Universitat Pompeu Fabra Barcelona

Treball de fi de màster de Recerca

Estética y ética de la respuesta

La cosmogonía literaria de Jorge Luis Borges como prefiguración de su poética de la traducción

Nom i Cognoms Ignacio Travella

Màster: Estudis de Traducció

Edició: 2017-2018

Directors: Dr. Luis Pegenaute

Any de defensa: 2019

Col·lecció: Treballs de fi de màster

Departament de Traducció i Ciències del Llenguatge

Resumen:
La figura de Borges continúa siendo un objeto de crítica literaria enormemente prolífico. En los Estudios de Traducción, el estudio de su obra también ha crecido mucho en los últimos años. Este trabajo quiere entretejer distintos aspectos de su visión de la literatura para sugerir una poética de la traducción basada en un carácter de respuesta y no de transferencia, es decir, (casi) totalmente despojada de las nociones y jerarquías tradicionales propias de la historia de los Estudios de Traducción. Más concretamente, y aprovechando el marco teórico que ofrece el posestructuralismo, el objetivo de estas páginas es cuestionar y reelaborar los roles de lector, escritor, autor y traductor desde la óptica con la que Borges entendía la "eficacia literaria" y el modo en que él mismo se veía afectado por sus lecturas.

Palabras clave: Borges, traducción, posestructuralismo, literatura

If the etimology of the word “translation” had suggested, say,
the image of responding to an existing utterance instead of transference,
the whole idea of a transfer postulate would probably never have arisen.

Theo Hermans

For Borges, there are no perfect originals,
Any more than there can be perfect translations or rough drafts.

Efraín Kristal

La superstición de la inferioridad de las traducciones
—amonedada en el consabido adagio italiano—
procede de una distraída experiencia.
No hay un buen texto que no parezca invariable y definitivo
si lo practicamos un número suficiente de veces.

Jorge Luis Borges

ÍNDICE

1. Introducción …….. 4

2. Objeto de estudio e hipótesis ……. 9

3. Marco teórico …… 11

   3.1 *El impacto del postulado posestructuralista en los Estudios de Traducción* ……... 11

   3.2 *El problema de la transferencia* …….. 17

4. Aproximación a una poética de la traducción en Borges …... 20

   4.1 *Lector común, traductor inocente* ……... 20

   4.2 *Pierre Menard: el otro, el mismo* …… 23

   4.3 *La justificación de la emoción y la belleza* …….. 38

   4.4 *La falacia del diccionario perfecto* …….. 41

   4.5 *(Per)versiones de originales imperfectos* …… 45

5. Conclusiones ……. 49

6. Bibliografía ……... 53

1. Introducción

La relación entre Borges y la traducción hace tiempo que ha dejado de ser novedosa. Escritores, críticos, e incluso traductores han estudiado con profundidad la obra del autor argentino, que huye de teorizaciones, marcos intelectuales y clasificaciones literarias o lingüísticas. Las razones de esto son variadas, pero quizás la más evidente es la insistencia —rayando en la tenacidad— con la que Borges se posicionaba, frente a la literatura, esencialmente como lector, y como tal, *escribía sus lecturas* sin una aparente sistematicidad u orden prestablecido.

A pesar de ser este un lugar muy común entre quienes se aproximan a su obra, nos interesa al menos constatarlo para profundizar acerca de las motivaciones que llevaban a Borges a adoptar aquella "postulación de su realidad". ¿Qué significaba para él ser un lector? ¿Desde qué lugar lo hacía? ¿Con qué criterios seleccionaba sus lecturas y cómo entendía lo que él llamó "eficacia literaria"? Creemos que detrás de estas preguntas aparentemente sencillas (y de previsibles respuestas para quien está familiarizado con su obra) se esconde una enorme gama de concepciones o líneas de pensamiento que revelan una modalidad particular de agente estético. Dichas concepciones, por otro lado, se encuentran expresadas de diversos modos —como cualquiera que frecuenta su obra puede dar fe—: diseminadas entre distintos géneros; repetidas en diversas historias; sometidas a variaciones cambiantes y evanescentes; repartidas en citas (verdaderas o apócrifas); reformuladas según contextos y personajes literarios; falsificadas en pasajes ambiguos o misteriosos; disimuladas en paráfrasis, atribuciones falsas, pseudotraducciones y citas sin entrecomillado… Es decir, nunca en postulados unívocos, sentencias fijas o en aquello que Borges descreía: "textos definitivos".

