemplo de escritura móvil (“Las inscripciones de los carros”, publicado primero en *Síntesis* [1928], luego reimpresso en *Sur* [número 1, 1931], con el título “Séneca en las orillas”; finalmente incorporado a *Evaristo Carriego*) o sepulcral (“Inscripción sepulcral”, “Inscripción en cualquier sepulcro”, ambos en *Fervor de Buenos Aires*); o, en “La lotería de Babilonia”, como restos de un saber (sobre el azar) que se encuentra azarosamente: “[La Compañía] Prefirió borrajear en los escombros de una fábrica de caretas un argumento breve, que ahora figura en las escrituras sagradas. Esa pieza doctrinal observaba que la lotería es una interpolación del azar en el orden del mundo” (*OC*: 458). Al respecto, Balderston destaca que “the central place where the importance of chance in the universe of the story is written is not chiseled words on a religious monument or some pyramid but graffiti scribbled in a place associated with carnival festivities” (2013: 161). Por lo demás, cabe señalar que Bioy Casares comparte el interés por las inscripciones (en carros o camiones, en mingitorios, en albergues transitorios), tal como queda documentado en su *De jardines ajenos* (2000 [1997]).

<sup>38</sup> Se recordará el motivo que lleva a Menard a escoger el *Quijote* como objeto de escritura: “Mi recuerdo general del Quijote, simplificado por el olvido y la indiferencia, puede muy bien equivaler a la imprecisa imagen anterior de un libro no escrito” (*OC*: 448).

ambigua porque, aunque se admite que el sueño flaubertiano se comunica y se adosa, como un nuevo estrato, a las figuras ya soñadas de la ciudad desaparecida, lo que subraya es de hecho el acto de soñar de Flaubert, o sea, Flaubert mismo (que, recordemos, anhelaba su propia extinción), dedicado a la construcción hábil y absurda de una imagen que, con todo, es ya desde su nacimiento (por esa misma tenacidad y perfección) pura ruina.

Por el contrario, la creación de Hladík elude la inscripción y la enunciación: puro silencio o blanco, es por ello verdaderamente *u-tópica*, instalada y flotante en todo espacio y todo tiempo. Modelo que, hasta cierto punto, se había anticipado ejemplarmente en “La supersticiosa ética del lector”: “Ignoro si la música sabe desesperar de la música y si el mármol del mármol, pero la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin”. (OC: 205)

### Conclusión

Ensayemos, a modo de conclusión, no una componenda forzada entre ambas utopías literarias (el modelo flaubertiano del decir/inscribir, el modelo borgeano del callar/borrar) sino la captación de algunos matices: tres aspectos o puntos que podrían, en todo caso, complejizar las relaciones a establecer entre ambas prácticas escriturales y los tipos de comunidad que se desprenden de ellas.

En primer lugar, si se toma *Bouvard et Pécuchet* como modelo, símbolo o hipóstasis de la obra flaubertiana, es lícito ver allí no una acumulación infinita y laboriosa de inscripciones muertas, distopía del registro y la clasificación (exitosa o falaz) de los discursos, sino una auténtica utopía idiorrímica del lenguaje. En efecto, lo que la inscripción o grafiti deja ver en *Bouvard et Pécuchet* es más bien el gesto mismo de la escritura, su ser como enunciación, el hecho de ser proferida y, por ende, la posibilidad de su eterna, constante renovación en cada lectura (con lo que escribir y leer no son ya dos instancias diversas, encarnadas por sujetos distintos<sup>39</sup>). Así, la escritura de Bouvard y Pécuchet escapa al destino insatisfactorio de la biblioteca-como-archivo y se convierte en la notación (en un sentido casi musical) de un gesto, la captación de un movimiento del cuerpo o de un rostro en el acto mismo de decir: como se destaca en los apuntes y notas del proyectado final, los copistas no tienen otra motivación para escribir más que el “placer que hay en el acto material de volver a copiar” (Flaubert 2011: 400<sup>40</sup>). Considerado desde este punto de vista, ese *recopier* que aspira a ser el estilo flaubertiano (entendido como superación de la dicotomía entre escritura-lectura y su devenir como enunciación) es menos la búsqueda de un “decoro artesano” (*dictum* de Borges) que una forma de sutilizar la materia lingüística, restituyendo una respiración (un *spiritus*, *pneuma* o *psyché*) en las cosas.

