

LITERATURA Y AZAR  
Cuatro ensayos sobre Borges



# LITERATURA Y AZAR

Cuatro ensayos sobre Borges

Carlos Oliva Mendoza

© D. R. GOBIERNO DEL ESTADO DE COAHUILA

© D. R. COORDINACIÓN DE BIBLIOTECAS, PUBLICACIONES Y LIBRERIAS

© CARLOS OLIVA MENDOZA

**Coordinación Editorial Dolores Quintanilla**

Diseño: Nereida Moreno / Corrección: Alfonso Nava

ISBN: 978 607 9158017-0

Cualquier destino, por largo y complicado que sea,  
consta en realidad de un solo momento: el momento en  
que el hombre sabe para siempre quién es.

*Borges*



## EL TEXTO Y LA TRAMA

Yo había comprendido hace muchos años que no hay cosa en el mundo que no sea germen de un Infierno posible; un rostro, una palabra, una brújula, un aviso de cigarrillos, podrían enloquecer a una persona, si ésta no lograra olvidarlos.

Borges

### La conciencia como narración

Comprender la literatura en nuestra época es ya una fábula. Entrar en el poliedro del relato implica pensar dos estructuras separadas: la *historia*, el lugar donde habitan todas las posibilidades de la narración, en el que laten todas las tramas posibles, y el *discurso*, el único camino que se habría seguido de una infinidad posible, la única trama que el lenguaje revela. Pero no sólo esto, hay también una decisión trágica en el intento de comprensión de las narraciones históricas y ficticias: pensar que nunca existió una identidad entre el *discurso* y la *historia*, sino sólo una *mimesis* débil y relativa que pasa por la mediación de quien narra la historia, de quien señala los objetos y sujetos y el tiempo de la fábula, en suma, de la *conciencia* que detiene las cosas... y las cuenta. Serían

tres los elementos dislocados que intentan crear un relato: la historia, el discurso y la conciencia, ya sea colocada en la figura del narrador o, más ampliamente, en la discursividad de una época.

Tras la separación de estos tres elementos está la noción fundamental de *representación* y una de las construcciones ontológicas más importantes de la Modernidad: el *sujeto*. Una invención como la del sujeto extrema el problema de la representación de las cosas. Sólo desde una autonomía radical del sujeto frente al mundo puede uno pensar en la *realidad e irrealidad* de las cosas, esto es, en la verosimilitud del discurso. La cuestión tiene dimensiones tan vastas porque se guía bajo la certeza de que alcanzar las representaciones del mundo es obtener las pruebas de la representación del sujeto mismo. Crear el discurso de la representación del mundo desde la conciencia implica relatar la misma conciencia del sujeto. Habría entonces una sola historia: el discurso que la conciencia crea del mundo y de sí misma.

Pensemos en el fabuloso movimiento romántico que planteó Hegel: perder la conciencia es la primera manifestación de la existencia de la conciencia y es, a la vez, el primer movimiento en busca de un espacio y un tiempo, *un sujeto*, desde donde ella pueda representar y representarse. En la lucha contra el otro o la otra perdemos la conciencia al momento de ser dominados. Nos enajenamos en el trabajo, en el deseo, en el amor o en un acto de dominación violenta. Éste es el primer movimiento negativo que nos forma, una necesidad de lo ajeno.

Sin embargo, el saber que somos carentes de algo, que habitamos un lugar que no es nuestro, nos hace ser conscientes de nosotros mismos

y formar una nueva identidad. En tanto la conciencia huye siempre del vacío, se extravía y regresa a sí misma, la conciencia se vuelve un habla: secuencia de palabras e imágenes: identidad. El movimiento que se realiza en la formación de la conciencia no es un hecho mecánico, sino que es un movimiento violento que al desear, al dominar y al ser vencido va cicatrizando la identidad.

Así, por esta violencia deseada es que entre el deseo de lo no conocido que nos enajena y la formación de la identidad hay una estela de caos. La conciencia no sólo es un *logos* de palabras e imágenes que embonan perfectamente, también es una población de silencios. Ella misma ya es una trama, una *narración de múltiples voces y silencios*.

La idea anterior, ¿implica que la conciencia se expresa necesariamente como un relato?<sup>1</sup> Habrá que ir detrás de la pregunta: ¿qué entendemos por relatar o narrar? Nos dice Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva*:

Greimas aborda el concepto de narratividad en dos niveles: las estructuras semio-narrativas que conciernen a las *estructuras de superficie* del discurso (estructuras de superficie que, desde luego, no implican la manifestación del discurso) y que están definidas por la serie de transformaciones de un estado de cosas a otro, y las estructuras estrictamente discursivas (la manifestación) que competen a la *instancia de enunciación*. De ahí que, en el proyecto semiótico de

---

<sup>1</sup> Luz Aurora Pimentel señala lo siguiente sobre la definición de un relato: “Definiré el relato, de manera sucinta, como *la construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional.*” *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Siglo XXI. México, 1998, p. 6.

Greimas, 'la narratividad generalizada –liberada del sentido restrictivo que la ligaba a las formas figurativas de los relatos– es considerada como principio organizador de todo discurso'. Así, la sintaxis narrativa se define como una manipulación de enunciados sobre la base de una serie de *transformaciones* que modifican la relación entre dos o mas actantes.<sup>2</sup>

Según la cita, y siguiendo el modelo de Greimas, habría una narración propiamente enunciativa y una "narratividad profunda" que se define elementalmente como la transformación de un estado de cosas a otro, quizá, empatando con una cara noción filosófica, como movimiento. De tal forma que la existencia potencial de esta segunda forma de narración es lo que permite hablar, sin caer en un absurdo, de narraciones pictóricas, teatrales, cinematográficas, dancísticas.<sup>3</sup> A esta forma de narración de fondo pertenecería propiamente la conciencia: *El movimiento de la conciencia sería ya una forma de narración, una trama.*<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, p. 11.

<sup>3</sup> Véase *Ibid*, pp. 9-12.

<sup>4</sup> El tema plantea, como puede observarse, rupturas epistemológicas importantes. ¿Hasta dónde la filosofía puede aceptar que el movimiento de la conciencia es un relato y una trama, hasta dónde la crítica literaria puede reconocer que la narratividad no es, en rigor, sólo una forma de enunciación? Por ejemplo, véase la siguiente observación de Luz Aurora Pimentel: "No obstante, habría que insistir en un factor de capital importancia: si bien una pieza de ballet, un drama o un cuadro pueden ser definidos, incluso leídos, como 'textos narrativos', en tanto que acusan una estructura semio-narrativa en su contenido, ciertamente no son narrativos en cuanto al *modelo de enunciación*". (*Ibid.*, p. 12) Pero no acaso estas formas narrativas habría que "leerlas" según sus propias configuraciones narrativas y no como "textos narrativos"; porque o bien la idea de texto es metafórica, esto es, se dice texto prácticamente como sinónimo de mundo, o bien la noción de texto es una noción *a priori* que recorta el horizonte de lo que podría ser una narración teatral, cinematográfica, escultórica o una narración, por ejemplo, de los movimientos de la conciencia, que no son textuales.

Sin embargo, pese a las posibilidades que tenemos de volver a pensar la idea de conciencia, en la actualidad este concepto es una moneda despreciada. Tanto en su significado común (estar consciente es tener conocimiento de lo que sucede, de sus causas y de sus efectos), como en su sentido filosófico (conciencia es la posibilidad de juzgar sobre sí mismo y sobre el mundo, esto es, es una noción con implicaciones éticas y no sólo epistemológicas), la idea de la conciencia ha perdido su capacidad de interpretación del mundo. En gran medida esto se debe a las grandes filosofías idealistas que pretendieron reducir el mundo de la vida a la esfera de la conciencia y señalar una necesidad histórica inapelable. Pero no sólo esto, el ataque a la conciencia debe desbordar la simple coherencia teórica. La conciencia, como último estado de la razón, de la historia y del sujeto, sólo aparentemente no tenía nada que ver con los exterminios del siglo XX ni con las historias de colonización y opresión de la historia de la Modernidad. Numerosos textos han abordado el problema de la relación simbiótica entre la irracionalidad y el desprecio de la “racionalidad” de los pensamientos no desarrollados de forma sistemática y “consciente”.<sup>5</sup>

El debate y el saldo parcial sobre la conciencia forma parte de uno de los hilos de formación y constitución de la Modernidad y, en ese sentido, se ramifica más cada vez que se desgasta la interpretación dominante de ella y de sus figuras elementales. Al tiempo que la historia se *adelgaza*, que se cuestiona más el metarrelato moderno, que se duda de la cohesión de la llamada “época de la razón”, van apareciendo caminos más modestos y

---

<sup>5</sup> Véase especialmente Lukács, Georg, *El asalto a la razón. La trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*, trad. Wenceslao Roces, Grijalbo, Barcelona, 1967.

tenues, olvidados o marginados por los discursos y las formas del pensamiento dominante. Y, a la vez, van surgiendo nuevos vacíos. No es fácil dejar atrás una época de formulaciones y pretensiones tan autosuficientes y autoreferenciales como lo *es* y lo *fue* la Modernidad.<sup>6</sup>

El conflicto entre *historia* y *discurso* surge en este contexto. En el origen de ese par conceptual hay una historia ya fragmentada. No es tan ajena a nosotros la división de los formalistas rusos del relato en *fabula* y *sujet* que después se modifica, nominal y conceptualmente, al par de los estructuralistas: *historia* y *discurso*. El hecho en el que empatan ambas divisiones conceptuales es en la distancia entre fábula o historia y tema o discurso. Aun cuando hay diferencias conceptuales importantes, lo relevante en el fondo es la separación.<sup>7</sup> Si la realidad se encuentra bifurcada en historia y discurso, entonces, es necesaria una mediación, un narrador. Es ésta la división analítica fundamental que se propone en el texto de Luz Aurora Pimentel que he citado: *historia, discurso y narrador*. La propuesta coloca como “presupuesto capital” la mediación del narrador e intenta rastrear la *historia* a través de las estructuras “formales del discurso”. De ahí que por un lado nos diga la autora: “No obstante, es importante subrayar con Genette que ‘de los tres niveles (...) el del discurso narrativo es el único que se presta directamente al análisis tex-

<sup>6</sup> Véanse al respecto los siguientes textos de Bolívar Echeverría *Las ilusiones de la modernidad*, UNAM/El equilibrista. México, 1995 y “El *ethos* barroco”, en *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, UNAM/El equilibrista. México, 1994. pp. 13-30.

<sup>7</sup> Por ejemplo, en la siguiente observación de Luz Aurora Pimentel se ve la potencia creciente de fragmentación de lo real que implican ambas divisiones: “[...] Es evidente que hay un grado de abstracción mayor en *sujet* que en *discurso*, puesto que este último remite a la materialidad del lenguaje y sus formas de organización, mientras que el primero se ocuparía de las formas de significación temática que orientan la construcción del relato.” (*Op. cit.*, p. 20.)

tual, en sí el único instrumento de investigación de que disponemos en el campo de la narrativa literaria, en especial del relato de ficción”<sup>8</sup> y, por otro que:

A partir del entramado lógico de los elementos seleccionados se articula la dimensión ideológica del relato, de tal manera que puede afirmarse que una ‘historia’ ya está ideológicamente orientada por su composición misma, por la sola selección de sus componentes. Una historia es entonces una serie de acontecimientos ‘entramados’ y, por lo tanto, nunca es inocente justamente porque es una ‘trama’, una ‘intriga’: una historia ‘con sentido’.<sup>9</sup>

La propuesta es literalmente un juego de descubrimientos, donde se sigue la configuración de la trama en sus elementos discursivos (focalización de los personajes, perspectivas del relato, universos en el interior del referente del mundo de la obra, espacios y tiempos del relato, etc.), para desde estas formas narrativas ir encontrando el *logos* y el *telos* que subyace en el tema o, en palabras de la autora, la “dimensión ideológica” y el “sentido” del relato.

La conciencia, pues, es una mediación, ésta es una de las primeras coincidencias que tiene con un narrador. Pero si se recuerdan las líneas iniciales de este texto, la conciencia ya era una *trama* y una *narración* en sí misma: un movimiento. Con más razón podríamos sostener lo mismo de la historia. De tal suerte que el *narrador*, el *discurso* y la *historia* se nos

---

<sup>8</sup> *Ibid*, p. 8.

<sup>9</sup> *Ibid*, p. 18.

presentan como formas narrativas y no como estructuras estáticas.

El punto es similar al que plantea la hermenéutica contemporánea, donde toda representación o significación presuponen una estructura de precomprensión o un sentido del mundo. No es pues el narrador el que da el primer sentido al mundo, sino que el narrador modifica un sentido preestablecido en el ritmo de la lengua, en los referentes culturales de su época, en la posibilidad de sonidos y significados que la misma estructura de la lengua contiene de manera virtual. El universo de la construcción ficcional necesariamente se desborda hacia lo no ficcional y, de la misma forma, el universo de la “realidad” se vierte hacia la ficción, como lo decía Paul Valéry: el pasado y el presente son las máximas invenciones de la humanidad.<sup>10</sup>

Si la idea, que consiste en sostener que la conciencia ya es en sí misma una narración y no primordialmente una estructura que orienta la

---

<sup>10</sup> Hay que señalar que tal división entre historia y discurso es propia de una época y una forma de pensamiento en la que nos formamos y desarrollamos, pero no es la única forma de vida y referencialidad de lo real. Véase Lenkersdorf, Carlos, *Los hombres verdaderos*, Siglo XXI-UNAM. México, 1996. En ese importante texto, Lenkersdorf estudia testimonios tojolabales y muestra, por ejemplo, cómo la estructura de su lengua hace incomprendible una idea como la del objeto. De hecho Lenkersdorf propone la idea de intersubjetividad para comprender la lengua tojolabal, pero aun esa noción es totalmente insuficiente, pues tampoco la estructura hace pensar en sujetos. Hay frases como “voy a caminar” en español, que su traducción literal al tojolabal sería más o menos “entrar al caminar”, donde no hay un sujeto que haga la acción. Cosas similares pasan en la mayoría de las lenguas indígenas de México, cuando no existe el verbo ser de forma explícita. No se es ni se está. Sólo intentemos imaginar cómo será su relación con entidades que nosotros designamos como historia y discurso. Cito un ejemplo más cercano, en *Canaima* de Rómulo Gallegos, cuando Marcos Vargas, el personaje mestizo, va entrando en la comunidad y en la cosmogonía indígena, él va usando cada vez más participios y gerundios sin que los rija ningún verbo conjugado, esto es, va haciendo desaparecer de su habla al sujeto. En todos los ejemplos, podemos intuir que no hay un individuo de referencia frente al cosmos, sino un cosmos dentro del cual “se participa” y por lo tanto no se necesita ninguna persona gramatical, pues por la voz habla también el cosmos y obviamente lo que nosotros llamamos historia y discurso.

trama entre *discurso e historia*, fuera correcta, entonces las formas discursivas no sólo podrían mostrarnos el sentido de la historia, sino también la trama del narrador: la narración dentro de la voz que narra. No hay pues que dudar en desbordar el texto hacia el referente extra-textual ni en integrar dicho referente a las configuraciones del relato. Borges llamó a esto una aventura indefinida, insensata y antigua en la que, no obstante, habría que perseverar. Ésta es una, entre tantas, de las razones por las que se vuelve capital la lectura de Borges en el siglo que ha comenzado.

### La postulación clásica de la realidad

Un poema muy importante para entender la poética borgesiana es el “El otro tigre”:

Cunde la tarde en mi alma y reflexiono  
Que el tigre vocativo de mi verso  
Es un tigre de símbolos y sombras,  
Una serie de tropos literarios  
Y de memorias de la enciclopedia  
Y no el tigre fatal, la aciaga joya  
Que, bajo el sol o la diversa luna,  
Va cumpliendo en Sumatra o en Bengala  
Su rutina de amor, de ocio y de muerte.  
Al tigre de los símbolos he opuesto  
El verdadero, el de caliente sangre,

El que diezma la tribu de los búfalos  
Y hoy, 3 de agosto del 59,  
Alarga en la pradera una pausada  
Sombra, pero ya el hecho de nombrarlo  
Y de conjeturar su circunstancia  
Lo hace ficción del arte y no criatura  
Viviente de las que andan por la tierra.