El propósito de este trabajo, por lo tanto, es entretejer —en su sentido más denotativo, *insertar en la tela que se teje hilos diferentes para que hagan distinto dibujo*— sobre el entramado literario que Borges fue elaborando a lo largo de años, para identificar no solamente algunos de los "recursos" mencionados en el párrafo anterior, sino también su particular modo de concebir la literatura desde la posición de un "lector hedónico". Creemos que a partir de estas consideraciones es posible sugerir y prefigurar, es decir, anticipar, una poética de la traducción que le es propia.

Naturalmente, dicha poética no puede configurarse separadamente de la misma idiosincrasia que le caracteriza como escritor. No se puede hablar de su poética como un sistema cerrado o aislado; más bien todo lo contrario. A lo largo de las páginas que siguen, entonces, intentaremos explorar los elementos representativos que aparecen con más frecuencia en los escritos de Borges, lo cual nos permitirá discernir entre las atribuciones que generalmente se ciernen sobre las figuras del lector, del autor y del traductor. ¿Hasta qué punto estas operaciones textuales difieren una de otra si tenemos en cuenta la modalidad estética que elabora y propone —conscientemente o no— Borges?

Hemos mencionado anteriormente que estas relaciones que pretendemos examinar no son novedosas. El libro de Efraín Kristal, *Invisible Work* (1959), es particularmente explícito y exhaustivo en muchas de las cuestiones que serán tratadas aquí. Sin embargo, el punto de vista desde el cual queremos desarrollar una posible poética de la traducción en Borges es prácticamente el inverso: mientras que Kristal se interesa en profundizar en qué consiste la traducción para el autor argentino, en tanto que esto le permite ahondar en sus ideas acerca de la literatura y su proceso literario, en este caso preferimos partir de cómo Borges concebía esa misma literatura (y todavía más "atrás": de las perplejidades que lo

motivaban a relacionarse con ella) en la medida en que nos permite entender el modo en que visualiza el proceso de traducción dentro de su cosmogonía literaria. Es decir: no creemos, como parece sugerir Kristal, que estudiando el fenómeno de la traducción en Borges nos acerque a su proceso creativo; por el contrario, pienso que si nos aproximamos a la forma en que este "lector común" (por usar un término de Virginia Woolf) se sentía interpelado por los textos literarios, podremos comprender mejor qué lugar ocupa el rol de la traducción en la visión borgeana de la literatura. Por otro lado, además, Kristal no tiene en cuenta el marco teórico del postestructuralismo —que introduzco casi al final de este apartado— mediante el cual pretendemos contextualizar algunas de las ideas propuestas.

En lo que respecta al proceso creativo de traducción en Borges, si es que se puede erigir como objeto de estudio, consideramos que los modos que tiene de abordar los textos literarios desde su rol de lector o lector-escritor cuestionan fuertemente la noción de "transferencia" que se encuentra intuida en el término "traducción". Más bien, pensamos que la actitud de Borges al leer, escribir, comprender y "traducir" se asemeja a lo que se podría denominar una "estética o ética de la respuesta", una concepción que basamos en ciertas consideraciones de Theo Hermans (1999). Esta hipótesis que queremos desarrollar no la inferimos solamente a partir de la producción propia de Borges como escritor; la actividad y la reflexión traductora nunca fue ajena a su obra e interés —"la menos vanidosa y la más abnegada de las tareas literarias" (Borges y Vázquez, 1966: 46)—, como demuestran sus inagotables referencias a las literaturas antiguas, medievales y modernas, occidentales y orientales. La teoría y la crítica de la traducción fueron partes esenciales de su cosmovisión literaria, y así lo dejó asentado en ensayos como "Las dos maneras de traducir" (1926), "Las versiones homéricas" (1932), "El enigma de Edward