Lo paradójico es que esa nueva vida se obtiene a partir de una escritura (y de una escritura particular, cuya eidética hemos identificado bajo la figura del grafiti) constituida como ruina desde el comienzo. Si, con Barthes (de nuevo), puede decirse que “lo que hace al grafiti no es, a decir verdad, ni la inscripción, ni su mensaje, es el muro, el fondo, la mesa; a causa de que el fondo existe plenamente, como un objeto que ya ha tenido una vida, la escritura se le añade siempre como un suplemento enigmático” (1986: 170), concebir y practicar la escritura *qua* grafiti implica arruinar la superficie (la página, el mundo) sobre la que aquella se posa: como un performativo, la escritura misma construye el monumento y se confunde con él, confiriéndole, por su propio gesto, una vida previa.

En segundo lugar, la escritura adquiere, en tanto enunciación, una forma de existencia siempre presente (por ende, fuera del tiempo)<sup>41</sup>. En la imagen final de la utopía idiorrímica que logran diseñar, Bouvard y Pécuchet se convierten en escribientes amnésicos para los que cada acto de inscripción

---

<sup>39</sup> Es lo que constituye la escritura moderna, en la formulación del Barthes de “La muerte del autor”: “*escribir* ya no puede seguir designando una operación de registro, de constatación, de representación, de ‘pintura’ (como decían los Clásicos), sino que más bien es lo que los lingüistas [...] llaman un performativo, forma verbal extraña [...] en la que la enunciación no tiene más contenido (más enunciado) que el acto por el cual ella misma se profiere” (2013:79).

<sup>40</sup> “Plaisir qu’il y a dans l’acte matériel de recopier”.

<sup>41</sup> “No existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente *aquí y ahora*” (Barthes 2013: 79).

(cada copia) resulta ser siempre nuevo<sup>42</sup>. Esta particular experiencia del tiempo es reconocida por Borges: “Por eso, el tiempo de *Bouvard et Pécuchet* se inclina a la eternidad; por eso, los protagonistas no mueren y seguirán copiando, cerca de Caen, su anacrónico *Sottisier*, tan ignorantes de 1914 como de 1870” (OC: 262). Pero esa eternidad no es la de la fijación monumental o el arquetipo paradójicamente *perenne* sino de la del instante plástico, fluido, en movimiento.

Ahora bien, la renovación a través de la copia no está muy lejos de la imaginación que, en “La Biblioteca de Babel”, inyectaba una dosis de “elegante esperanza” en la distopía que era *Biblioteca total*. Ya hemos citado el fragmento:

Yo me atrevo a insinuar esta solución del antiguo problema: *La biblioteca es ilimitada y periódica*. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden) (OC: 471).

Por último, lo que la lectura borgeana de la obra de Flaubert parece no percibir es que esta resulta profundamente elíptica y silenciosa: *hladikiana*, incluso<sup>43</sup>. Un ejemplo de este *malentendu* se lee, por caso, en las notas sobre *L'Éducation sentimentale* tomadas para el curso del CLES, en las que Borges recorre las escenas finales de la novela y se detiene en el último encuentro de Frédéric Moreau y Marie Arnoux:

Diríase que la laboriosa y larga novela ha sido escrita para esta escena y para el ilustre párrafo que registra la muerte de Dussardier. “Il était cinq heures, une pluie fine tombait...” Flaubert, para no cerrar la novela de un modo demasiado enfático, agrega un diálogo retrospectivo de Frédéric y Deslauriers, que recuerdan una excursión frustrada a una casa mala y reflexionan que la vida no les ha dado nada mejor (2019: 119).