Un tercer tigre buscaremos. Este  
Será como los otros una forma  
De mi sueño, un sistema de palabras  
Humanas y no el tigre vertebrado  
Que, más allá de las mitologías,  
Pisa la tierra. Bien lo sé, pero algo  
Me importa esta aventura indefinida,  
Insensata y antigua, y persevero  
En buscar por el tiempo de la tarde  
El otro tigre, el que no está en el verso.”<sup>11</sup>

Escribe Daniel Balderston sobre el poema de Borges:

El lenguaje referencial y la narración no pueden ‘alcanzar’ ese tigre. [...] Cada intento de nombrarlo o representarlo tiene como resultado la interpolación de otro ‘interpretante’ más, para utilizar

---

<sup>11</sup> Borges, “El otro tigre” en *Obras Completas vol. 2*, Emecé. Barcelona, 1989, 1a. de. 1960. p. 203.

el término de Charles Peirce. Pero este reconocimiento de la insuficiencia del lenguaje no implica necesariamente (como suponen la mayoría de los críticos de la obra de Borges) que los objetos no existan. En ‘El otro tigre’, Borges sugiere que el intento del escritor por referirse a algo es un proceso interminable y constantemente frustrado.<sup>12</sup>

En los textos de Borges precisamente la mediación del narrador se asume como una tragedia, lo que no ha sido comprendido por gran parte de la crítica que ha calificado a Borges como un escritor “metafísico” y “escapista” que una y otra vez desdeña la llamada realidad. No es casual que Harold Bloom señale que la mejor frase que ha leído sobre Borges sea de Ana María Barrenechea: “Borges es un escritor admirable empeñado en destruir la realidad y convertir al hombre en una sombra”.<sup>13</sup> La frase es también admirable en tanto sintetiza toda la incompreensión que existe sobre la obra de Borges.<sup>14</sup> Sin embargo, pocas obras como las de Borges desbordan el relato de ficción hacia el referente extra-textual. No sólo la cantidad de personajes y referencias históricas reales y ficcionalizadas que se encuentran dentro de sus textos conducen a mezclar lo “real” y lo “ficcional”, sino que de la misma forma la reconstrucción de la trama va indicando un referente que sobrepasa al universo de referencia interna del relato.

---

<sup>12</sup> Balderston, Daniel, *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*, Beatriz Viterbo Editora. Argentina, 1996.

<sup>13</sup> Bloom, Harold, *El canon occidental*, trad. Damián Alou, Anagrama, Barcelona, 1994. p. 480.

<sup>14</sup> La mejor refutación del canon crítico sobre la obra de Borges que yo conozca es la obra de Daniel Balderston ya citada.

Revisemos un artículo importante de Borges para ir comprendiendo la relación entre *narrador*, *historia* y *discurso* en su obra. Borges escribió en 1932 “La postulación de la realidad”, un breve artículo donde señala parte de su teoría narrativa. El ensayo, que como casi todos los textos del escritor argentino es también un ejercicio de ficcionalización, comienza señalando la imposibilidad de refutar por completo “la identidad de lo estético y de lo expresivo” que planteó Croce. Es curioso, uno de los principales argumentos de la crítica, el señalar que el argentino reduce lo real a su manifestación estética, no es, en principio, refutado por Borges, él más bien señala que tal argumento es persuasivo: *lo expresivo bien podría reducirse a lo estético*, concede.<sup>15</sup> Sin embargo, inmediatamente después acude a contra argumentar desde una especie de empirismo histórico que poco se ha estudiado en su obra. “Quiero observar, nos dice Borges, que los escritores de hábito clásico más bien rehuyen lo expresivo”,<sup>16</sup> y continúa:

El autor [clásico] nos propone un juego de símbolos, organizados rigurosamente sin duda, pero cuya animación eventual queda a cargo nuestro. No es realmente expresivo: se limita a registrar una realidad, no a representarla. [...] *Dicho con mejor precisión: no escribe los primeros contactos de la realidad, sino su elaboración final en concepto.*<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Véase por ejemplo, la siguiente observación de Bloom: “Maestro de laberintos y de espejos, Borges fue un profundo estudioso de la influencia literaria, y como escéptico más interesado por la literatura de imaginación que por la religión o la filosofía, nos enseñó a leer dichas especulaciones primordialmente por su valor estético”. *El canon occidental*, p. 474.

<sup>16</sup> Borges, “La postulación de la realidad” en *Obras Completas vol. 1*, p. 217.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 217-218. Las cursivas son mías.

En la obra de Borges la simple elaboración idealista es tenazmente atacada, por más que se sostenga lo contrario. Así, lo expresivo no puede ser reducido a lo estético, por la misma pobreza que permanecería en una experiencia estética idealizada. El ideal expresado sigue siendo mínimo comparado con la dimensión perceptiva o estética. Y esta dimensión desborda la idea de la simple imaginación ideal. Por el contrario, la percepción, conducida por la expresión sería la forma más potente de mostrar o desmontar la realidad.

Más sorprendente aún, es la forma en que Borges enfrenta esta tendencia trascendental de la expresión idealista, tan característica de las construcciones en las que su obra se desarrolla, la Modernidad y el Occidente. De la misma forma, hay que observar el tratamiento del escritor de esa triada especulativa que hemos rastreado, la *historia*, el *discurso* y, de manera especial, el *narrador*.

Borges considera, en última instancia, que al igual que en el poema de “El otro tigre”, la elaboración conceptual es una imprecisión que intenta un contacto no mediado con la realidad:

Yo aconsejaría esta hipótesis: la imprecisión es tolerable o verosímil en la literatura, porque a ella propendemos siempre en la realidad. La simplificación conceptual de estados complejos es muchas veces una operación instantánea. El hecho mismo de percibir, de atender, es de orden selectivo: toda atención, toda fijación de nuestra conciencia, comporta una deliberada omisión de lo no interesante. Vemos y oímos a través de recuerdos, de temores, de previsiones. [...] Nuestro vivir es una serie de adaptaciones, vale decir, una educación del olvido. Es admirable que la

primera noticia de Utopía que nos dé Thomas Moore, sea su perpleja ignorancia de la “verdadera” longitud de uno de sus puentes...<sup>18</sup>

Pero ésta, la memoria que trabaja como fábula de olvidos, no es la única debilidad del modelo clásico de un narrador, de ella derivan otras más significativas. El problema de la “simplificación conceptual” y de la focalización de la conciencia, “la educación del olvido”, dice Borges, es que puebla la narración de silencios que en un primer momento, dada la autosuficiencia del texto, son ausencias radicales del relato y esto hace que la narración aparezca solidificada como una imagen perfecta y pública: [El empleo del silencio]

nos permite definir otra de las marcas del clasicismo: la creencia de que una vez fraguada una imagen, ésta constituye un bien público. Para el concepto clásico, la pluralidad de los hombres y de los tiempos es accesorio la literatura es siempre una sola.<sup>19</sup>

No obstante todo lo anterior, Borges no se enfrenta directamente con el modelo que señala como clásico. Él no se comporta como un moderno, esto es, no critica e intenta revolucionar el modelo narrativo, sino que intenta entrar en el modelo y algunas veces profundizarlo y otras explotarlo. Es notorio cómo Borges se sabe al interior de una serie de tradiciones que no tiene sentido negar. En el mismo artículo que venimos siguiendo, él cita un pasaje del *Quijote* para después agregar que esas

---

<sup>18</sup> *Ibid*, p. 218.

<sup>19</sup> *Ibid*, p. 219.

narraciones “forman la extensa mayoría de la literatura mundial, y aun la menos indigna. Repudiarlos para no incomodar una fórmula, sería inconducente y ruinoso. Dentro de su notoria ineficacia, son eficaces; falta resolver esa contradicción”.<sup>20</sup>

Es, entonces, en medio de todo este circunloquio trágico, donde ya se observa el triste papel que toca al narrador, “Vemos y oímos a través de recuerdos, de temores, de previsiones. [...] Nuestro vivir es una serie de adaptaciones, vale decir, una educación del olvido”. Un papel regido por la desvelación clásica de lo real.

Serían tres los modos de acceso a la postulación clásica de la realidad:

a) “Una notificación general de los hechos que importan”. El narrador está obligado al recorte de la perspectiva de la trama. Si bien el mismo relato contiene una trama que puede ir más allá del narrador, éste no deja de ser un punto determinante en la orientación de la historia.

b) La segunda vía es “imaginar una realidad más compleja que la declarada al lector y referir sus derivaciones y efectos”. Aquí está el origen de los silencios del relato. Los silencios serían infinitos

---

<sup>20</sup> *Ibid* p. 218. El pasaje de Cervantes es el siguiente: “Finalmente a Lotario le pareció que era menester en el espacio y lugar que daba la ausencia de Anselmo, apretar el cerco a aquella fortaleza, y así acometió a su presunción con las alabanzas de su hermosura, porque no hay cosa que más presto rinda y allane las encastilladas torres de la vanidad de las hermosas que la misma vanidad puesta en las lenguas de la adulación. En efecto, él con toda diligencia minó la roca de su entereza con tales pertrechos, que aunque Camila fuera toda de bronce, viniera al suelo. Lloró, rogó, ofreció, aduló, porfió y fingió Lotario con tantos sentimientos, con muestras de tantas veras, que dio al través con el recato de Camila, y vino a triunfar de lo que menos se pensaba y más se deseaba”. (Quijote, I, cap. 34.)

pues toda perspectiva deja fuera más cosas que las que abarca, toda descripción es potencialmente infinita; sin embargo, para Borges los silencios propios del relato serían aquellos sobre los que el narrador tiene un margen de control y que se expresan en la forma en que el narrador oculta y muestra una complejidad inabarcable de lo real. Una vez más pensemos en “El otro tigre”. Borges señala que no conoce mejor ilustración de este punto que el siguiente fragmento de *Mort d'Arthur* de Tennyson:

Así, durante todo el día, retumbó el ruido bélico por las montañas junto al mar invernal, hasta que la tabla del rey Artús, hombre por hombre, había caído en Lyonness en torno de su señor, el rey Artús: entonces, porque su herida era profunda, el intrépido Sir Bediver lo alzó, Sir Bediver el último de sus caballeros, y lo condujo a una capilla cerca del campo, un presbiterio roto, con una cruz rota, que estaba en un oscuro brazo de terreno árido. De un lado yacía el océano; del otro lado, una agua grande, y la luna era llena.

Para Borges hay tres momentos donde se postula una realidad más compleja. En primer lugar mediante el adverbio *así*, que Borges califica de “artificio gramatical”; en segundo, cuando la narración se enfoca en un hecho incidental: *porque la herida era profunda*; finalmente, cuando se señala, de manera magistral generando una ampliación de los espacios de realidad, *y la luna era llena*.

c) El último punto, el más difícil nos dice Borges, “ejercer la invención circunstancial”. La invención circunstancial deviene, generalmente, por medio de analogías logradas a partir de encadenamientos metafóricos, en la tensión de la trama. No es fortuito

que Borges señale que esa invención puede resolverse simplemente por “sintaxis y destreza verbal”, esto es, por palabras y ritmo. En este último punto es donde el narrador, en esa aventura “indefinida, insensata y antigua”, persevera en buscar lo que está fuera del texto.

Parte de esa teoría, como observa Daniel Balderston,<sup>21</sup> es la propuesta que da inicio, en la supuesta conversación entre Borges y Bioy Casares, a “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”:

Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores —a muy pocos lectores— la adivinación de una realidad atroz o banal.<sup>22</sup>

Como se observa, el referente de interpretación, naturalmente, se mueve hacia afuera del texto. El lector debe incorporar, si quiere comprender la trama, el contexto al que hace referencia el relato. Sin embargo, el relato permanece cohesionado en sí mismo, porque la función del *narrador*, en este caso, es mantener la tensión entre *historia* y *discurso*. En los relatos de Borges, esa tensión es la que ejecuta la trama y, por lo tanto, un lugar fundamental de la trama misma es el narrador. El narrador no es, como se nos muestra a primera vista, alguien que

---

<sup>21</sup> Véase Daniel Balderston, *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*, pp. 16-17.

<sup>22</sup> Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en *Obras Completas I*, p. 431.

solamente despliega el relato. De ahí la importancia de los referentes meta-textuales en las narraciones de Borges, los epílogos, las introducciones o las notas a pie que introducen en el relato generalmente al mismo Borges o a algún otro personaje “real”. Si bien estas estrategias tienen la función de dar verosimilitud al relato, en Borges más bien parece que la función es mostrar que el narrador, al intentar modelar la realidad de la narración, está obligado a hacer una trama con el mundo histórico externo al relato y, más importante aún, empieza a formar en la conciencia de sí y de su mundo una trama que no sólo depende de sí misma, sino de la tensión entre historia y representación, entre *historia* y *discurso*. El narrador, al tiempo que despliega el relato, es ya una forma de relato, una trama que va buscándose al intrigar sobre el sentido del mundo.

### La inmortalidad y Occidente

Hay un texto de Borges donde se observa que la postulación de la realidad es también la trama de la conciencia. El nombre del relato indicaría ya la representación perfecta de una narración, en tanto existiría la posibilidad de asumir todas las perspectivas imaginables: “El inmortal”. Sin embargo, esta lectura es, dada la trama misma del cuento y la maestría con que está tejida la tensión entre *historia* y *discurso*, superficial. Esto es lo que le sucede a Harold Bloom. Véase este ejemplo que rompe la barrera entre realidad y ficción. Bloom escribe en 1994:

Borges es tristemente coherente: en el laboratorio de su universo nos enfrentamos a nuestras imágenes en el espejo, no sólo de la naturaleza, sino también del yo:<sup>23</sup>

[...] Suponemos, al final del relato, que los rasgos singularmente vagos son los del Inmortal, el mismísimo poeta Homero, que se ha fusionado con el tribuno romano y finalmente (como consecuencia) con el propio Borges, del mismo modo que el relato 'El inmortal' funde a Borges con sus modelos: De Quincey, Poe, Kafka, Shaw, Chesterton, Conrad y varios más.<sup>24</sup>

[...] Este idealismo literario, si no fuera unido a una ácida ironía, haría de Borges un autor insípido, y convertiría 'El inmortal' en una especie de parodia-profecía de un manifiesto multiculturalista.<sup>25</sup>

Hasta aquí uno de los críticos más famosos del mundo contemporáneo, esto es, del mundo de la primera década del siglo XXI. El grave problema de la lectura de Bloom es que no se percató que la respuesta a esta crítica la había escrito Borges, al final del mismo cuento, muchos años atrás:

*Posdata de 1950.* Entre los comentarios que ha despertado la publicación anterior, el más curioso, ya que no el más urbano, bíblicamente se titula *A coat of many colours* (Manchester, 1948) y es obra de la

---

<sup>23</sup> Bloom, *El canon occidental*, p. 478.

<sup>24</sup> *Ibid*, p. 482.

<sup>25</sup> *Ibid*, p. 483.

tenacísima pluma del doctor Nahum Cordovero. Abarca unas cien páginas. Habla de los centones griegos, de los centones de la baja latinidad, de Ben Jonson, que definió a sus contemporáneos con retazos de Séneca, del *Virgilius evangelizans* de Alexander Ross, de los artificios de George Moore y de Eliot y, finalmente, de la ‘narración atribuida al anticuario Joseph Cartaphilus’. Denuncia, en el primer capítulo, breves interpolaciones de Plinio (*Historia naturalis*, V); en el segundo de Thomas de Quincey (*Writings*, III, 439); en el tercero, de una epístola de Descartes al embajador Pierre Chanut; en el cuarto, de Bernard Shaw (*Back to Methuselah*, V). Infiere de esas intrusiones, o hurtos, que todo el documento es apócrifo. A mi entender, la conclusión es inadmisibile. *Cuando se acerca el fin*, escribió Cartaphilus, *ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras*. Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos.<sup>26</sup>

Bloom bien podría llamarse Nahum Cordovero y la “parodia-profecía de un manifiesto multiculturalista” ser un poco más interesante y erudita que la que nos ofrece el crítico norteamericano.