Fitzgerald" (1952) y "Los traductores de las 1001 noches" (1933). En cuanto a su labor práctica como traductor, si bien no existe hasta la fecha una recopilación exhaustiva de sus traducciones —dispersas en diversos diarios, revistas y libros, u olvidadas en trabajos anónimos, inacabados o inéditos—, podemos mencionar, por el impacto que tuvieron en el sistema literario, *Las palmeras salvajes*, de William Faulkner (Sudamericana, 1949); *Un cuarto propio* y *Orlando*, de Virgina Woolf (el primero publicado por entregas en *Sur*, en 1937; el segundo por Sudamericana, en 1940); *Perséfona*, de André Guide (Sur, 1936); *Un bárbaro en Asia*, de Henri Michaux (Sur, 1941); *Hojas de hierba*, de Walt Whitman (Juárez, 1969); *La alucinación de Gylfy*, de Snorri Sturluson (con María Kodama, Alianza Editorial, 1984) y "Bartleby, el escribiente", de Herman Melville (colección "Biblioteca de Babel", 1940). Borges también tradujo relatos y fragmentos de Joyce, Poe, London, Wells, Chesterton, Hesse, Kipling, y poemas épicos nórdicos y en inglés antiguo.

Este es un trabajo esencialmente teórico. La intención no es comparar traducciones realizadas por Borges o formular un método práctico *borgeano*, sino más bien iluminar una cosmovisión particular sobre la literatura y sus implicancias sobre lo que entendemos hoy por traducción. Borges no eludió estos temas; de hecho, se deleitó en (re)elaborarlos en muchas ocasiones: ya fuera en forma de comentarios, entrevistas, conferencias, reseñas, o en los mismos libros —experimentando en distintos géneros— que publicó. No es este tampoco un manual práctico para entender cómo Borges traducía (o dicho sea también, cómo escribía); en todo caso, ofrecerá una aproximación teórica en cuanto al *porqué.*

Quisiéramos adelantar, además, que algunas cuestiones aquí elaboradas se anclarán en los postulados del posestructuralismo; en concreto, en el deconstruccionismo planteado sobre todo, pero no exclusivamente, por Derrida. No quiere decir esto que consideremos a Borges un deconstruccionista, ni que esta teoría se pueda erigir en sí misma como un método de traducción. Sin embargo, creemos que hay postulados comunes que merecen la pena ser cotejados y analizados, sobre todo teniendo en cuenta que Borges fue "premonitorio" respecto a ciertas ideas populares del deconstruccionismo y su relación con los Estudios de Traducción.

Concibo este trabajo, por último, con la esperanza de trazar, en un futuro, un mapa de la poética de la traducción en Argentina en los siglos XX y XXI, con la figura de Borges como epicentro fundamental. Según Jorge Panesi (2000: 85), la traducción es "la operación básica de la cultura argentina" y quizás esta exceda al mismo sistema literario (por lo menos durante la primera mitad del siglo XX). Con excepción de la obra de Patricia Willson, *La constelación del Sur* (2004) —que además de describir un panorama de la traducción en la Argentina en las décadas del 40 y del 50, se centra únicamente en las figuras de Silvina Ocampo, José Bianco y Borges—, prácticamente no se ha desarrollado un recorrido en profundidad de la actividad y reflexión traductora en este país. Este trabajo, por lo tanto, podría servir de base para explorar el proceso de reorientación cultural que se inició en la década de 1920 por la búsqueda de lo nacional argentino.

2. Objeto de estudio e hipótesis

El fin de este trabajo es explorar la visión que tenía Jorge Luis Borges acerca de la literatura, de su relación con los libros y de sus propias motivaciones a la hora de escribir, traducir, comentar y, sobre todo, leer textos literarios. Consideramos, como primera hipótesis, que intentar comprender estas cuestiones puede ofrecer la posibilidad de construir una poética de la traducción que le es propia, una que está alejada de las nociones y jerarquías tradicionales de los Estudios de Traducción: equivalencia, fidelidad, objetividad, invisibilidad.