Por el contrario, lo que ese final permite entrever es el extenso (y atroz) universo de lo no dicho, cuya reconstrucción hipotética, dejada en manos del lector, se aproxima (aunque por una vía distinta) a la “política borgeana del pudor” (Pauls 2004: 54<sup>44</sup>).

La *clôture* de *Bouvard et Pécuchet* es, en este sentido, nuevamente representativa. Porque, como ya hemos señalado, lo que allí se destaca es el gesto de escritura, siempre inminente, de los copistas, verdadero prolegómeno de la obra eterna y constante por venir (con lo que *Bouvard et Pécuchet*, la novela efectivamente existente, es toda ella *introducción* de una obra invisible). Bouvard y Pécuchet aparecen entonces en el mismo acto de composición que Hladík, con esta diferencia: que, para ellos, la obra nunca llega a completarse.

Ese gesto deja en suspenso la posibilidad de inscribir siempre un discurso más, no para registrarlo con su sentido históricamente determinado sino para fragmentarlo y arruinarlo (en tanto fragmento y ruina son la sustancia con la que trabaja la imaginación poética). Y si, de acuerdo con Emerson, el lenguaje es poesía fósil<sup>45</sup>, entonces la operación poética del fósil Flaubert (de todos los modernos) puede consistir en fosilizar el lenguaje (en un *Dictionnaire des idées reçues*, en un *Sottisier*, en *Madame Bovary*) para convertirlo nuevamente en utópica materia poética. Fosilizar, es decir, escribir.

## BIBLIOGRAFÍA

Balderston, Daniel, “The Theory of Games and Genetic Criticism: On the Manuscript of La lotería en Babilonia”, *Variaciones Borges* n° 36, noviembre 2013, University of Pittsburgh, p. 155-166.

---, “The Warring brothers. Borges reads Kafka and Flaubert”, *Theory in action* vol. 13, n° 4, octubre 2020, p. 39-62.

---

<sup>42</sup> Algo así como la emisión de una voz natural similar a la de los animales o, en términos aristotélicos, la *phoné* que le es dada al acto de escritura, que logra finalmente desprenderse del *logos* (cf. Aristóteles, *Política*, libro I; ver sobre el tema Caputo [2017]).

<sup>43</sup> Es un lugar común de la crítica flaubertiana: Proust ha hablado de los “blancos” de Flaubert, Genette de los “silencios”, etc.

<sup>44</sup> Lo mismo podría indicarse para las clausuras de cada uno de los grandes textos flaubertianos.

<sup>45</sup> En “The Poet”; Borges lo cita en “Ars Magna” (1984).