Vayamos al relato de Borges. “El Inmortal” comienza con una introducción que narra dónde fue encontrado el texto que vamos a leer. El protagonista del cuento, Joseph Cartaphilus, ofrece a la princesa de Lucinge en el Londres de 1929 “los seis volúmenes en cuarto menor (1712-1720) de la *Ilíada* de Pope”. La princesa da una primera descripción de Cartaphilus: “un hombre consumido y terroso, de ojos grises

---

<sup>26</sup> Borges, “El Inmortal”, *Obras completas I*, p. 544.

y barba gris. De rasgos singularmente vagos”. La breve introducción concluye diciéndonos que el original estaba en inglés, que abundaba en latinismos, que el texto es una versión literal y que el manuscrito fue hallado en el último tomo de la *Iliada*.

La introducción del texto es una clásica narración de un universo que se encuentra más allá del universo de narración que constituye la parte central del relato, con la importante particularidad de que ese universo inicia el relato y no surge del relato en curso. Se cumplen pues varias funciones con la introducción. En primer lugar, se trata de un relato enmarcado en una totalidad, pues el final del texto es una posdata fechada en 1950. Una de las funciones de enmarcar un relato es dar verosimilitud a la narración y al narrador; pero aquí la función primordial es enmarcar el relato entre 1929 y 1950. El relato, de quien ha vivido la inmortalidad, tiene al principio una fecha de descubrimiento y al final una fecha primera de recepción crítica. La posdata es justamente la refutación a la supuesta crítica que el relato sufrió en esos 21 años. El relato de lo inmortal, parece indicar Borges, se enmarca en una interpretación acotada temporal y espacialmente.

En segundo lugar, la introducción marca una “función temática”, dice al respecto Luz Aurora Pimentel, “entre el relato que enmarca y el relato enmarcado media una diferencia de mundos narrados; la relación que entre esos mundos se establece es de analogía o de contraste”<sup>27</sup> y más adelante señala que tal función puede servir como un indicador de lectura. En el caso de la introducción del relato la indicación de lectura es clarísima. El relato debe leerse como un epílogo de la *Iliada*, prácticamente como un testamento de Homero:

---

<sup>27</sup> Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, p. 177.

En octubre, la princesa oyó por un pasajero del Zeus que Carthophilus había muerto en el mar, al regresar a Esmirna, y que lo habían enterrado en la isla de Ios. En el último tomo de la Iliada halló este manuscrito.<sup>28</sup>

“Que yo recuerde, mis trabajos empezaron en un jardín de Tebas Hekatómpylo, cuando Diocleciano era emperador”, así empieza el relato de Flaminio Rufo. El narrador, que se desdobra en la primera persona y que tiene tanto una función vocal (narra el relato) como figural (actúa dentro del relato), era un romano que había participado en diversas guerras, hasta la caída de Alejandría:

Los mauritanos fueron vencidos; la tierra que antes ocuparon las ciudades rebeldes fue dedicada eternamente a los dioses plutónicos; Alejandría, debelada, imploró en vano la misericordia del César; antes de un año las legiones reportaron el triunfo, pero yo logré apenas divisar el rostro de Marte. Esa privación me dolió y fue tal vez la causa de que yo me arrojara a descubrir, por temerosos y difusos desiertos, la secreta Ciudad de los Inmortales.<sup>29</sup>

El narrador escribe hacia el final del cuento que el relato parece falso y que quizás se deba al “abuso de rasgos circunstanciales”, los cuales abundan en los hechos pero no permanecen en la memoria. El rasgo más perturbador en el párrafo anterior es precisamente la banalidad de

---

<sup>28</sup> Borges, “El inmortal”, p. 533.

<sup>29</sup> *Ibid*, p. 533.

empezar el motivo del relato, la búsqueda de la ciudad, por no haber observado más que por un instante el rostro de Marte. Pero este rasgo fútil indica la densidad histórica que hace a Flaminio Rufo intentar descubrir la Ciudad de los Inmortales. En el relato se narra la derrota de Alejandría frente a los romanos y Marte es el dios de la guerra, el padre de Rómulo, fundador de uno de los imperios más inmensos y longevos que haya conocido la humanidad. El no ver el rostro de Marte, el rostro del dios que triunfa, es una analogía de la permanencia de los vencidos en Flaminio Rufo, el narrador del cuento.

En 1931 Borges escribe un artículo titulado “Una vindicación del falso Basílides”. En ese texto Borges señala que hacia 1905 él había visto que en el *Diccionario enciclopédico hispano-americano* de Montaner y Simón se incluía la ilustración de “una especie de rey, con perfilada cabeza de gallo, torso viril, con brazos abiertos que gobernaban un escudo y un látigo, y lo demás una mera cola enroscada que le servía de tronco”. Borges señala que hacia 1916 vio una oscura enumeración de Quevedo: “*Estaba el maldito Basílides heresiarca. Estaba Nicolás antioqueno, Carpócrates y Cerintho y el infame Ebión. Vino luego Valentino, el que dio por principio de todo, el mar y el silencio*”.<sup>30</sup> Al paso del tiempo va descubriendo las ideas de Basílides y menciona una en especial: la creación de una cosmogonía numérica que incluía 365 pisos de cielo con siete habitantes por cada cielo, los cuales “requieren la improbable retención de 2.555 amuletos orales: idioma que los años redujeron al precioso nombre del redentor, que es Caulacau, y al del inmóvil Dios, que es Abraxas”.<sup>31</sup> Para Borges este tipo de inven-

---

<sup>30</sup> Borges, “Una vindicación del falso Basílides”, en *Obras completas I*, p. 213.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

ciones no mostraban nuestro mal, como acontece en la religión cristiana y sus representaciones espaciales, sino nuestra central insignificancia: “el mundo [...] como un reflejo lateral y perdido de viejos episodios celestes”. Esta interpretación del mundo es la que es vencida por los romanos. Mar y silencio desaparecen con Alejandría:

Durante los primeros siglos de nuestra era, los gnósticos disputaron con los cristianos. Fueron aniquilados, pero nos podemos representar su victoria posible. De haber triunfado Alejandría y no Roma, las estrambóticas y turbias historias que he resumido aquí serían coherentes, majestuosas, cotidianas. Sentencias como la de Novalis: *la vida es una enfermedad del espíritu*. O la desesperada de Rimbaud: *La verdadera vida está ausente; no estamos en el mundo*, fulminarían los libros canónicos.<sup>32</sup>

Por un hecho insignificante, no alcanzar a ver un rostro, el narrador de “El Inmortal” emprende un viaje en busca de la ciudad. El narrador empieza a buscar la forma de un rostro, la cara de su derrota podríamos decir. Cuando Occidente vence, cuando Roma derrota a Alejandría, comienza la historia de la aprehensión de la inmortalidad y una de las formas de constitución de Occidente.

En el siguiente párrafo el narrador vuelve a activar una confrontación, ahora entre Occidente y Oriente, mientras como base permanece la separación entre insignificancia e inmortalidad:

---

<sup>32</sup> *Ibid*, p. 217.

Mis trabajos empezaron, he referido, en un jardín de Tebas. Toda esa noche no dormí, pues algo estaba combatiendo en mi corazón. Me levanté poco antes del alba: mis esclavos dormían, la luna tenía el mismo color de la infinita arena. Un jinete rendido y ensangrentado venía del oriente. A unos pasos de mí, rodó del caballo. Con una tenue voz insaciable me preguntó en latín el nombre del río que bañaba los muros de la ciudad. La respondí que era el Egipto, que alimentan las lluvias. *Otro es el río que persigo*, replicó tristemente, *el río secreto que purifica de la muerte a los hombres*. Oscura sangre le manaba del pecho. Me dijo que su patria era una montaña que está del otro lado del Ganges y que en esa montaña era fama que si alguien caminara hasta el occidente, donde se acaba el mundo, llegaría al río cuyas aguas dan la inmortalidad.<sup>33</sup>

Siguiendo a Borges, el narrador del relato exagera la postulación clásica de la realidad. Casi en cada enunciado se muestra un grado más de complejidad de lo real. Llega a ser tal la necesidad de poblar de mundos el relato que parece haber en la narración un frenesí conceptual, donde el tiempo cronológico explota con tal de imponer horizontes diversos de observación del mundo. En el primer enunciado del párrafo se dice “Mis trabajos empezaron, he referido, en un jardín de Tebas”, para inmediatamente hacer una descripción sobre la noche y el insomnio. Después se narra sobre el alba y los esclavos, pero hay una descripción de la luna que rompe la linealidad del relato: “la luna tenía el mismo color de la infinita arena”. Aparece entonces el jinete, ahí se arma una pequeña

---

<sup>33</sup> Borges, “El inmortal”, p. 534.

trama continua, pero pronto el narrador hace una abrupta descripción, “Oscura sangre le manaba del pecho”, para luego contar, el narrador y ya no el personaje, las últimas palabras del jinete que habría de morir. Todo eso va indicando que la trama y el movimiento ya existen en el narrador, no solamente como resultado de la mediación narrativa entre *discurso* e *historia*. El fluir de la narración se da a través de las imágenes metafóricas y no solamente de la conciencia del narrador:

“*Con una tenue voz insaciable*”, describe el narrador e, inmediatamente, se disparan ante nosotros los dos elementos del texto que están encerrando a la palabra voz: *tenue* e *insaciable*, adjetivos que análogicamente indican la sed del moribundo. Si damos una vuelta más al enunciado y al contexto, podríamos decir que lo que realmente es agónico es la narración misma. De ahí que la voz pregunte, pues el acto de preguntar es metafóricamente buscar calmar la sed: “*Con una tenue voz insaciable me preguntó en latín el nombre del río que bañaba los muros de la ciudad*”. El narrador contesta que el río que baña los muros de la ciudad es el Egipto y, como si no observara aún la similitud entre lo agónico, lo tenue y la imagen del muro, señala que el río es alimentado por las lluvias. Es entonces cuando el relato arrebató la voz al narrador en primera persona para señalar, por medio del personaje, que es otra la sed y otro el río: “*Otro es el río que persigo*, replicó tristemente, *el río secreto que purifica de la muerte a los hombres*”. En este momento, el narrador recupera la voz para describirnos en una sola frase que el hombre va a morir y encadenar la metáfora del río con la de la sangre: “*Oscura sangre le manaba del pecho*”. De hecho, la construcción es impresionante, las dos metáforas guía son las de la sangre y el agua. Y en la formación de la

imagen la idea de lluvia termina confundándose con la idea de brotar o manar sangre y el muro juega, metafóricamente, con la idea del pecho del jinete que viene de Oriente.

El narrador finalmente se vence, al terminar el párrafo sólo repite las palabras del muerto, y nos ofrece una de las descripciones más profundas de lo que significa Occidente. En el relato el jinete viene de Oriente en busca del Occidente, esto es, no existe realmente ni un espacio ni otro, todo depende del movimiento del jinete y no hay una línea que indique la llegada. El Occidente solamente es una idea inmensamente destructiva y seductora:

Me dijo que su patria era una montaña que está del otro lado del Ganges y que en esa montaña era fama que si alguien caminara hasta el occidente, *donde se acaba el mundo*, llegaría al río cuyas aguas dan la inmortalidad.

## LITERATURA Y AZAR

En la lengua consisten los mayores daños de la vida humana.

**Cervantes**

¿Cuál es la reforma que más admira?

Las no acaecidas todavía, las que abolirán el culto del dinero y el de la fama.

**Borges**

Mientras el autor de la necrología de Menard redactaba su nota, los ejércitos de Hitler invadían Checoslovaquia y luego Polonia; Franco acorralaba y capturaba los últimos focos de resistencia de republicanos españoles o los obligaba a huir al otro lado de la frontera, al sur de Francia (no muy lejos de Nîmes); y de las fábricas de Europa, Japón y los Estados Unidos surgían nuevas armas que don Quijote tanto desdeñaba. El debate sobre “las armas y las letras” nunca fue más pertinente, a pesar de que el vencedor del debate otra vez, como en 1605 estaba decidido de antemano.

**Daniel Balderston**

Una de las experiencias milagrosas del siglo XX es que exista “Pierre Menard, autor del Quijote”, el relato más cervantino de la literatura contemporánea. Dirán algunos que es, quizá, más angustiante, irónico y trascendente que el propio *Don Quijote de la Mancha*, pero ahí se equivocarán aquellos que lo sugieran. Hay un elemento en el *Quijote* de Cervantes del que adolece, en parte, el *Quijote* de Borges: Sancho Panza; acaso la figura más importante de la literatura moderna. Y digo en parte, porque en ese relato el papel de Sancho lo juega Borges.

En el relato de Borges, Pierre Menard, nunca está de más recordarlo, sólo logra escribir algunos de los capítulos metatextuales del *Quijote* de Cervantes (uno referente a la traducción y el azar de la escritura, otro al debate entre las armas y las letras y, el último, en torno a la escritura y la vida, esto es, al género autobiográfico), y por más que el narrador del Menard tenga un aire panzista, lo cierto es que no tiene la estatura, mediana y ordinaria, del plebeyo de Sancho. Pero vamos a intentar encontrar un principio.

Así como el *Quijote* es un recuento póstumo —lo que hace el caballero del bacín en la cabeza es vivir como se había vivido en la época de caballería—, así es el texto de Borges. El narrador trata de hacer una breve rectificación de la vida y obra de Pierre Menard, aquél fascinante simbolista del siglo XX:

La obra visible que ha dejado este novelista es de fácil y breve enumeración. Son, por lo tanto, imperdonables las omisiones y adiciones perpetradas por Madame Henri Bachelier en un catálogo falaz que cierto diario cuya tendencia *protestante* no es un secreto, ha

tenido la desconsideración de inferir a sus deplorables lectores —si bien estos son pocos y calvinistas, cuando no masones y circuncisos. Los amigos auténticos de Menard han visto con alarma ese catálogo y aun con cierta tristeza. Diríase que ayer nos reunimos ante el mármol final y entre los cipreses infaustos y ya el Error trataba de empañar su Memoria...<sup>34</sup>

El narrador del cuento comienza a limpiar la ya maltrecha memoria (proferida por esa pléyade de “calvinistas”, “masones” y “circuncisos”), con una enumeración de lo escrito por Menard. Algunas de las piezas que encuentra son las siguientes:

- 1) Un soneto simbolista.
- 2) Una monografía de conceptos poéticos, no sinónimos o perifrasis, sino “objetos ideales creados por una convención y esencialmente destinados a las necesidades poéticas”.
- 3) Una monografía de conexiones entre Descartes, Leibniz y John Wilkins.
- 4) La traducción de la *Aguja de navegar cultos*, de Quevedo.
- 5) “Una lista manuscrita de versos que deben su eficacia a la puntuación”.

Más otro texto monográfico sobre Leibniz, éste referente a la característica universal; dos libros sobre ajedrez; otra monografía, ahora so-

---

<sup>34</sup> Borges, Jorge Luis, “Pierre Menard, autor del Quijote”, en *Obras completas 1*, Emecé, España, 2001, p. 444.

bre la *Ars magna generalis*, de Ramón Lull; los borradores de la lógica simbólica, de Boole y las leyes métricas generales de la prosa francesa; una transposición en alejandrinos de una obra de Valéry y tres o cuatro textos más que cierran el trabajo de Pierre Menard.<sup>35</sup>

Obvio decirlo: se trata, si revisamos con detenimiento tan farragosa lista, de una obra que busca un solo tema, la identidad, o como dirían los ilustrados, la perfección, o mejor aún, como indicarían los críticos contemporáneos: busca la interpretación perfecta y única del mundo: el símbolo absoluto que detiene el tiempo.