Para abordar esta tarea, tomaremos como objeto de estudio no solamente diversos aspectos de la obra del autor argentino (sus cuentos, poemas y poemas en prosa, prólogos y ensayos); nos interesa también citar sus conferencias, sus clases y sus entrevistas, debido a que estas revelan parte del pensamiento más acabado de Borges sobre la literatura y su reflexión, a veces indirecta, acerca de la traducción. La idea, por lo tanto, es adentrarnos en una especie de cosmogonía literaria borgeana, es decir: qué es y cómo evoluciona para él sistema literario, y cómo recibimos, como lectores, los textos. La figura del lector, en Borges, es absolutamente clave para comprender esta visión. Es por ello que creemos que, si somos capaces de explorar y detectar distintos puntos en esta cosmogonía literaria que parte de lector, podremos sugerir una poética de la traducción borgeana basada en ella. Una poética que funde la figura del traductor con la de lector y autor, y donde el proceso que tradicionalmente entendemos por traducción, más que entrañar la noción de *transferencia* (de una lengua a otra, de un autor a otro, de un género a otro), supone un carácter de *respuesta*. En otras palabras, creemos que Borges, como traductor (o como piensa que debería trabajar un traductor), no hace más que *responder* al texto literario que se le presenta como "original", para luego entablar un diálogo que

generará un nuevo texto. Esta segunda hipótesis intentará desarrollar cómo estos diálogos, o estas respuestas, están para Borges fraguados en sus propias perplejidades como lector, en su búsqueda de la belleza y emoción que ocasionan las palabras, y en sus propias motivaciones o fidelidades más íntimas hacia lo que consideraba una "composición ideal" (que no es lo mismo que "perfecta").

Desarrollar el impacto del posestructuralismo en los Estudios de Traducción, nos vemos obligados en insistir, no persigue identificar a Borges como un deconstruccionista. Más bien, lo que pretende demostrar esta tercera hipótesis es cómo postulados similares, que parten desde diferentes lugares, pueden agregar valor al modo en que hoy entendemos la figura del traductor y el proceso de traducción literaria.

3. Marco teórico

3.1 *El impacto del postulado posestructuralista en los Estudios de Traducción*

La relación entre la corriente posestructuralista y la literatura no ha sido ajena a los Estudios de Traducción. Sin embargo, la consideración de la obra de Borges y el modo en que el autor argentino configuraba su visión acerca de la literatura y del acto de leer no han sido puestos bajo la óptica posestructuralista con mucha profundidad. Si demostramos un interés en investigar esta asociación, es con la finalidad de reivindicar ciertas ideas y pensamientos de Borges como, prácticamente, antecedentes de lo que más tarde constituiría parte de la visión posestructuralista.

Tal como aprecia Koskinen (1994), considerar el deconstruccionismo de Derrida como una mera reacción ante el estructuralismo es una simplificación. No se puede obviar el hilo conductor que comenzó a tejer Saussure a principios del siglo XX, plasmado en su *Curso de lingüística general* (2007/1916: 55-68), acerca del papel de la lingüística, de la necesidad de ser estudiada como ciencia y de la trascendencia del signo lingüístico. La concepción de lenguaje que comenzaría a trabajar Derrida años más tarde está basada, a grandes rasgos, en la semiología de Saussure. Una que, recordemos, no podía concebir a la lengua como una nomenclatura, es decir, como una lista de términos que se corresponden con cosas. Para Saussure, los términos implicados en el signo lingüístico tienen una naturaleza psíquica y están unidos en nuestro cerebro por un vínculo de asociación. El signo lingüístico, entonces, no une una cosa y un nombre, sino un concepto con una imagen acústica; o, como luego ha llamado formalmente, un significado con un significante, íntimamente unidos y reclamándose recíprocamente. La relación entre ambos es solidaria: no existe uno sin el otro. Pero la gran revelación de Saussure se dio

cuando describió la naturaleza de este signo lingüístico como arbitraria: la imagen acústica (significante) no está ligada por relación alguna interior con el concepto (significado); de hecho, cualquier concepto podría estar representado por cualquier secuencia de sonidos. Este es el principio que, según Saussure, domina toda la lingüística de la lengua. La arbitrariedad no debe dar la idea de que el significante depende de la libre elección del hablante, sin embargo; más bien, quiere dar cuenta de que es inmotivado, arbitrario con relación al significado, con el cual no guarda en la realidad ningún lazo natural.