- Barthes, Roland, *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1993. Traducción de Ramón Alcalde.
- , *Cómo vivir juntos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003. Traducción de Patricia Willson.
- , *La preparación de la novela*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005. Traducción de Patricia Willson.
- , “La muerte del autor”, *El susurro del lenguaje*, Buenos Aires, Paidós, 2013, p. 75-83. Traducción de C. Fernández Medrano.
- “Cy Twonbly o Non multa sed multum”, *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 161-179. Traducción de C. Fernández Medrano.
- Bioy Casares, Adolfo, *De jardines ajenos. Libro abierto*, Barcelona, Tusquets, 2000.
- , *Borges*, Buenos Aires, Destino, 2006.
- Borges, Jorge Luis, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.
- , *Atlas*, en colaboración con María Kodama, Buenos Aires, Emecé, 1984.
- , *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en “El Hogar”*, Barcelona, Tusquets, 1986.
- , *El libro de los Seres Imaginarios*, en colaboración con Margarita Guerrero, Buenos Aires, Emecé, 2005.
- , *Ensayos*, Edición, transcripción y notas de Daniel Balderston y Mariana Celeste Martín, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 2019.
- Cámpora, Magdalenta, “Flaubert”, Jorge Schwartz (dir.), *Borges babilónico. Una enciclopedia*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2023, p. 236-238.
- Caputo, Jorge Luis, “La potencia de la copia: una lectura agambeniana de la poética de Gustave Flaubert”, *Çédille, Revista De Estudios Franceses*, nº 13, abril 2017, Universidad Española y Universidad de la Laguna, p. 119-43.
- Daunais, Isabelle, “Borges”, Séginger, Gisèle (dir.), *Dictionnaire Flaubert*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 200-202
- De Man, Paul, “Autobiography as a De-Facement”, *The Rethoric of Romanticism*, Nueva York, Columbia University Press, 1984, p. 67-81.
- Dord-Crouslé, Stéphanie, “Saint-Simon, Bouvard et Pécuchet : représentation d'une idéologie”, Philippe Régner (dir.), *Études saint-simoniennes*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002, p. 177-195
- , “Axíologie des inscriptions chez Flaubert, voyageur en Orient”, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, año 109 nº 3, julio-septiembre 2009, París, Presses Universitaires de France, p. 573-586.
- Dufour, Philippe, *Flaubert et le pignouf : Essai sur la représentation romanesque du langage*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1993.
- , *Le réalisme pense la démocratie*, Ginebra, La Baconnière, 2021.
- Duquette, Jean-Pierre, “Flaubert político”, Charles Carlut (dir), *Essai sur Flaubert : en l'honneur du professeur Don Demorest*, Paris, Nizet, 1979, p. 63-77.
- Flaubert, Gustave, *L'Éducation sentimentale (1845)*, en *Œuvres de jeunesse. Œuvres complètes I*, París, Bibliothèque de La Pléiade, 2001, p. 833-1080.
- , *Voyage en Orient*, en *Œuvres complètes II*, París, Bibliothèque de La Pléiade, 2013, p. 591-1050.
- , *Madame Bovary*, en *Œuvres complètes III*, París, Bibliothèque de La Pléiade, 2013b, p. 147-569.
- , *Correspondance*, París, Bibliothèque de La Pléiade, 1973-2007.
- , *Bouvard et Pécuchet*, París, Flammarion, 2011.
- García, Mariano, “De la utopía a la ciencia ficción en tres novelas de César Aira”, *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos* nº 27, diciembre 2022, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, p. 86-103.
- Hirasawa, Nobuyuki, *Flaubert: le libéralisme en littérature*, Tesis de Doctorado, París, Université Gustave Eiffel, 2021.
- Koselleck, Reinhart, “Sobre la historia conceptual de la utopía temporal”, *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*, Madrid, Trotta, 2000, p. 171-187. Traducción de Luis Fernández Torres.

Löwith, Karl, *Historia del mundo y salvación: los presupuestos teológicos de la filosofía de la historia*, Buenos Aires, Katz, 2007 [1949]. Traducción de Norberto Espinosa.

Neefs, Jacques, “Modernités de Bouvard et Pécuchet, Borges, Queneau”, Anne Herschberg-Pierrot (dir.), *Écrivains contemporains, lecteurs de Flaubert*, Œuvres & Critiques XXXIV, n° 1, Narr Francke AttemptoVerlag, 2009, p. 21-31.

Oehler, Dolf, *Le Spleen contre l'oubli. Juin 1848*, París, Payot, 1996.

Oehler, Dolf (dir), *Flaubert et la politique*, *Revue Flaubert*, n° 5, 2005.

Ogura Kosei, “Le discours socialiste dans l’avant-texte de *L’Éducation sentimentale*”, Raymond Debray Genette, Claude Duchet, Bernard Masson, Jacques Neefs (comps), *Gustave Flaubert 4*, París, Lettres modernes, 1994, p. 43-76.

Pauls, Alan, *El factor Borges*, Barcelona, Anagrama, 2004.