Sin embargo, ésta es la obra pública, la creación hermética y verdadera es la que ocupará al narrador del relato. Se trata de la obra “más significativa de nuestro tiempo”, en palabras del amigo de Menard: “los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del Quijote y de un fragmento del capítulo veintidós”.<sup>36</sup>

El narrador del cuento borgesiano nos dice que tal asunto, reescribir el *Quijote*, parece un dislate y esto es precisamente lo que intenta justificar. Dos textos lo llevaron a tal empresa. En primer lugar, el fragmento filológico de Novalis, que lleva el número 2005 en la edición de Dresden, donde se “esboza el tema de la *total identificación* con un autor determinado”<sup>37</sup>. El fragmento dice lo siguiente:

---

<sup>35</sup> Según Daniel Balderston, hay dos textos de Menard no incluidos en la lista del narrador del cuento: *Origine thyroïdienne du rhumatisme chronique, progressif et déformant* [*El origen tiroïdal del crónico, progresivo y deformante reumatismo*] y *Conseils pratiques aux jeunes mères* [*Consejos prácticos para madres jóvenes*]. “Menard y sus contemporáneos: El debate sobre las armas y las letras”, en *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*, Beatriz Viterbo Editora, Argentina, 1996.

<sup>36</sup> Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”, p. 446.

<sup>37</sup> *Ibidem*. Las cursivas se encuentran en el original.

Nur dann zeig ich, dass ich einen Schriftsteller verstanden habe, wenn ich in seinem Geiste hondeln kann; wenn ich ihn, ohne seine Individualität zu schmälern, übersetzen und mannigfach verändern kann.<sup>38</sup>

El segundo lugar, dice el narrador, “no es uno de esos libros parasitarios que sitúan a Cristo en un bulevar, a Hamlet en la Cannebière o a don Quijote en Wall Street”.<sup>39</sup> Es posible que aquí el personaje se esté refiriendo al *Ulises* de Joyce como el libro parasitario que simplemente resitúa una epopeya en su mundo contemporáneo o, en general, a los ejercicios de vanguardia del siglo XX que gustan de estas extrapolaciones. Así, pues, Menard no intenta ni la identificación total con un autor previo, Cervantes en este caso, como lo sugiere el fragmento de Novalis, ni mucho menos la actualización de la obra quijotesca. Al simbolista no le interesa, en palabras del narrador, “ni el placer plebeyo del anacronismo”, ni el “embeleso de que todas las épocas son iguales o distintas”. Menard:

no quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino *el Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel de Cervantes.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> “Sólo muestro que he entendido a un autor cuando puedo actuar en su espíritu; cuando, sin disminuir su individualidad, puedo traducirlo y transformarlo de muchas formas”. Novalis, *Fragmente*, Wolfgang Jess Verlag in Dresden, Germany, 1929, p. 644.

<sup>39</sup> Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”, p. 446.

¿Pero de dónde le viene esta idea loca a Jorge Luis Borges, este *dislate* de escribir un cuento sobre un simbolista francés que se enfrenta al autor más barroco de la narrativa española, —sólo comparable con Góngora o Lezama Lima— para convertirse en él, para escribir la novela más importante de la literatura moderna, una obra que, además, ya ha sido escrita?

Según el crítico Daniel Balderston, la idea no le viene de ningún lado. Jorge Luis Borges y Pierre Menard se encontraron, probablemente, en el primer lustro de 1920. Balderston ha exhumado un poema de los primeros libros de Borges, “Por los viales de Nîmes”:

Como esas calles patrias  
Cuya firmeza en mi recordación es reclamo  
Esta alameda provenzal  
Tiende su fácil rectitud latina  
Por un ancho suburbio  
Donde hay despejo y generosidad de la llanura.  
El agua va rezando por una acequia  
El dolor que conviene a su peregrinación insentida  
Y la susurración es ensayo del alma  
Y la noche es benigna como un árbol  
Y la soledad persuade a la andanza.  
Este lugar es semejante a la dicha;  
Y yo no soy feliz.  
El cielo está viviendo un plenilunio  
Y un portalejo me declara una música

Que en el amor se muere  
Y con alivio dolorido resurje. [sic]  
Mi oscuridá difícil mortifica la calma.  
Tenaces me suscitan  
La afrenta de estar triste en la hermosura  
Y el deshonor de insatisfecha esperanza.<sup>41</sup>

El poema, según los biógrafos de Borges, parece haber sido escrito durante el segundo viaje de la familia del escritor argentino a Europa, entre 1923 y 1924. Un recorrido por Londres, París, Génova, Madrid, Andalucía y Mallorca, donde —dice Balderston— “el joven veterano del avanguardismo y renacido en el nacionalismo argentino” tiene un encuentro, fallido y desesperanzado —según el poema— con el simbolista de Nîmes:

Otros indicios muestran que Borges y Menard habrían llegado a discutir el proyecto de este último sobre el *Quijote*. En una serie de ensayos publicados en la década de los veinte (*El tamaño de mi esperanza* 108-14; *El idioma de los argentinos* 10-13, 139-46), Borges ataca el concepto demasiado literal que Menard tiene del texto y celebra los “descuidos” de Cervantes (sin aludir a Menard, por supuesto, cuya obra era todavía “invisible”). La entrevista debe de haberse llevado a cabo a comienzos del proyecto Menard, cuando éste todavía estaba resuelto a convertirse en el mismísimo Cervantes.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Se trata de una versión no alterada que el mismo Borges retiró de sus obras completas. La fuente es Borges, *Textos recobrados 1919-1929*, Emecé Editores, Barcelona, 1997, p. 227. También puede consultarse directamente en *Luna de enfrente*, Editorial Proa, Buenos Aires, 1925.

<sup>42</sup> Daniel Balderston, *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la*

No obstante lo anterior, lo más importante no es constatar dicho encuentro,<sup>43</sup> pues lo importante no es el encuentro, es la naturaleza de tal encuentro. Ya en el poema de Borges se intuye esta peregrinación quijotesca —“y la soledad persuade a la andanza”/ “Insentida” en su locura.

En los versos de Borges lo que puede leerse es una profunda decepción por no comprender al simbolista, quizá por esto diga: “Este lugar es semejante a la dicha/I yo no soy feliz” (sic). Acaso, Borges acentúa su propia ignorancia frente a aquél que sólo aspira a volverse Cervantes cuando escribe: “Mi oscuridá difícil mortifica la calma/ Tenaces me suscitan/La afrenta de estar triste en la hermosura/ Y el deshonor de insatisfecha esperanza”.

Es hasta muchos años después, cuando Borges envía su cuento a la revista *Sur*, en 1939, que el argentino parece terminar el encuentro de los años 20's con Menard:

Menard, seguramente, debió haber desconcertado al joven Borges, quien estaba convencido de que la literatura había sido reinventada por los escritores vanguardistas de su generación. Un francés que —dos décadas antes de los manifiestos surrealistas, del ultraísmo, del creacionismo y los demás movimientos revolucionarios de la cultura y literatura modernas— había escrito una monografía sobre imágenes

---

*realidad en Borges*, pp. 62-63.

<sup>43</sup> No discutiré este asunto, pero quiero señalar que este dato tiene muchas implicaciones para la interpretación del texto de Borges, pues parte de la crítica cree que la relación de este autor con su obra es la que dicta ese misterio llamado genio y, ya en esa divisa, no les interesa a los críticos hacer una investigación correcta del contexto en el cual la obra fue formada, sino que optan por las conexiones trascendentes de la obra de Borges con la “literatura universal”.

que no se referían a cosas del mundo sino a “objetos ideales creados por una convención y esencialmente destinados a las necesidades poéticas”, y que, sin embargo, se complacía durante la década triunfal de la vanguardia en la reescritura de una novela española del siglo XVII. ¡Qué obstinación! ¡Qué manera de estar al margen del espíritu de la época!<sup>44</sup>

Por qué hace esto Menard es algo que contesta el Menard de Borges:

‘Mi propósito es meramente asombroso’, me escribió el 30 de septiembre de 1934 desde Bayonne. ‘El término final de una demostración teológica o metafísica —el mundo externo, Dios, la causalidad, las formas universales— no es menos anterior y común que mi divulgada novela. La sola diferencia es que los filósofos publican en agradables volúmenes las etapas intermedias de su labor y que yo he resuelto perderlas’.<sup>45</sup>

Podría decirse, entonces, que el objetivo de Menard es uno elemental: el deseo de alcanzar el asombro. Con una sola diferencia, no le interesa el camino que lo conduce al asombro, sólo el asombro en sí mismo. Esta parte es central en el texto de Borges: ¿por qué opta Menard por la reescritura metafísica de un texto ya escrito?, ¿por qué volver a ser ese autor atravesando el tiempo y el espacio que los separa y no buscar, de acuerdo con el espíritu de la época, el asombro a través de la modernidad vanguardista que cabalga tan dichosa en los principios bélicos del siglo XX?

<sup>44</sup> Daniel Balderston, *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*, pp. 62-63.

<sup>45</sup> Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”, p. 447.

Quizá Borges ha contestado a esta pregunta de muchas formas en otros textos: el asombro está en la conservación y no en el olvido. Ésta es un poco la idea de lo clásico que tiene el escritor argentino:

Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad.<sup>46</sup>

Pero no adelanto las conclusiones del texto. Mejor seguirlo párrafo por párrafo.

Después de decirnos que su propósito es sólo asombroso, el narrador del cuento nos dice cuál es el método que Menard “imaginó”: conocer bien el español del siglo XVII; recuperar la fe católica; guerrear contra los moros o contra los turcos; olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 a 1918 y ser Miguel de Cervantes. En síntesis, lo que se propuso hacer Menard es exactamente lo mismo que hace Cervantes al escribir su obra. El Quijote, de la mano de Sancho, conoce el español del XV y del XVI; recupera la fe en las justas de caballería; guerra contra otros caballeros por motivos que ya parecían asunto baladí; olvida la historia del XV, del XVI y principios del XVII y convierte a Alonso Quijano, cada vez que una paliza le permite recuperar la armadura, en don Quijote.

---

<sup>46</sup> Borges, “Sobre los clásicos”, en *Obras completas 2*, Emecé editores, Barcelona, 1989, p. 151.

Quizá por esto la frase, digna de Macedonio Fernández, que escribe Borges en el cuento: “de todos los medios imposibles para llevarla a término, éste era el menos interesante”. Parece indicarse algo: o estamos en el interior de una realidad que no excluye a la ficción y, por lo tanto, la palabra *imposible* es simplemente una forma *sui generis* de realizar las cosas o, por el contrario, la empresa es realmente imposible. No puede llevarse a término y, por lo tanto, su valía está en intentar realizarla de la forma más interesante, ya que no se materializará jamás.

Ser en el siglo veinte un novelista popular del siglo diecisiete le pareció una disminución. Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo —por consiguiente, menos interesante— que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard. (Esa convicción, dicho sea de paso, le hizo excluir el prólogo autobiográfico de la segunda parte del don Quijote. Incluir ese prólogo hubiera sido crear otro personaje —Cervantes— pero también hubiera significado presentar el Quijote en función de ese personaje y no de Menard. Éste, naturalmente, se negó a esa facilidad).<sup>47</sup>

El siguiente punto de la obra es de una sutileza terrible y mágica. Menard le escribe al narrador que se ha dado cuenta de que su empresa, realmente, no es imposible... para realizarla le “bastaría ser inmortal”. Es difícil, aquí, no pensar en otro texto de Borges, “El Inmortal”. Aquel relato donde el viejo soldado recorre, sin posibilidades de morir, toda

---

<sup>47</sup> Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”, p. 447.

la historia del mundo occidental y se da cuenta de que las palabras de Homero son tan poderosas y que están tan llenas de sentido como la nada, como el mismo silencio. Por esto el narrador del cuento vuelve a deslizar ese argumento parmenídeo de la inmutabilidad del ser, contra Heráclito, de la perfección del río que nunca cambia las cosas:

¿Confesaré que suelo imaginar que la terminó y que leo el Quijote —todo el Quijote— como si lo hubiera pensado Menard? Noches pasadas, al hojear el capítulo XXVI —no ensayado nunca por él— reconocí el estilo de nuestro amigo y como su voz en esta frase excepcional: *las ninfas de los ríos, la dolorosa y húmida Eco*. Esta conjunción eficaz de un adjetivo moral y otro físico me trajo a la memoria un verso de Shakespeare, que discutimos una tarde:

*Where a malignant and turbaned Turk.*<sup>48</sup>

¡Qué infinito terror el que habría sentido el narrador, Menard y el propio Borge... el que podemos sentir nosotros! Se trata de aquella angustia primigenia que mostrara Platón, una y otra vez, a través de la búsqueda de la némesis: todo está escrito en este mundo. Nada es nuevo. Todo es una variación infinita de lo mismo, simulacros de una verdad escrita por siempre. No es casual, pues, que el narrador recuerde la misma estrategia en manos del otro gran escritor de la modernidad; es como si tanto Shakespeare como Cervantes supieran que los adjetivos físicos, como

---

<sup>48</sup> *Ibidem.*

todo en este mundo, son formas morales: *donde un turco maligno, donde un turco turbante*.

Así es que queda anunciado el mundo clásico al que pertenece, aun en su despliegue barroco, el *Quijote*. Creo que por esto es que el narrador se pregunta por qué razón Menard escogió la reescritura de un libro clásico, del *Quijote*. El problema, nos dice el narrador, es que se trata de un simbolista, “devoto de Poe, que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarme, que engendró a Valéry, que engendró a Edmond Teste”. Es Menard, repitiendo una respuesta que Borges gustaba dar, el que contesta de una manera fulminante el motivo de su elección:

El Quijote me interesa profundamente, pero no me parece ¿cómo lo diré? inevitable. No puedo imaginar el universo sin la interjección de Poe...<sup>49</sup>.

El Quijote es un libro contingente, el Quijote es innecesario. Puedo premeditar su escritura, puedo escribirlo, sin incurrir en una tautología. A los doce o trece años lo leí, tal vez íntegramente. Después he releído con atención algunos capítulos, aquellos que no intentaré por ahora. He cursado asimismo los entremeses, las comedias, la Galatea, las novelas ejemplares, los trabajos sin duda laboriosos de Persiles y Segismunda y el Viaje del Parnaso... 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*.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> *Ibid*, p. 448.

<sup>50</sup> *Ibidem*, el subrayado es mío.

La respuesta, en términos positivos, parece ser la siguiente: pese a que se anuncia el movimiento eterno de lo clásico en la obra de Cervantes, *el Quijote es evitable*. Poe, en contraste, es un ejemplo de lo inevitable, justo del trazo simbólico del universo. En Poe lo que se observa, como ha dicho Borges, es “el conjunto de su obra”, no las páginas de ella. Se trata de dos tipos de imaginación. *Los simbolistas imaginan el universo, los barrocos, como Cervantes, el accidente y el azar*. Frente a la inevitable metafísica del universo de Poe, Menard opta por reescribir la metafísica de lo evitable, la metafísica del accidente. En la primera de ellas, en las formas simbólicas, está la “resonancia histórica”, en la segunda, en el azar y el accidente barroco, la “capacidad personal”.

Por esto el recuerdo que todos y todas tenemos del texto de Cervantes es similar, es el recuerdo de *un libro no escrito*. No sólo logra esto el *Quijote* por su naturaleza cómica y barroca, sino por un hecho estrictamente metafísico. Como es un libro accidentado en su interior, tan azaroso en sí mismo, siempre está presente la sensación de la nada, la sensación de que ese libro pudo, más fácilmente, no ser escrito. Sólo hay que pensar en una parte del capítulo noveno, uno de los textos que logra rescribir Menard.

El capítulo noveno abre la segunda parte de *Don Quijote* y se intitula “Donde se concluye y da fin a la estupenda batalla que el gallardo vizcaíno y el valiente manchego tuvieron”. El relato empieza cuando el narrador nos dice que habíamos justo dejado a don Quijote con las “espadas altas y desnudas” y de ahí en adelante no se sabe qué más pasa pues el libro se interrumpe. Hay después algunas reflexiones sobre lo inaudito de que un caballero no tuviera a la mano alguien a quien seguir contando sus haza-

ñas y de pronto, de manera fortuita y accidental, en el Alcázar de Toledo, el narrador encuentra a un vendedor de cartapacios y papeles viejos, toma uno de ellos que tiene caracteres arábigos y busca a un intérprete para que lo lea. Cuando el “morisco aljamiado” lo hace, comienza a reír.