Derrida advierte, siguiendo esta larga tradición, que si la relación es arbitraria entre significado y significante, entonces la diferencia entre ambos no queda muy clara: "there is no transcendental signified which would stand as a final truth outside the play of meanings" (Derrida, 1972/1988: 28). Si para Saussure, entonces, los significados están basados en diferencias —de hecho, conceptualizó la lengua como un sistema de diferencias, donde un signo se define por oposición a otro—, Derrida da un paso más: Saussure representa el modelo de signo mediante una hoja de papel (significado y significante como caras inseparables); a la noción de Derrida, Koskinen le adjudica la figura de la cinta de Möbius, una figura de aparentemente dos caras que al final es solo una ilusión óptica ("Revolving around itself it only creates an illusion of separated inner and outer faces" (1994: 447)). La cita comunica una idea singular: si bien se puede admitir la existencia del significado y significante, no se ve clara la diferencia entre los dos. Pues, al final, la ilusión nos dice que intentar dilucidar significados solamente puede llevar a encontrarnos con nuevos significantes.

> Meanings are based on differences and on their relations to other signs, and that meanings are always *delayed*, they are never completely present. The meaning of the sign depends on what is not, so the meanings are always already *absent*. Because of this, we can only produce partial meanings (Koskinen, 1994: 447)

Esta “demora”, esta “ausencia” que intuye Derrida es la que viene a cuestionar toda la tradición lingüística y de los Estudios de Traducción en cuanto a que se comienza a destacar la naturaleza “siempre cambiante” del signo. El deconstruccionismo advierte que los signos se repiten en cada instancia discursiva, y cada repetición deja huellas en ese mismo signo, y luego todas las huellas afectan su propio significado. “Meaning is never singular. There is always a surplus of meaning as new meanings are added all the time. Language thus is a ceaseless production of meaning” (Koskinen, 1994: 448). Como analizaremos más adelante, Borges será un ferviente seguidor de esta costumbre de “repetir huellas” para ver, aunque solo sea desde un punto de vista experimental, cómo cada palabra se reinventa en cada instancia debido a la acumulación de nuevos significados. Esta concepción entra en contradicción con las ideas tradicionales de “texto original inmutable” con el que el traductor debía enfrentarse, intentando al máximo de “borrar” su intervención y subordinarse a un significado único. Si aceptamos el enfoque iniciado por Saussure y profundizado por Derrida, ya no podemos considerar la traducción como una mera traslación de significados: el significado y el significante están interrelacionados, y nadie puede cambiar uno sin afectar al otro.

Según Kathleen Davis (2001: 30), Derrida nunca llega al punto de afirmar que definitivamente no es posible encontrar estabilidad en los significados. De hecho, sus estudios han estado orientados, en general, a analizar elementos que ya tenían una estabilidad estructural y aun así continuaban produciendo nuevos significados. ¿Cómo es posible, por ejemplo, seguir leyendo *Romeo y Julieta*, un texto del siglo XVI, encontrándole nuevos sentidos en el presente? ¿Cómo podemos continuar “accediendo” a este texto”? El énfasis de Derrida está en la idea de iteración, “iterability, which both puts down roots in the unity of a context and immediately opens this non-saturable context onto a recontextualization. […] The iterability of the trace (unicity, identification, and

alteration in repetition) is the condition of historicity)" (Derrida, 1992: 63). ¿No sigue Pierre Menard una lógica parecida? Borges plantea en su célebre cuento a un autor ficticio que se dedica a *repetir* el Quijote. Desarrollaremos este ejemplo más adelante, pero podemos coincidir con la explicación que Davis ofrece sobre Derrida acerca de que es a través de la repetición el modo en que se configuran, acumulan y condensan las relaciones y los significados que los hacen "legibles e interpretables". "Texts *are* intelligible, precisely *because* their traces are coded repetitions" (Davis, 2001: 30).