Preguntéle yo de qué se reía, y respondiome que de una cosa que tenía aquel libro escrita al margen por anotación. Díjele que me la dijese, y él, sin dejar la risa, dijo:

—Está, como he dicho, aquí en el margen escrito esto: ‘Esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer en la Mancha’.<sup>51</sup>

Cuando el lector del *Quijote* oye esto, le compra todos los papeles y cartapacios al vendedor y le paga dos “arrobos de pasas” al morisco para que haga la traducción. Al cabo de mes y medio recibe la obra titulada *Historia de don Quijote de la Mancha*, escrita por Cide Hamete Benengeli, con lo cual, a estas alturas del *Quijote*, ya tenemos una versión narrada por tres autores y pasada por un traductor. Este proceso accidental de escritura, entre otras cosas, es lo que logra rescribir el Menard de Borges.

En tan fortuita continuación del *Quijote*, la naturaleza o el atributo de lo accidental sería no acontecer y, si acaso lo hace, la finalidad de ese acontecimiento no puede apuntar más que al olvido. De ahí que aquello olvidado, que es lo que busca Menard, sólo pueda resurgir en sus formas

---

<sup>51</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Alambra, España, 1979, p. 142.

primarias: el azar, el caos o el accidente y no en su racionalidad histórica o en sus símbolos.

Esto parece ser lo distintivo del mundo barroco de Cervantes y Borges frente al mundo simbólico de Poe y la tradición francesa, y aun frente a la obra clásica. “El hecho metafísico es irrepetible”.

Se puede reproducir lo clásico y lo simbólico, porque no es accidental sino necesario; en cambio Menard quiere reproducir lo informe y lo contingente. Ejemplo supino de esto, el *Quijote*. Así, el narrador se va acercando al final del cuento al plantear cuáles fueron las estrategias para reproducir lo accidental en Cervantes y Menard. El escritor español usa el azar, la inercia del lenguaje y de la invención y la espontaneidad; mientras que el escritor francés necesita suplir esto de manera artificial: variantes formales o psicológicas, sacrificios racionales frente al original. Y, sin embargo, hay algo que Menard llama una “traba congénita” a su labor: la existencia del tiempo.

Componer el Quijote a principios del siglo diecisiete era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del veinte, es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejísimos hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo Quijote.<sup>52</sup>

El tiempo es el que le da una fascinante dimensión al *Quijote*, lo arranca, podría decirse, de su naturaleza accidental. La obra de Cervantes, al paso del tiempo, se vuelve “razonable”, “necesaria” y hasta fatal en su

---

<sup>52</sup> Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”, p. 448.

advenimiento. ¿Cómo pues rescribirla, inclusive releerla, sin que parezca un clásico eterno, sin que pierda lo más notable: su extravío, su demencia y su accidentalidad?

Quizá en esas meditaciones es que Menard logra rescribir parte del capítulo 22 del *Quijote*. El fragmento que escribe el simbolista francés no es difícil de adivinar. En aquel famoso texto, el Quijote se encuentra con algunos malandros que, ensartados de cuellos y encadenados por las manos, son conducidos a galeras. Ahí mismo don Quijote pregunta a cada uno por el delito que ha cometido y decide liberarlos; sin embargo, cuando empieza a pensar en su futuro destino, tal cuadrilla apedrea a Sancho y al Quijote para poder después desaparecer de los feudos del rey y del loco que los había rescatado. Quizá, intuyo, lo que Menard alcanzó a producir es la conversación entre el líder de los cautivos, Ginés de Pasamonte, y Don Quijote.

Cuando Ginés de Pasamonte se molesta porque le llaman Ginesillo de Parapilla es que dice:

—Sí llama —respondió Ginés—: más yo haré que no me lo llamen, o me las pelaría donde yo digo entre mis dientes. Señor caballero, si tiene algo que darnos, dénoslo, y ajenas: y si la mía quiere saber, sepa que soy Ginés de Pasamonte, cuya vida está escrita por estos pulgares.

—Dice verdad —dijo el comisario—; que él mismo ha escrito su historia, que no hay más, y deja empeñado el libro en la cárcel, en doscientos reales.

—Y lo pienso quitar —dijo Ginés— si quedara en doscientos ducados.

—¿Tan bueno es? —dijo don Quijote.

—Es tan bueno —respondió Ginés—, que mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren. Lo que le sé decir a voacé es que se trata de verdades, y que son verdades tan lindas y tan donosas, que no pueden haber mentiras que se le igualen.

—¿Y cómo se intitula el libro? —preguntó don Quijote.

—*La vida de Ginés de Pasamonte* —respondió él mismo.

—¿Y está acabado? —preguntó don Quijote.

—¿Cómo puede estar acabado —respondió él—, si aún no está acabada mi vida? Lo que está escrito es desde mi nacimiento hasta el punto que esta última vez me han echado en galeras.

En este capítulo no es sorprendente la accidentalidad ni el cambio de narradores, como sucede en el capítulo noveno. No, lo que sorprende en esta parte son dos cosas; primero, que para Ginés de Pasamonte, hecho que no parece pasarle desapercibido al Quijote, escribir es algo muy similar a la vida. Parecen, de hecho, ser sinónimos. Por esta razón es que no hay contradicción cuando Ginés de Pasamonte se ofende ante la tontería de pretender que el libro esté terminado, cuando su vida no lo está aún. El libro y la escritura parecen ser así un proceso que culmina con la muerte del escritor, que es el mismo personaje de quien escribe. Esto se anuncia previamente, cuando Ginés dice que sólo ha escrito verdades y que por lo tanto no podrá haber mentiras que se le igualen. No habrá ficción que supere la vida del bandolero. Si nos detenemos un poco, lo que se anuncia en ese capital fragmento del *Quijote* es el en-

frentamiento entre la literatura “puramente” ficticia y la literatura biográfica. Aunque si bien esto parece imposible, lo cierto es que Ginés, el malandro, señala que una está hecha de mentiras y la otra, muy superior, de verdades.

Ginés de Pasamonte terminará su libro cuando termine su vida y ese relato será tan solo una biografía; en cambio el Quijote, loco como está, termina y empieza muchas vidas y muchos relatos y a lo que menos aspira es a la biografía individual. A él le interesa la epopeya del Quijote y los motivos comunitarios de su gesta. Entre esos dos polos extremos es que está Menard: ni la biografía, ni la epopeya, sino la repetición metafísica donde no importa el relato individual, pero tampoco el relato del héroe y su comunidad... por el contrario, Menard quiere ser un hombre que ya fue y repetir, de manera metafísica, el mismo libro que aquel hombre escribió. El Menard de Borges aspira a lo que muy en el fondo es el *Quijote*, un accidente histórico, un texto anacrónico y azaroso. Por esta razón no puede seguir la estrategia de Ginés de Pasamonte, ni la de Don Quijote y, sin embargo, no puede renunciar a ninguna de ellas. Sólo desde su biografía personal puede rescribir el *Quijote*, sólo desde una perspectiva epopéyica puede intentar tan increíble obra. Al final, al igual que en el texto de Cervantes, no habrá ni literatura psicológica (la posibilidad biográfica) ni la marcha heroica del personaje (la epopeya moderna).

Justo aquí, cuando el problema del tiempo transcurrido se ha vuelto el centro del relato, es donde entra la famosa disputa entre las armas y las letras, para destacar la preeminencia de la recepción del texto frente a su escritura. Como se sabe, en aquel famoso capítulo 38 del *Quijote*, Cervantes falla a favor de las armas. El discurso, en su parte central, reza así:

[...] volvamos a la preeminencia de las armas contra las letras, materia que hasta ahora está por averiguar, según son las razones que cada una de su parte alega. Y, entre las que he dicho, dicen las letras que sin ellas no se podrían sustentar las armas, porque la guerra también tiene sus leyes y está sujeta a ellas, y que las leyes caen debajo de lo que son letras y letrados. A esto responden las armas que las leyes no se podrán sustentar sin ellas, porque con las armas se defienden las repúblicas, se conservan los reinos, se guardan las ciudades, se aseguran los caminos, se despejan los mares de corsarios; y, finalmente, si por ellas no fuese, las repúblicas, los reinos, las monarquías, las ciudades, los caminos de mar y tierra estarían sujetos al rigor y a la confusión que trae consigo la guerra el tiempo que dura y tiene licencia de usar de sus privilegios y de sus fuerzas. [...] Y lo que más es de admirar: que apenas uno ha caído donde no se podría levantar hasta la fin del mundo, cuando otro ocupa su mismo lugar: y si éste también cae en el mar, que como enemigo le aguarda, otro y otro le sucede, sin dar tiempo al tiempo de sus muertes: valentía y atrevimiento el mayor que se puede hallar en todos los trances de la guerra. Bien hayan aquellos benditos siglos que carecieron de la espantable furia de aquestos endemoniados instrumentos de la artillería, a cuyo inventor tengo para mí que en el infierno se le está dando el premio de su diabólica invención, con la cual dio causa que un infame y cobarde brazo quite la vida de un valeroso caballero, y que, sin saber cómo o por dónde, en la mitad del coraje y brío que enciende y anima a los valientes pechos, llega una desmandada bala, disparada de quien quizá huyó y se espantó

del resplandor que hizo fuego al disparar de la maldita máquina, y corta y acaba en un instante los pensamientos y vida de quien le merecía gozar luengos siglos.<sup>53</sup>

Este texto, de la mayor importancia en la cultura occidental, no sólo señala la creciente incursión de la tecnología en el ensayo del asesinato de la historia moderna, sino que aún destaca la vieja fusión, en la tecnología humana, entre las armas y las letras. No debería de haber profesionalización alguna en el acto de matar, parece sugerir el Quijote, sino un deber que se cumple por una comunidad y, a decir del Quijote, es la guerra la que mantiene el honor y el sacrificio de la comunidad. Menard dirá lo mismo, fallará por la guerra y las armas, unos días antes del inicio de la segunda Guerra Mundial.

El narrador, por su parte, dice que esto es explicable en Cervantes, pues, a la postre, era un militar:

¡Pero que el don Quijote de Pierre Menard —hombre contemporáneo de *La trahison des clercs* y de Bertrand Russel reincida en esas nebulosas sofisterías! Madame Bachelier ha visto en ellas una admirable y típica subordinación del autor a la psicología del héroe; otros (nada perspicazmente) una *transcripción* del Quijote; la baronesa de Bacourt, la influencia de Nietzsche. A esa tercera interpretación (que juzgo irrefutable) no sé si me atreveré a añadir una cuarta, que coincide muy bien con la casi divina modestia de Pierre Menard: su hábito resignado o

---

<sup>53</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, pp. 469-470.

irónico de propagar ideas que eran el estricto reverso de las preferidas por él. [...] El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza).<sup>54</sup>

Palabras más palabras menos, Borges despliega de manera muy simple todos los niveles en los que podría interpretarse el *Quijote*, desde la idea de que es un texto no moderno (se subordina el autor a la idea del héroe), hasta la idea radical de que el texto dice justo lo contrario de lo que está escrito en él, pasando por la interpretación histórica, hasta la interpretación refleja, en la cual sólo se repite lo que dice el texto. Más importante que esto, son las palabras finales: el texto, pese a ser idéntico, es infinitamente más rico en el siglo XX porque contiene más posibilidades de interpretación. Aquí se dibuja la idea más trascendente y polémica del cuento de Borges: *el tiempo es irreplicable; magnifica y disminuye la obra y es único*. Muy a la manera de Hegel, el tiempo le da ambigüedad al texto y aquí radica su riqueza. La lectura es materialización del tiempo y, por lo tanto, acontecimiento lúdico y erótico -ambiguo- de quien lee.

¿Qué es lo que queda entonces al concluir el relato? El accidente. El azar de la materia significante a través de la lectura. Una variación que palpita en la repetición perfecta. Dice el narrador hacia el final del cuento:

Es una revelación cotejar el don Quijote de Menard con el de Cervantes. Éste, por ejemplo, escribió (Don Quijote, primera parte, noveno capítulo):

---

<sup>54</sup> Jorge Luis Borges, "Pierre Menard, autor del Quijote", p. 449.

*... la verdad cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir.*

Redactada en el siglo diecisiete, redactada por el “ingenio lego” Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:

*... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir.*

La historia, *madre* de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió. Las cláusulas finales —*ejemplo y aviso de lo presente, advertencias de lo porvenir*— son descaradamente pragmáticas.<sup>55</sup>

Es, pues, el intérprete, como Sancho Panza, el que al final “enloquece”, al permanecer al lado de su señor, al lado del texto y descubriendo esa premisa metafísica a la que me he referido: la escritura está hecha de tiempo y por esta razón se reinventa aunque las palabras parezcan ser las mismas. El narrador, al final, lee el texto de Menard con la devoción, insisto, con que el escudero sigue a un caballero locuaz. El amigo de Menard nos revela una verdad inmediata: leer es asombro y reinterpretación... es el turbante maligno del tiempo que nos ciega en el momento de leer. Por esto ninguna página puede ser repetida, la actualización, la

---

<sup>55</sup> *Ibidem.*

interpretación de la obra es una creación novedosa de la obra misma. Por el contrario, la gloria le quita al texto su movimiento central: el juego de lo ocasional, de lo azaroso, de la posibilidad de no haber existido, de vacilar, siempre, entre la nada y el ser:

No hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil. Una doctrina filosófica es al principio una descripción verosímil del universo; giran los años y es un mero capítulo —cuando no un párrafo o un nombre— de la historia de la filosofía. En la literatura, esa caducidad final es aun más notoria. El Quijote —me dijo Menard— fue ante todo un libro agradable; ahora es una ocasión de brindis patrióticos, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo. La gloria es una incomprensión y quizá la peor.<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> *Ibid*, p. 450.

## UNIVERSO O PLURIVERSO

El mundo es tal vez el bosquejo rudimentario de algún dios infantil, que lo abandonó a medio hacer, avergonzado de su ejecución deficiente; es obra de un dios subalterno, de quien los dioses superiores se burlan; es la confusa producción de una divinidad decrepita y jubilada, que ya se ha muerto.

**David Hume**

No es extraño encontrar en la lectura de Borges una premisa fundamental: se trata de un escapista, autor de grandes ficciones matemáticas y metafísicas; en su obra, finalmente, encontramos a un escritor que contaba mentiras y figuraba deslumbrantes inventos. Según creo, partir de esta infatigable premisa es una irresponsabilidad. Borges fue un autor preocupado por los datos que insertaba en sus ensayos y ficciones y, justo por esta razón, sus referencias históricas deberían de ser analizadas en relación con las referencias que son sólo verosímiles en las narraciones del autor del *Aleph*. La cadena entre ficción y realidad, entre datos históricos y datos inventados, entre mentira y verdad, debe de ser manejada con suma perspicacia tratándose de un autor que nos ofrece una representación tan compleja del universo y de la historia.

A esta tendencia de leer la ficción de Borges como acto de irreali-

dad, de darle un uso sólo formal y lúdico, pocos han escapado; un caso célebre al respecto es el de Michel Foucault. Como se sabe, una de las obras más bellas e influyentes del siglo XX, *Las palabras y las cosas*, fue inspirada por un ensayo del argentino. En la primera página de su texto, el filósofo francés dice:

Este libro nació de un texto de Borges. De la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento —al nuestro: al que tiene nuestra edad y nuestra geografía—, transtornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro.<sup>57</sup>

El texto al que se refiere Foucault se encuentra en un ensayo: “El idioma analítico de John Wilkins”. Borges inicia este ensayo, de no más de cuatro páginas, con las siguientes palabras:

He comprobado que la decimocuarta edición de la *Encyclopaedia Britannica* suprime el artículo sobre John Wilkins. Esa omisión es justa si recordamos la trivialidad del artículo (veinte renglones de meras circunstancias biográficas: Wilkins nació en 1614, Wilkins murió en 1672, Wilkins fue capellán de Carlos Luis, príncipe palatino; Wilkins fue nombrado rector de uno de los colegios de Oxford, Wilkins fue el primer secretario de la Real Sociedad de

---

<sup>57</sup> Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, trad. Elsa Cecilia Frost, Siglo XXI, México, 1993, p. 1.

Londres, etc.); es culpable, si consideramos la obra especulativa de Wilkins.<sup>58</sup>

Este dato, para empezar, es del todo cierto. John Wilkins fue eliminado a partir de la decimocuarta edición y su presencia no ha sido restituida hasta ahora (2005).

Así, se podría decir que desde el primer párrafo Borges enmienda un poco la *Enciclopedia Británica*. No sólo restituye en un texto, el suyo, la presencia de Wilkins, sino que, además, lo hace con una retórica singular. Repite cinco veces el apellido de alguien que, por trivialidad, ha sido eliminado de la historia del pensamiento consignada en la *Enciclopedia*. El ejercicio de fijación de la memoria puede reinsertar, sin mayores dilaciones, a un hombre o a una mujer en una tradición de la que ha sido borrado.

Aunado a lo anterior, Borges ve en el moderno sajón un trabajo especulativo que, de ser valorado, implicaría, sin culpa alguna, la restitución del obispo inglés a la *Enciclopedia*. Wilkins se interesó en “la teología, criptografía, la música, la fabricación de colmenas transparentes, el curso de un planeta invisible, la posibilidad de un viaje a la luna, la posibilidad y principios de un lenguaje mundial”.<sup>59</sup> Esto lo sabe el argentino por la consulta de los siguientes libros: “*The Life and Times of John Wilkins* (1910), de P. A. Wright Henderson; el *Woerterbuch der Philosophie* (1924), de Fritz Mauthner; *Delphos*, de E. Sylvia Pankhurst;

---

<sup>58</sup> Borges, Jorge Luis, “El idioma analítico de John Wilkins”, en *Obras completas 2*, Emecé, Barcelona, 1989, p. 84.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

*Dangerous Thoughts* (1939), de Lancelot Hogben”.<sup>60</sup> Todos los libros existen y pueden ser consultados.<sup>61</sup> Acaso lo único que Borges omite en esta tendenciosa bibliografía es el título completo de *Delphos*. El título es *Delfos: el futuro del lenguaje internacional*. Recuérdese que en Delfos se encontraba, a 600 metros del nivel del mar, el oráculo más importante del mundo heleno y el lugar de adoración de Gea; quizá, pues, el secreto de la lengua universal sólo puede enunciarse en forma enigmática, tal como lo habría hecho el oráculo delfico de la tierra.

Un dato más, el escritor de “El Inmortal” dice que *no* hay ejemplares del libro de Wilkins, *An Essay Towards a Real Character and a Philosophical Language*, en su Biblioteca Nacional, pero, no obstante, nos informa que ese libro tiene 600 páginas en cuarto mayor y que está fechado en 1668. El libro, por cierto, ha sido reeditado en Bristol, en el año 2002, por la editorial Thoemmes.

Así, después de que hemos sido informados de las fuentes que utilizó Borges para realizar algo similar a una entrada, que bien podría sustituir la que ha sido eliminada en la *Enciclopedia Británica*, el argentino nos arroja la tesis central de tal nota: “todos los idiomas del mundo (sin excluir el *volapük* de Johann Martin Schleyer y la romántica *interlingua* de Peano) son igualmente inexpresivos”.<sup>62</sup>

Como algunos o algunas sabrán, existe una gramática del volapük

---

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> Wilkins, John, *An essay towards a real character and a philosophical language*, Bristol, Thoemmes, 2002; Pankhurst, Estelle Sylvia, *Delphos. The future of international language*, Kegan Paul & Co, London, 1972. (Por cierto, de la misma Pankhurst es este otro interesante título: *The home front: a mirror to life in England during the world war*) y Lancelot, Thomas Hogben, *Dangerous Thoughts*, WW Norton, New York, 1940.

<sup>62</sup> Borges, “El idioma analítico de John Wilkins”, p. 84.

y de la interlingua. El caso de este último lenguaje artificial es singular porque su autor, Giuseppe Peano, nacido en 1857, fundó la lógica matemática. Un lenguaje artificial que es una rama de los estudios científicos y filosóficos del mundo occidental, establecido plenamente por Russell. Este artificio remata la pretensión moderna, específicamente leibniziana, de establecer la lógica como ciencia, con base en dos principios: una *characteristica universalis* y un *calculus ratiocinator*. No es, pues, difícil deducir que un mismo afán universalista y racional guiaba a Peano en el establecimiento de la interlingua, que propuso en 1903 y que es, básicamente, una lengua desarrollada a partir del latín pero sin las flexiones del adusto lenguaje de Agustín.

Más aun, como bien observa Borges, tales lenguas artificiales, así como el esperanto, tienen un claro fundamento en la filosofía cartesiana:

Descartes, en una epístola fechada en noviembre de 1629, ya había anotado que mediante el sistema decimal de numeración, podemos aprender en un solo día a nombrar todas las cantidades hasta el infinito y a escribirlas en un idioma nuevo que es el de los guarismos; también había propuesto la formación de un idioma análogo, general, que organizara y abarcara todos los pensamientos humanos. John Wilkins, hacia 1664, acometió esa empresa.<sup>63</sup>

Y en una nota a pie de página dependiente del párrafo que acabo de citar, Borges dice:

---

<sup>63</sup> *Ibid*, pp. 84-85.

Teóricamente, el número de sistemas de numeración es ilimitado. El más complejo (para uso de las divinidades y de los ángeles) registraría un número infinito de símbolos, uno para cada número entero; el más simple sólo requiere dos. Cero se escribe 0, uno 1, dos 10, tres 11, cuatro 100, cinco 101, seis 110, siete 111, ocho 1000... Es invención de Leibniz, a quien estimularon, (parece) los hexagramas enigmáticos del I King.<sup>64</sup>

Esta fuente de inspiración de Leibniz, la mitología que encierra el I Ching, es fascinante. Se data el origen de ese *corpus* metafísico en el 2800 a.C., aproximadamente, y se le atribuye a un sabio chino, Fu Hsi. Hombre en el que también recae la leyenda de ser el primer emperador, el unificador de China y el introductor de la agricultura. Pero quizá lo más sorprendente del mito del I Ching es la idea de que los 64 hexagramas que forman el perfecto modelo matemático del universo se encuentran en el caparazón de una tortuga. Se trata de los fundamentos de una hermenéutica, donde la armonía de la gramática universal, 4096 signos resultado de la multiplicación de 64 por 64, debe de ser interpretada a modo del designio oracular o chamánico.

No es ajena a todo esto la crítica representación del lenguaje que hacen los helenísticos, esos pensadores que se encuentran en la encrucijada histórica entre el cristianismo y el fin de la *polis* y la cultura griega. Mientras los epicúreos plantean una teoría materialista del lenguaje, en la que las palabras no son sino átomos en movimiento, los estoicos recurren al sistema ternario para explicar el lenguaje. Como recuerda Foucault: “A

---

<sup>64</sup> *Ibid*, p. 85.

partir del estoicismo, el sistema de signos en el mundo occidental había sido ternario, ya que se reconocía en él el significante, el significado y la ‘coyuntura’ (el *τύγχανον*).<sup>65</sup> Esta idea se empata con la imprescindible teoría de la interpretación del signo y el significante en el momento en que acontece o, en términos del epicureísmo, en el momento en que se padece. Por el contrario: “A partir del siglo XVII [...] la disposición de los signos se convertirá en binaria, ya que se la definirá, de acuerdo con Port-Royal, por el enlace de un significante y un significado”.<sup>66</sup>

Otro dato importante para la comprensión de los modernos, paradigmáticamente representados por Borges en la figura de Wilkins, es que el I Ching es el libro más adusto de la humanidad. Fue entre 15 y 20 siglos a.C. cuando el texto se transcribió. Y en el siglo V a.C., la época del florecimiento griego, el sabio Confucio (550-428 a.C.) ya se declaraba, al igual que Sócrates, ignorante frente al enigma que representa el universo. Así, lo común a dos magmas del pensamiento occidental y oriental, hace casi 25 siglos —hace un guiño en la historia de la humanidad—, es que reconocían, en sus formas míticas de representar al universo, el enigma central del movimiento del ser y del sentido del universo. Los signos no constituían representaciones del orden, sino, acaso, el arcano fluir de ese cosmos.

En este contexto, es que la figura del obispo inglés, junto con el pensamiento occidental del siglo XVII, adquiere una luz temible.<sup>67</sup> John

---

<sup>65</sup> Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, p. 49.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> Como acierta en sintetizar Foucault, en el centro de la filosofía moderna del siglo XVII está la separación radical de la ciencia y la historia. Al eliminarse la historia y mitología del mismo lenguaje, lo que queda es una serie de intuiciones puras que se encadenan para formar la arquitectónica de la verdad. “Desde entonces, el texto deja de

Wilkins, como destaca Borges, frente a Descartes, Leibniz o sus émulos del siglo XIX y XX, Peano y Martin Schleyer, ya no parece siquiera plantearse el problema de la artificialidad del lenguaje y del universo. Al igual que Hume, para Wilkins el mundo y las lenguas son un artificio, por eso Borges puede transcribir las ideas de Mauthner. El autor del diccionario filosófico alemán “observa que los niños podrían aprender ese idioma sin saber que es artificioso; después en el colegio, descubrirían que es también una clave universal y una enciclopedia secreta”.<sup>68</sup> ¿Y no es acaso esto lo que hacemos en la vida las y los occidentales postilustrados: creer que un lenguaje no es un artificio, sino el ser secreto de las cosas y del universo que será descifrado u oculto, definitivamente, en nuestra educación.

Pero Borges va más allá en su ensayo, reconduce el problema del artificio y el ser al lugar límite de la belleza. De pronto, sin sutileza alguna, estamos en el eco de la vieja polémica sobre lo bello que protagonizaran los textos platónicos y aristotélicos. Borges analiza el despliegue del universo que hace la gramática artificial de Wilkins y concluye en la idea de lo bello. En ese esquema, “la belleza figura en la categoría décimo sexta; es un pez vivíparo, oblongo”.<sup>69</sup> Como se observa, se trata de una representación especulativa, imposible para la comprensión finita del ser humano.

---

formar parte de los signos y de las formas de la verdad; el lenguaje no es ya una de las figuras del mundo, ni la signatura impuesta a las cosas desde el fondo de los tiempos. La verdad encuentra su manifestación y su signo en la percepción evidente y definida. Pertenece a las palabras el traducirla, si pueden; ya no tienen derecho a ser su marca. El lenguaje se retira del centro de los seres para entrar en su época de transparencia y neutralidad”. *Las palabras y las cosas*, p. 62.

<sup>68</sup> Borges, “El idioma analítico de John Wilkins”, p. 85.

<sup>69</sup> *Ibid*, p. 86.

Justo en este punto es que aparece la famosa tabla que desencadena la obra de Foucault. Escribe Borges:

Esas ambigüedades, redundancias y deficiencias recuerdan las que el doctor Franz Kuhn atribuye a cierta enciclopedia china que titula *Emporio celestial de conocimientos benévolos*. En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas.<sup>70</sup>

Foucault dedicará tres páginas a comentar, con estupor, la clasificación. En primer lugar dice algo cuestionable:

En el asombro de esta taxonomía, lo que se ve de golpe, lo que, por medio del apólogo, se nos muestra como encanto exótico de otro pensamiento, es el límite del nuestro: la imposibilidad de pensar *esto*.<sup>71</sup>

La primera edición de *Las palabras y las cosas* está fechada en 1966; lustros atrás, en 1945, Wittgenstein finalizaba sus *Investigaciones filosóficas*. En el párrafo 39 de esa obra, el vienes se pregunta cuántos géne-

---

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 1

ros de oraciones hay. Concluye que pensar el lenguaje de esta forma es incorrecto y sugiere que en lugar de géneros pensemos en “juegos del lenguaje”, los cuales son, a su vez, “formas de vida”. Entonces nos da una lista parcial de las oraciones que se podrían hacer:

Dar órdenes y actuar siguiendo órdenes. Describir un objeto por su apariencia o por sus medidas. Fabricar un objeto de acuerdo con una descripción (dibujo). Relatar un suceso. Hacer conjeturas sobre el suceso. Formar y probar una hipótesis. Presentar los resultados de un experimento mediante tablas y diagramas. Inventar una historia y leerla. Actuar en teatro. Cantar a coro. Adivinar acertijos. Hacer un chiste; contarlo. Resolver un problema de aritmética aplicada. Traducir un lenguaje a otro. Suplicar, agradecer, maldecir, saludar, rezar.<sup>72</sup>

Esta lista, al igual que la del *Emporio celestial de conocimientos benévolos*, me parece absurda, como toda clasificación, pero no impensable. Es más, creo que tras Borges y Wittgenstein se encuentra la idea de restituir el poder creador y sorprendente del universo y el lenguaje frente a todo intento de clasificación. En la famosa paradoja de Sorites del párrafo 18 de las *Investigaciones*, curiosamente también tomada de Mauthner, hay un indicio de esta idea:

(¿Y con cuántas casas o calles comienza una ciudad a ser una ciudad?) Nuestro lenguaje puede verse como una vieja ciudad: una

---

<sup>72</sup> Wittgenstein, Ludwig, *Investigaciones filosóficas*, trad. Alonso García Suárez y Ulises Moulines, IIF-UNAM, 2003, p. 41.

maraña de callejas y plazas, de viejas y nuevas casas, y de casas con anexos de diversos períodos; y esto rodeado de un conjunto de barrios nuevos con calles rectas y regulares y con casas uniformes.<sup>73</sup>

¿Cómo pues comprender la *ataxonomía* del universo, la fuerza inmemorial del lenguaje? Foucault dice que como acto es monstruoso:

La monstruosidad que Borges hace circular por su enumeración consiste [...] en que el espacio común del encuentro se halla él mismo en ruinas. Lo imposible no es la vecindad de las cosas, es el sitio mismo en que podrían ser vecinas. Los animales ‘i] que se agitan como locos, j] innumerables, k] dibujados con un pincel finísimo de camello’ ¿en qué lugar podrían encontrarse, a no ser en la voz inmaterial que pronuncia su enumeración, a no ser en la página que la transcribe? ¿Dónde podría yuxtaponerse a no ser en el no-lugar del lenguaje?<sup>74</sup>

Desde esta idea es fácil inferir que Borges lo que acentúa es la vacuidad del lenguaje, del pensamiento y la inmaterialidad del universo. Todo es una ficción borrosa:

Por ello, las utopías permiten las fábulas y los discursos: se encuentran en el filo recto del lenguaje, en la dimensión fundamental de la *fábula*; las heterotopías (como las que con tanta frecuencia se encuentran en Borges) secan el propósito, detienen las palabras en sí

---

<sup>73</sup> *Ibid*, p. 31.

<sup>74</sup> Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 2.

mismas, desafían, desde su raíz, toda posibilidad de gramática; desatan los mitos y envuelven con esterilidad el lirismo de las frases”.<sup>75</sup>

Heterotopista, desértico, místico o estéril son adjetivos que se le cuelgan sin ton ni son a Borges. Pertenecen todos ellos a lo que Daniel Balderston ha llamado: “la posición irrealista” respecto a la obra del autor de *El libro de arena*. Como señala el usamericano, “Para muchos lectores y críticos ‘Borges’ es sinónimo de ‘irrealidad’, y los adjetivos creados a partir de su apellido parecen referirse a lo irreal, lo ficticio e incluso, lo ficticio en segundo o tercer grado”.<sup>76</sup>

Pero el ensayo de Borges no finaliza con la “monstruosa” lista de la Enciclopedia china. Inmediatamente, el argentino consigna algo más cercano a nosotros, una clasificación bibliográfica fundamental en la taxonomía contemporánea del archivo del saber:

El instituto Bibliográfico de Bruselas también ejerce el caos: ha parcelado el universo en 1000 subdivisiones, de las cuales la 262 corresponde al Papa; la 282, a la Iglesia Católica Romana; la 263, al Día del Señor; la 268, a las escuelas dominicales; la 298, al mormonismo, y la 294, al brahmanismo, budismo, shintoísmo y taoísmo. No rehúsa las subdivisiones heterogéneas, verbigracia, la 179: ‘Crueldad con los animales. Protección de los animales. El duelo y el suicidio desde el punto de vista moral. Vicios y defectos varios. Virtudes y cualidades varias’.<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> *Ibid*, p. 3.