De alguna manera, hemos pasado del signo al texto. Porque, naturalmente, no solo el signo se ve afectado por la concepción deconstruccionista, sino que también el texto deja de ser considerado en soledad. Uno de los grandes postulados del posestructuralismo ha sido el que hace referencia a la intertextualidad, a la reciprocidad entre los textos. Este postulado de alguna manera abre un espacio que trasciende el texto como una unidad cerrada. "Laxamente hablando, la teoría de la intertextualidad se refiere a una idea general: en la comunicación […] no existe *tabula rasa*" (Villalobos, 2003: 137-138). Podríamos decir, según la hipótesis que queremos comprobar, que todo texto cobra forma de *respuesta*, de reacción a textos precedentes, y estos a su vez a otros previos, en un *regressus ad infinitum.*

La teoría de la intertextualidad implica una nueva teoría de lectura, en tanto que la figura del lector también dejará, poco a poco, de abandonar su rol pasivo, de espectador, para convertirse en un verdadero agente de comprender y por tanto de significar nuevamente. Una de las voces que más se ha pronunciado sobre esto ha sido Roland Barthes, partiendo de una premisa básica (pero rompedora) como la que hace en *S/Z* (2009/1970): "Todo ha

sido leído ya"[1]. Para Barthes, todo texto es una cámara de ecos, una caja de resonancia con diversas voces discursivas que nos desobligan a asumir como única o verdadera cualquiera de ellas. Como se podrá observar, en consonancia con lo planteado por Derrida, la noción de intertextualidad tiende a disolver la concepción del texto como unidad cerrada y autosuficiente; el texto ya no existe por sí mismo, sino en cuanto que forma parte de otros textos (*entretexto*). Barthes (2013/1984: 90-91) hace, sin embargo, una aclaración muy importante en este sentido, para que no se malinterprete el mensaje que quiere transmitir:

> La intertextualidad en la que está inserto todo texto, ya que él mismo es el entretexto de otro texto, no debe confundirse con ningún origen del texto: buscar las "fuentes", las "influencia" de una obra es satisfacer el mito de la filiación; las citas que forman un texto son anónimas, ilocalizables y, no obstante, ya leídas antes: son citas sin entrecomillado.

Barthes se aleja entonces de una intertextualidad de filiación, la de "fuentes e influencias"; postula en cambio la existencia de una especie de "intertexto universal", que rechaza todo tipo de medición y control: "en el proceso de lectura-escritura lo que está en juego no son subjetividades conscientes y plenamente constituidas, sino procesos dentro de los cuales estos sujetos son ya filtros intertextuales y cristalizaciones de sentidos posibles" (Villalobos, 2003: 139). ¿Sería impensable considerar la cosmogonía literaria de Borges a partir de un intertexto literario universal? ¿Uno en el cual los diferentes textos literarios "reaccionan" unos a otros, *responden*, y el traductor únicamente registra ese diálogo según sus apreciaciones como espectador-lector?

Con esto nos adentramos en un tópico que también fue clave en el deconstruccionismo de Derrida: el destronamiento del autor. El nuevo valor de la lectura, para Barthes, es lo *escribible* frente a lo *legible*, lo que supone la destrucción de toda voz primaria. Si el texto

[1] En su artículo "Escribir la lectura" (2013: 41), Barthes también hace un análisis sugerente a propósito de lo que se propone a realizar con la obra de Balzac: "'El texto, el texto solo', nos dicen, pero el texto solo es algo que no existe: en esa novela, en ese relato, en ese poema que estoy leyendo hay, *de manera inmediata*, un suplemento de sentido del que ni el diccionario ni la gramática pueden dar cuenta. Lo que he tratado de dibujar, al escribir mi lectura de *Sarracine*, de Balzac, es justamente el espacio de este suplemento".

es creado cada vez en cada nueva lectura, no se puede adjudicar una autoría. “The identity of the subject of the text is dissolved” (Koskinen, 1994: 448). La concepción posestructuralista de la intertextualidad claramente parte del lector, más que del autor. El texto es un mosaico de citas proveniente de innumerables focos de la cultura; según Barthes, la unidad de un texto no está en su origen sino en su destinación. “Pero esta destinación, el lector, no es un *yo macizo*, idéntico a sí mismo, sino un *yo disuelto* en una pluralidad infinita de referencias intertextuales” (Villalobos, 2003: 140). En un artículo publicado en la *Enciclopedia de la Pléyade,* Barthes insiste en este intertexto de fórmulas anónimas, cuyo origen raramente es identificado; para él, todo el lenguaje que llega al texto —anterior y contemporáneo—, más que por una vía de filiación lo hace por una de *diseminación*. Si uno lee “Kafka y los precursores” (Borges, 1952) y observa todas las ocasiones en las que Borges persigue una literatura anónima (mencionaremos algunos ejemplos), todas estas cuestiones de la influencia intertextual están ampliamente tratadas.