<sup>76</sup> Daniel Balderston, *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*.

<sup>77</sup> Borges, “El idioma analítico de John Wilkins”, p. 86.

Esta primera división decimal, que data de 1905, marca la tendencia positivista a universalizar, por medio de guarismos, los sistemas de clasificación de los libros, esto es, de lo que creemos que es el saber y su registro.<sup>78</sup> Aquí ya no sólo estamos hablando de la Enciclopedia Británica y Wilkins, sino de la clasificación occidental del saber, taxonomía tan cuestionable como los proyectos filosóficos del siglo XVII, la enciclopedia china, los juegos del lenguaje de Wittgenstein o la clasificación bibliográfica de cualquier facultad. Me pregunto si alguien que trabaja en una universidad no ha sentido, después de pasar años entre tres o cuatro pasillos de libros o en uno o dos pisos de una biblioteca, al caer por error en otro piso u otro pasillo, que hay un universo que por su clasificación está perdido para siempre o, peor aún, que hay un universo en donde jamás seremos contemplados.

Por esto es que Borges concluye de manera terrible, de manera apegada a las tradiciones de la filosofía moderna: *la tesis sobre la artificialidad del lenguaje implica la de la inexistencia del universo*. “[...] notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo”.<sup>79</sup>

Cabe ir más lejos; cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra. Si lo hay,

---

<sup>78</sup> La bibliotecología surge en el siglo XVII, como un desarrollo natural del enciclopedismo del XVI. El propio Leibniz realizó la clasificación de la Biblioteca de Wolfenbüttel y otros sistemas de clasificación notables son los siguientes: La clasificación de la Biblioteca de Alejandría en Poesía, Historia, Filosofía, Oratoria y Miscelánea. La de las bibliotecas medievales en Archivos, Textos sagrados, Contribuciones, Concilios y actos de sínodos, Homilias y epístolas de los Santos Padres, Leccionarios y Leyendas de mártires.

<sup>79</sup> Borges, “El idioma analítico de John Wilkins”, p. 86.

falta conjeturar su propósito; falta conjeturar las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias, del secreto diccionario de Dios.<sup>80</sup>

Esto parece ser imposible para el *hombre* occidental y moderno pero Borges, quizá, sugiere que es imposible para todo ser humano.<sup>81</sup>

Conclusión muy diferente es la que alcanza Foucault en *Las palabras y las cosas*. La diferencia central parece ser que el pensador argentino nos entrega al abismo de la soberbia taxonómica del ser humano; mientras que Foucault reconoce el sentido en tales clasificaciones:

El orden es, a la vez, lo que se da en las cosas como su ley interior, la red secreta según la cual se miran en cierta forma unas a otras, y lo que no existe a no ser a través de la reja de una mirada, de una tensión, de un lenguaje; y sólo en las casillas blancas de este tablero se manifiesta una profundidad como ya estando ahí, esperando en silencio el momento de ser enunciado.<sup>82</sup>

Esta idea, que peca de retórica y espectacular, conduce al filósofo francés a enunciar que ese orden es la cultura más profunda de la sociedad.

---

<sup>80</sup> *Ibidem*.

<sup>81</sup> Utilizo la categoría de *hombre* y no la de ser humano u hombre y mujer porque se trata de una categoría creada *ex professo* por la filosofía moderna. Como señala Foucault: “el hombre no es el problema más antiguo ni el más constante que se haya planteado el saber humano. Al tomar una cronología relativamente breve y un corte geográfico restringido —la cultura europea del siglo XVI— puede estarse seguro de que el hombre es una invención reciente. El saber no ha rondado durante largo tiempo y oscuramente en torno a él y a sus secretos.” *Las palabras y las cosas*, p. 375.

<sup>82</sup> *Ibid*, p. 5.

Foucault señala que el lenguaje acontece en medio de dos regiones: la de los códigos fundamentales de una cultura y la de las teorías científicas o de interpretación filosófica. En ese *topos* es que la cultura

librándose insensiblemente de los órdenes empíricos que le prescriben sus códigos primarios, instrumenta una primera distancia con relación a ellos, les hace perder su transparencia inicial, cesa de dejarse atravesar pasivamente por ellos, se desprende de sus poderes inmediatos e invisibles, se libera lo suficiente para darse cuenta de que estos órdenes no son los únicos posibles ni los mejores; de tal suerte que se encuentra ante el hecho en bruto de que hay, por debajo de sus órdenes espontáneos, cosas que en sí mismas son ordenables, que pertenecen a cierto orden mudo, que *hay* un orden.<sup>83</sup>

Así, la región donde la cultura se emancipa, crítica y felizmente:

puede considerarse como la más fundamental: anterior a las palabras, a las percepciones y a los gestos que, según se dice, la traducen con mayor o menor exactitud o felicidad (por ello, esta experiencia del orden, en su ser macizo y primero, desempeña siempre un papel crítico); más sólida, más arcaica, menos dudosa, siempre más ‘verdadera’ que las teorías que intentan darle una forma explícita, una aplicación exhaustiva o un fundamento filosófico. Así existe en toda cultura, entre el uso de lo que pudiéramos llamar los códigos

---

<sup>83</sup> *Ibid*, p. 6.

ordenadores y las reflexiones sobre el orden, una experiencia desnuda y sin modos de ser.<sup>84</sup>

Como puede observarse en esta definición, desde una perspectiva crítica, o lo que en otro lugar llama “la ontología del presente”,<sup>85</sup> Foucault presupone ya su cara noción de *episteme*. Una forma no histórica que se crea a partir de la mirada desde el presente de la conciencia. En este contexto y en suma, el texto de Borges le sirve para mostrar que no hay ese recorte crítico y epistémico en la lejana China.

Por el contrario, una lectura más responsable del texto de Borges implica sostener que la extrañeza del lenguaje y del universo no pueden circunscribirse a la lista de la enciclopedia china. Primordialmente, Borges busca lo extraño y maniaco en la cultura occidental, no en la fantástica lista, como lo hizo el autor de *La arqueología del saber*. Cuando Foucault escribe:

Sin embargo, el texto de Borges lleva otra dirección; a esta distorsión de la clasificación que nos impide pensarla, a esta tabla sin espacio coherente, Borges les da como patria mítica una región precisa cuyo sólo nombre constituye para el Occidente una gran reserva de utopías. ¿Acaso en nuestro sueño no es la China justo el *lugar* privilegiado del espacio? Para nuestro sistema imaginario la cultura china es la más meticulosa, la más jerarquizada, la más sorda a los sucesos temporales, la más apegada al desarrollo puro de

---

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> Foucault, Michel, “¿Qué es la ilustración?” en *Saber y verdad*, trad. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, Las ediciones de La Piqueta, Madrid, 1991, pp. 197-207.

la extensión; la soñamos como una civilización de diques y barreras bajo la faz eterna del cielo; la vemos desplegada y congelada sobre toda la superficie de un continente cercado de murallas.<sup>86</sup>

Y más adelante sigue mitificando una construcción de la alteridad absoluta:

Tanto en la enciclopedia china citada por Borges y la taxinomia que propone nos conducen a un pensamiento sin espacio, a palabras y categorías sin fuego ni lugar, que reposan, empero, en el fondo sobre un espacio solemne, sobrecargado de figuras complejas, de caminos embrollados, de sitios extraños, de pasajes secretos y de comunicaciones imprevistas; existiría así, en el otro extremo de la tierra que habitamos, una cultura dedicada por entero al ordenamiento de la extensión, pero que no distribuiría la proliferación de seres en ningún espacio en el que nos es posible nombrar, hablar, pensar.<sup>87</sup>

El filósofo francés se equivoca, comete el error de no fijar la tabla china en medio de toda clasificación humana, entre los millones de universos ficticios que el ser finito se inventa. Efectivamente, la tabla no ha sido encontrada y el mismo Borges dice que Franz Kuhn es un autor desconocido o apócrifo. No obstante, quizá haya más sentido en ese universo borgesiano que en la locura fría del universo de la filosofía europea del

---

<sup>86</sup> Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 4.

<sup>87</sup> *Ibid*, pp. 4-5.

siglo XVII o que en nuestros parcelados universos académicos, críticos y felices, donde las cosas ya no guardan, como sugiere Chesterton, el misterio de la memoria y la agonía del anhelo.

Habrà que decir en descargo de Foucault que la conclusión de su introducción y del final del libro presuponen la verdadera sombra borgesiana. Más allá de la *episteme* fija y la crítica del presente, lo que nos anuncia es el regreso de la tortuga cifrada y secreta. Esto sucede cuando el francés dice en referencia a la filosofía moderna:

En este umbral apareció por vez primera esa extraña figura del saber que llamamos el hombre y que ha abierto un espacio propio a las ciencias humanas. Al tratar de sacar a la luz este profundo desnivel de la cultura occidental, restituimos a nuestro suelo silencioso e ingenuamente inmóvil sus rupturas, su inestabilidad, sus fallas; es él el que se inquieta de nuevo bajo nuestros pies.<sup>88</sup>

Cuando Foucault concluye su texto, podemos presuponer la inminencia de un pluriverso cifrado, de las múltiples formas del sentido del universo que nos dan un espacio, al tiempo que borran los significados:

El hombre es una invención cuya fecha reciente muestra con toda facilidad la arqueología de nuestro pensamiento. Y quizá también su próximo fin. Si esas disposiciones desaparecieron tal como aparecieron, si, por cualquier acontecimiento cuya posibilidad podemos cuando mucho presentir, pero cuya forma y promesa no conocemos

---

<sup>88</sup> *Ibid*, p. 10.

ahora, oscilaran, como lo hizo, a fines del siglo XVIII el suelo del pensamiento clásico, entonces podría apostarse a que el hombre se borraría, como en los límites del mar un rostro de arena.<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> *Ibid*, p. 375.

## NOTAS SOBRE TRADUCCIÓN, HERMENÉUTICA E IDENTIDAD

Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción.

**Jorge Luis Borges**

El mito de la Torre de Babel invierte el sentido de los hechos, como es el modo de los mitos. Presenta como una maldición, es decir, como un hecho negativo, exterior y reversible, algo que (sin tener que afirmarse como una bendición) constituye una riqueza imprescindible de lo humano: su pluralidad.

**Bolívar Echeverría**

La hermenéutica es una rama de la teoría especulativa, en este sentido, como la dialéctica, no procede como una lógica de investigación; por el contrario, señala ciertos principios o dogmas que generan el proceso especulativo. Si la hermenéutica no procede en este sentido, cae en aporías y tiene una deriva antiespeculativa e incluso positivista. “La virtud” del dogma es que no puede ser demostrado ni refutado, su valor reside en lo que a partir de éste se genera en el campo de la interpretación; para el intérprete “la virtud”, igualmente negativa, es la renuncia al conocimiento del dogma y su condena a la interpretación.

Enuncio, pues, una parcial dogmática, con el fin de generar el proceso de especulación hermenéutico. Me limito a señalar seis principios hermenéuticos que pueden dar pie al trabajo de interpretación y analogía sobre la traducción:

1. *La interpretación del texto es el acontecimiento del texto.* No existe una obra primigenia, un origen, o una dirección preestablecida donde se dé una cadena interpretativa que pueda abarcar el fenómeno presente de la comprensión. Cuando acontece la interpretación, que remite a un acto de comprensión en el que se despliegan las formas y símbolos de una sociedad o una comunidad, se fragua un acontecimiento que, de forma negativa, reafirma la universalidad del fenómeno. Justo por la variable de interpretaciones es que confirmamos la existencia del fenómeno universal de la comprensión. El texto no puede jamás contener un sentido sustancial o esencial, en el entendido de que se colocaría fuera del tiempo; por el contrario, el texto se actualiza en su interpretación y posibilita una apertura interpretativa de carácter clásico o trágico porque, aun cuando parezca ser una interpretación absoluta, y por lo tanto canónica, siempre está condenada a perder significantes y significados del texto, a no abarcarlos todos. Existe, así, como un par indisoluble, la interpretación y el acontecimiento del texto; su existencia depende de su interpretación. Posteriormente, las cadenas epistémicas que se generan no son en rigor interpretaciones que remitan a un sentido negativo de la comprensión, sino actos que remiten a la validación de un canon y un relato histórico de una determinada y temporal interpretación.

2. *La interpretación del texto tiene un carácter ritual.* La interpretación, como proceso de ritualización, tiene un valor único que necesariamente implica una tradición en la que puede mostrarse. Por esta razón, la interpretación siempre es contextual, acontece y está sostenida por la apertura de la tradición, a la que, paradójicamente, debe de traicionar en el acontecimiento ritual que se muestra como un valor único. La interpretación existe ligada al acontecimiento ambivalente de la tradición y, por el contrario, se diluye en el proceso histórico. En el proceso histórico vemos las cadenas epistémicas, las mónadas de sentido que se concatenan o que chocan unas con otras. En la interpretación, situada antes del proceso crítico, vemos, por el contrario, la suma y resta de una tradición a través de la figura trágica y menesterosa del intérprete. No existen realmente muchas interpretaciones en los tiempos corrientes, porque existen cada vez más ruinas de las formas tradicionales; pero en el momento en que atisbamos una nueva interpretación, que revoluciona las formas, estamos frente a un proceso ritual que hace desfallecer a su tradición en el riesgoso montaje ritual. Las grandes traducciones deben ahogar la lengua original y, a la par, deben de insertar elementos ajenos, y paradigmáticos, en su propia lengua.

3. *La apertura de la tradición es un acontecimiento de sentido.* Al no estar ligada a valores sublimados, por ejemplo, al “valor de culto” o al “valor de exhibición”, la apertura de la tradición produce un efecto “espontáneo” que reifica el valor ritual de una comunidad a través de un útil, en este caso, de un texto. Tal apertura implica la existencia de formas tradicionales, la práctica social que lleva a cabo el acto cultural

espontáneo y el objeto, finalmente un fetiche sacro, erótico o mercantil, a través del cual el intérprete puede subsumir ciertos aspectos de una tradición e intentar decodificarlos y llevarlos a su vida práctica. Mientras el objeto tenga mayor densidad, por ejemplo el texto, objeto por excelencia en la cultura occidental donde se reifica el lenguaje, y la aplicación práctica abra más posibilidades de sentido, en este caso la traducción aparece como una protoforma del despliegue práctico de la lectura, la interpretación tendrá más elementos de confrontación con la apertura de la tradición y será, ese momento de la temporalidad de la tradición, decisivo en el posterior despliegue del relato histórico.

4. *El texto es un fetiche que, como toda materia formada, permite el acontecimiento.* La función primera del texto es representar, no tiene funciones de copia o de reproducción. Su función es hacer presente, de forma infinita, la perfección de toda apertura de una tradición. Recordemos que por representación se entiende, en la tradición platónica, la tensión permanente entre una materia dada y la aplicación de una técnica. En este sentido, podemos sostener que el acontecimiento hermenéutico, o la interpretación radical, depende de la vigencia del conflicto entre la forma natural y la subjetivación de esa forma. Incluso el fetiche, por lo tanto, contiene elementos naturales que hacen único el acontecimiento de la interpretación.

5. *La tradición es una forma, no sublimada, de transmisión de usos, costumbres y saberes.* Podemos, efectivamente, deconstruir en toda relación humana o natural relaciones de poder; lo cierto, es que en nuestro lenguaje cotidiano, en el que usamos interjecciones, saludos, formas de la cortesía, del compromiso, de la confianza, de

la franqueza, de la denotación, que pueden ir desde los parabienes cotidianos hasta formas más efusivas del lenguaje o simples indicaciones, simplemente estamos haciendo un uso tradicional del lenguaje, esto es, una transmisión de costumbres y saberes que no implica el uso del poder como factor determinante.