La otra autora que no solo estudió profundamente este tema, sino que acuñó el término de intertextualidad fue Julia Kristeva, quien a su vez propuso el término a partir de los escritos de Mijaíl Bajtín. Según Kristeva, la intertextualidad parte de una “polifonía de voces”, es decir, de una pluralidad de voces independientes e inconfundibles que llenan las páginas de un texto. Bajtín basó sus estudios, entre otras cosas, en el análisis de la obra del escritor ruso Dostoievsky. Para él, “las voces plurales interactúan, pero ninguna llega a ser objeto de otra; los personajes de la novela [de Dostoievsky, por ejemplo] representan una diferencia irreductible. *La polifonía es, pues, un principio de estructuración*” (Villalobos, 2003: 141). Más tarde, en su estudio de los géneros discursivos y en sus reflexiones acerca del lenguaje, Bajtín estudiaría la naturaleza dialógica de la palabra y del acto discursivo, donde hablante y oyente asumen siempre un carácter de respuesta inacabada, de referencia constante e inevitable a voces ajenas.

Consideró también la dimensión histórica y el papel de la ideología, por lo que cuando Kristeva retoma sus pensamientos y sus conceptos, no duda en integrarlos con el texto de la cultura, introduciendo el concepto de *ideologema* como "una función intertextual que se puede leer 'materializada' en los diferentes niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a todo lo largo de su trayecto dándole sus coordenadas históricas y sociales" (Kristeva, 1978: 148). Para ella también todo texto se construye como mosaico de citas, a partir de una absorción y transformación de otro texto.

3.2 *El problema de la transferencia*

No hay dudas de que prácticamente toda noción de traducción, especialmente cuando está ligada a la literatura, está unida a la idea de transferencia. La misma etimología del verbo *traducir* nos sugiere esta percepción y la historia de la traducción ha establecido sus pilares de objetividad, fidelidad y equivalencia en torno a ella. Casi todas las definiciones tradicionales de la traducción asumen que la relación entre un texto fuente y un texto traducido es una de transferencia, de viaje, de transportación, en la que claramente se distingue una derivación. Entre otros factores, dicha derivación es la que ha llevado a muchos autores y escuelas de estudio a establecer una jerarquización entre estos dos tipos de textos: la que supedita siempre la traducción al original.

El problema es que si la traducción se considera meramente como una reproducción del original, su calidad, efectividad o adecuación se pueden medir tan solo prestando atención a las similitudes o desviaciones que tiene con él. Aparte de ser esta una aproximación prescriptiva y evaluativa, supone considerar a la traducción como un objeto de segundo orden, un sustituto que encuentra su razón de ser por referencia al original. Mantener

continuamente la autoridad del original frente a la traducción implica percibir a esta última como derivativa, falta de entidad propia.

Pero si no nos basamos en la transferencia para evaluar y considerar la traducción, ¿cómo distinguimos un texto de una traducción? Si tenemos dos textos, y nos dicen que uno es la traducción del otro, ¿podemos determinar, según la evidencia textual, cuál es la fuente u original? Theo Hermans también se hizo estas preguntas en su libro *Translation in Systems* (1999) y a propósito de esto cita tres postulados de Toury que, según parece, siempre están presentes cuando consideramos que un texto es una traducción. A los efectos de este trabajo, nos interesa el segundo postulado: "the transference from the assumed source text [to the target text] of certain features that the two now share" (1999: 34). Según Hermans, es casi imposible desterrar el influjo que la noción de transferencia tiene en la traducción. Siempre hay algo que se *transporta*, que *viaja*, al traducir; y hay algo que permanece invariable. Es pertinente volver a traer a colación a Derrida (Hermans lo hace): él argumentaba que no podemos admitir esta idea de "lo transferible" y lo "no transferible" en una traducción. De ser así, estaríamos asumiendo que un concepto, un significado, puede separarse de la lengua y existir "antes o más allá del lenguaje" (Derrida, 1982: 120). Esto conlleva un problema:

> The problem is that we cannot identify […] what exactly is being transferred, what remains invariant, what is being transformed. In other words, we cannot fix what Derrida calls the "univocality" of meaning or master its "plurivocality". If this is so, it becomes impossible to maintain the common notion of translation and translatability as consisting in "the transport of a semantic content into another signifying form" or "the transfer of a meaning or a truth from one language to another without any essential harm being done" (Hermans, 1999: 52).