6. *La interpretación es correcta cuando desaparece el intérprete y el fetiche.* En un sentido clásico, la interpretación queda consolidada cuando se traduce en las formas de la vida práctica de la comunidad o de la sociedad, esto implica la desaparición de un intérprete único, privilegiado y paradigmático pero, también, implica la desaparición de un fetiche central en el acto de interpretación. En el caso del texto, se comprueba la corrección de la interpretación cuando el habla establecida en ese espacio de fetichización regresa a la oralidad.

Estas anotaciones pueden indicar por qué el fenómeno de la traducción es el más consustancial al misterio de la literatura. Traducir es una forma radical del acto de escuchar o de leer. Es un acto cargado, en extremo, de una actitud positiva y de una “vocación democrática”. Quien traduce no sólo confía en el acto de comprensión, sino en la capacidad de interpretación que puede volver comprensible un escrito, o cualquier objeto del habla, en otro contexto. Borges ejemplifica esta actitud cuando se enfrenta al *dictum* corriente que sostiene que toda traducción es tan sólo una aproximación al original:

Creo que Benedetto Croce sostuvo que un poema es intraducible pero que puede ser recreado en otro lenguaje. En buena lógica, se-

ría suficiente tener una simple línea bien traducida para refutar su dicho. Todo depende de qué signifique ‘bien traducida’. Y para mí mismo, que soy un nominalista. No encuentro sentido en las afirmaciones abstractas y prefiero concentrarme en casos particulares.<sup>90</sup>

El argumento, si se observa con detenimiento, se mueve en dos niveles. Por un lado, Borges señala que desde un punto de vista formal, o lógico, el principio de la intraducibilidad de todo texto es falso. Al ser un texto un despliegue formal, no sustancial, no se puede sostener que traducir otro texto (en este caso la reescritura del texto, o la simple comunicación, en otro lenguaje) sea tan sólo aproximativa. En efecto, lo que es imposible es la existencia de un lenguaje con capacidad de expresar las cosas de manera definitiva; en tanto los lenguajes son formas contingentes, ninguna lengua puede pretender superioridad sobre otra lengua. El segundo nivel es aún más sutil: ¿qué significa traducir bien? Esta pregunta, justo porque ya es un despliegue del lenguaje y, de otra forma, del pensamiento, sólo puede responderse nominalmente, esto es, apelando a la materialidad nominal, volviendo al caso específico que se ha traducido; de lo contrario, caeríamos en una triste contradicción: dar una respuesta sustancial valiéndonos de un útil, el lenguaje, de una entelequia contingente.

La actitud positiva y la vocación democrática del o de la traductora, no olvida, como lo vemos en este caso tan especial, que el aliento positivo de la traducción no presupone el olvido del origen trágico de toda

---

<sup>90</sup> Tomado de Kristyal, Efraín, *Invisible Work. Borges and Translation*, USA, Vanderbilt University Press, 2002, p. 7.

traducción. Ya desde la mitología, el acto de traducir se da por la particular existencia humana, por el desafío a las formas, por la diferencia de las tierras y las regiones, por la “riqueza cultural” o por la intervención violenta de una lengua sobre otra. Traducir es el intento de restaurar una comunidad inevitablemente fragmentada. De ahí que al traducir se extreme la hermenéutica como ningún otro ejercicio metodológico de lectura y como pocas formas de la comprensión. Refiero esto último a una analogía con los principios señalados:

1. La traducción es un acontecimiento radical del texto, donde cambia por completo la forma. Queda demostrado en la lectora o el lector que no existe una obra primigenia o una dirección preestablecida del texto. En la lectura del texto traducido se da el par entre interpretación y acontecimiento. El mismo autor o autora del texto tendrá que reconstruir artificialmente, como una poética de la memoria, el procedimiento que lo ha llevado a elegir ciertas opciones en el proceso de traducción. Incluso se han señalado las ventajas de traducir textos con un amanuense. La gran ventaja estriba en que al acelerar el proceso de lectura-traducción (se lee en silencio y casi inmediatamente se enuncia el texto en la lengua que otro transcribe) se rompen los procesos de identidad de la obra traducida. La velocidad y espontaneidad va acentuando el poder de la lengua que traduce, cosa que es más compleja cuando el mismo traductor o traductora transcribe. En el tiempo “perdido” entre la lectura, traducción y transcripción, se filtran traducciones literales que responden a que, en esos milagrosos segundos, la lengua que es

traducida recobra su poder. Quien ha hecho esto se sorprende en la relectura y corrección del texto traducido, donde encontrará un sin número de frases literales y sin sentido que, inconscientemente, se han filtrado en la lengua que traduce.

2. La traducción del texto en sus momentos de mayor concentración alcanza un carácter ritual. Su valor de uso es radical, existe por sí mismo. A tal grado pasa esto que el tiempo en el proceso de traducción es inmenso y se necesitan de variadas y complejas intervenciones técnicas para reducir la duración del trabajo que necesita una traducción. Sumado a lo anterior, hay que decir que su valor de uso ritual está en dependencia con el acontecimiento radical de una tradición lingüística. Es imposible pensar una traducción literaria si no existe una lengua en plena apertura cuando se da la traducción.

3. Una traducción es correcta o es buena cuando alcanza un estatuto de verosimilitud en su tradición. Es esto el sentido, una coherencia interna que se produce de forma espontánea o “intuitiva”. La perfección del texto traducido se verifica cuando el texto no debe de ser corregido, sino interpretado.

4. La traducción es, una vez más, un fetiche. Sus funciones de representación hacen que una tradición subsuma y olvide la lengua traducida; más importante aún, sus funciones básicas de representación son que la tradición oral y textual de una comunidad que traduce genere una apertura de sentido.

5. La buena traducción no sublima pragmáticamente los usos y saberes que se encuentran en un texto. La gran cantidad de “tra-

ducciones” de manuales u obras que pululan en el mercado, el inglés de aeropuerto, esa nueva y disminuida interlingua, los textos académicos planos y formalistas, no son propiamente procesos de traducción, porque ahí no se genera ninguna interpretación del texto. Son decodificaciones de un artefacto que no abre interpretaciones del mundo, sino que estandariza comportamientos y actitudes. Al estar frente a una buena traducción, se da una transmisión de saber clásica, esto es, forma y contenido se sostienen en sí mismos, sin que tengamos que recurrir al “original” o emprender el proceso crítico de la traducción. Leemos el texto sin prestar atención a su anterior lengua.

6. La traducción es correcta cuando desaparece el traductor y los textos traducidos. La comprobación de la traducción, al igual que la de la interpretación, tiene que ver con el olvido tenaz del traductor e inclusive del texto como unidad. Las grandes traducciones mantienen, en un gesto enigmático, el nombre de un autor o autora que escribió en la lengua ajena y pronto, por su poder de destrucción de la lengua ajena y la propia, en un movimiento efésico y eleático, los usos de una lengua que inaugura una traducción pasan a las formas orales de nuestro lenguaje, perdiéndose en el olvido de la vida cotidiana el origen de cualquier identidad con la propia obra.

Entiendo que al proceder de esta forma se dudará de mis asertos. Quien haya leído con detenimiento podrá observar y señalar que al cambiar apenas la palabra *interpretación* por *traducción* todo funciona más o menos igual. Así es, la traducción correcta y radical funciona bajo la

misma preceptiva de la hermenéutica, esto es, de la interpretación que se encuentra en el círculo del proceso de comprensión. Ambas, la interpretación y la traducción, entendidas como formas de especulación, sólo arrojan una dogmática que no puede verificarse ni refutarse y que, sin embargo, no sobra enunciar. El problema, el único al que podemos acercarnos, es cómo se da ese proceso especular en la práctica.<sup>91</sup>

Vuelvo a Borges. ¿Cómo entiende el acto de traducción?:

Universalmente, supongo que hay dos clases de traducción. Una practica la literalidad, la otra la perifrasis. La primera corresponde a las mentalidades románticas, la segunda a las clásicas. Quiero razonar esta afirmación, para disminuirle su aire de paradoja. A las mentalidades clásicas les interesará siempre la obra de arte y nunca el artista. Desdeñarán los localismos, las rarezas, las contingencias... Inversamente, los románticos no solicitan jamás la obra de arte, solicitan el hombre. Y el hombre (ya se sabe) no es intemporal ni arquetípico, es Diego Fulano, no Juan Mengano, es poseedor de un clima, un cuerpo, una ascendencia, de un hacer algo, de un no hacer nada, de un presente, de un pasado, de un porvenir y hasta de

---

<sup>91</sup> Permítaseme aquí una breve flexión sobre la hermenéutica. No es poco común la pregunta: qué es la hermenéutica ni tampoco la gran cantidad de textos que llevan por título “¿Qué es la hermenéutica?” Creo que la pregunta se hace con tanta frecuencia porque la hermenéutica es simplemente un despliegue interpretativo y sólo se comprende en tanto se da ese despliegue. Podemos señalar principios hermenéuticos pero estos nunca alcanzarán la claridad que demanda la pregunta, porque la interpretación no puede constituirse como un método. La interpretación es un acontecimiento, un modo de ser muy particular, el de un ser que sólo comprende cuando lleva a cabo un acto parcial: interpretar.

una muerte que es suya. ¡Cuidado con torcerle una sola palabra de las que dejó escritas!<sup>92</sup>

Así entiende Borges la traducción pero cuando él traduce, esto es, cuando él interpreta de esa forma extrema otro texto, no se comporta de acuerdo a un entendimiento clásico o romántico; por el contrario, atiende a un acontecimiento que no está subordinado a las entendederas de la subjetividad.<sup>93</sup>

Veamos cómo enfrenta Borges la traducción de un texto. Escribe Walt Whitman en inglés:

*Again she holds me by the hand. I must not go,  
I see her close beside me with silent lips sad and tremulous.*<sup>94</sup>

Podemos intentar una traducción literal o romántica en el sentido borgesiano:

*De nuevo me retiene la mano. No debo irme,  
La veo cerca a mi lado con labios en silencio, triste y trémula.*

Borges traduce en 1927:

---

<sup>92</sup> Borges, Jorge Luis. “Las dos maneras de traducir”, en *Textos recobrados, 1919-1929*, Buenos Aires, Emecé, 1997, pp. 257-58.

<sup>93</sup> Así funciona también el fenómeno de la identidad. Uno puede hacer teorías sobre la identidad pero, lo cierto, es que en la vida cotidiana la identidad no existe como una esencia o sustancia. Uno cambia según los contextos, tiene variaciones que aunque parezcan mínimas demuestran que un constructo individual o social es en gran medida un invento de la teoría y una práctica violenta de las formas políticas contemporáneas.

<sup>94</sup> Whitman, Walt. *Leaves of Grass*, en *Poetry and Prose*, New York, Library of America, 1996, p. 266.

*De nuevo me retiene la mano. No debo irme,  
La veo cerca a mi lado con labios silenciosos, heridos y trémulos.*<sup>95</sup>

El mismo Borges escribe en 1969:

*De nuevo me retiene la mano, no quiere que me vaya.  
Vuelvo a verla a mi lado con silenciosos labios, triste, y temblando.*<sup>96</sup>

¿Qué ha sucedido con el texto de Whitman o con la identidad del original? En rigor, no existe tal original. Sabemos, en un primer acercamiento torpe y medianamente empírico, que el texto de Whitman fue escrito primero que el de Borges pero esto no aclara el misterio.

En la primera traducción, Borges se aleja abiertamente del “original”, cambia la palabra “tristes” (sad) por heridos y en la traducción de 1969 hace una intervención más radical; coloca una serie de silencios o espacios que no están en el original, la voluntad está en la mujer del poema “no quiere que me vaya” y, de manera magistral, coloca, a través del verbo, la repetición de un acto, “vuelvo a verla”, con lo que extrema la sensación de abandono y anuncia la condena del recuerdo de la separación.

Estas acciones, las descritas por Whitman, por el Borges de 1927 y por el propio Borges en 1969 no pueden tener una fecha para acontecer. Quizá la superioridad del último texto, el del 69, no radica en el cambio de acentuación de un estado del abandono, los labios “heridos”, no “tristes”, sino en que el último texto describe que lo terrible de una

---

95 Tomado de Kristyal, Efraín, *Invisible Work. Borges and Translation*, p. 52.

96 *Ibidem*.

separación no es el momento de esa separación, es el recuerdo de ese hecho, la recurrencia de ese momento.

Incluso esto le permite a Borges mundanizar el texto. Whitman escogió, y Borges respeta en la primera traducción, el adjetivo trémulo pero ya para la última traducción Borges escoge una palabra menos culta y más descriptiva de toda la situación, temblar.

Tras el ejercicio de Borges, existen varios principios, dos de ellos son muy conocidos. Borges ha sostenido que *todo texto es un borrador de otros textos que serán escritos*; también ha indicado que *es imposible fijar la temporalidad de una sentencia en tanto un texto es la representación de un acto de vida*. Estas dos ideas le permiten extremar la interpretación al traducir. Cuando se traduce un texto se está trabajando un borrador, “el original”, que debe dar como resultado el olvido de ese borrador; no obstante, debe de permanecer la representación de un acto vital, tan vital que ha sido objeto, en este caso a través de un texto, de una apertura de sentido en el mundo. Así, en un sentido tan radicalmente clásico que se vuelve barroco, Borges nos anuncia que toda traducción es la representación de un acto de interpretación y no de un sustrato original.

Quisiera hacer, a partir de este elemental análisis, una consideración final sobre el problema de la identidad: la intuición intelectual no existe, escribió hace más de dos siglos Kant. Si acaso existiera esa intuición, que implica el poder percibirme a mí mismo sin mediación de ninguna materia, de ningún fenómeno, sólo sería una propiedad de Dios. Nosotros y nosotras no sabemos de este conocimiento del sí mismo porque nuestras vidas están regidas por las cosas, por los fenómenos, por el mundo. El problema de la identidad tiene un estatuto similar, la

única manera en que yo pueda saber de mí mismo es en relación con las cosas y las personas que me rodean. El sí mismo es una construcción artificial que sirve para conocer nuestro mundo pero no para conocerse a sí. Nunca puedo eliminar todo, creencias y percepciones, para mirarme sólo a mí. La construcción de la identidad es una construcción del mundo, efímera y débil, es un ejercicio frágil porque coloca a uno mismo en el centro de esa construcción. Por el contrario, la interpretación, extremada y desplegada en la traducción, hace imposible la constitución de cualquier identidad. ¿Quién escribió el texto donde un hombre y una mujer se toman la mano y se miran y no desean separarse? Todos y, a la vez, nadie.

## PROCEDENCIA DE LOS TEXTOS

El primer trabajo, “El texto y la trama”, es una reelaboración de un trabajo que se publicó en el 2001, con el título “Palabras de otros”, en *La creación de la mirada. Ensayos sobre literatura latinoamericana*. México, Editorial Verdehalago/INBA.

Una primera versión de “Universo o pluriverso”, fue publicada en el *Anuario del Colegio de Filosofía*. Volúmen 1, México, 2001. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2009 pp. 71-80. Tanto “Literatura y azar” y “Traducción y hermenéutica. Una nota sobre Borges” son trabajos inéditos.

# ÍNDICE

EL TEXTO Y LA TRAMA .....	7
LITERATURA Y AZAR .....	34
UNIVERSO O PLURIVERSO .....	58
NOTAS SOBRE TRADUCCIÓN, HERMENÉUTICA E IDENTIDAD.....	77
PROCEDENCIA DE LOS TEXTOS .....	91

LITERATURA Y AZAR, Cuatro ensayos sobre Borges  
de Carlos Oliva Mendoza se terminó de imprimir en agosto de 2011.

El tiraje fue de 1000 ejemplares

En su composición se utilizaron fuentes de las familias  
Adobe Caslon Pro y Big Caslon.