Este es el punto donde Hermans se pregunta qué hubiera ocurrido si la etimología de la palabra "traducción" hubiera sugerido un concepto distinto al de transferencia. ¿Por qué no pensarla desde la óptica de una *respuesta*? Como antes señalamos, dentro del marco del posestructuralismo, que plantea el problema de la significación y la posibilidad de un

intertexto universal donde los enunciados son siempre contestatarios, ¿por qué no visualizar la traducción como la acción de responder un texto con otro?

Se podría argumentar que en una estética de la respuesta sigue habiendo transferencia, ya que, como en todo diálogo, para que funcione y sea coherente es necesario referirnos siempre "al otro". Sin embargo, y esta es quizás una idea que se ajustaría a una cosmogonía borgeana, el arte de la respuesta conlleva una mayor independencia respecto al texto fuente o original. Da más espacio para la creación, para que el traductor se despegue y pueda erigir un nuevo eslabón en la cadena intertextual. Borges, como mostraremos en la próxima sección, de alguna manera ensayó siempre esta idea. Pero lo interesante es entender qué le motivaba a *responder*. ¿Por qué sentía la necesidad de dialogar con los textos que, como lector, más le conmovían? Cuando se repite tantas veces que Borges escribía sus lecturas, no es más que otra manera de decir que escribía sus respuestas a otros textos. Escribía el diálogo que se le generaba internamente cada vez que leía un poema, un verso, una línea que resaltaba por su "belleza y novedad". Y en ese proceso, ¿por qué no transformar ese texto fuente según "la forma ideal de su composición", como dice Jaime Rest?[2]

[2] "El texto original es siempre una partitura que atesora en su silencio la forma ideal de la composición: el traductor no en vano es un intérprete, un ejecutante de la partitura" (Rest, 1976).

4. Aproximación a una poética de la traducción en Borges

4.1 *Lector común, traductor inocente*

Como confiesa Nicolás Rosa (2003: 165), somos conscientes de que "Escribir sobre Borges hoy significa escribir con Borges. El problema es saber qué parte le corresponde a cada uno". Como hemos adelantado en la introducción, la clasificación del escritor argentino dentro de modelos teóricos de cualquier tipo —filosóficos, críticos, traductológicos, incluso literarios— resulta extremadamente difícil,[3] no solo por la aparente heterogeneidad de su estilo o la insistente recurrencia de sus temáticas (que aparecen a veces repetidas, otras desdibujadas o diseminadas, o con leves variaciones en diferentes géneros o tipologías textuales)[4] sino porque el mismo Borges rehuía de tales teorizaciones, encorsetamientos intelectuales y (sobre)interpretaciones de su obra, tal y como apunta Di Giovanni en *The Lesson of the Master* (2003). Sin embargo, no son pocas las veces en que se ha pronunciado con mucha convicción sobre su experiencia estética, una que siempre ha defendido no desde su rol como escritor/autor, sino como lector. En su concepción, el lector cumple un papel esencial en la existencia de cualquier obra, en tanto que la actualiza y completa con su lectura. "El lector actualiza la obra considerando un horizonte, aquel que le permite ver por encima del autor y de él mismo como lector" (Vinatea, 2010: 163). Consideramos, por lo tanto, que se puede encontrar una unidad en las reflexiones que pueblan la obra de Borges para sugerir —de modo preliminar e inacabado— una poética que le es propia, y unas consideraciones que bien podrían

[3] Abordar su obra en un estudio implica mucho más que "leer" sus textos, como bien lo explica Rosa (2003: 165): "El objeto Borges (llámese su corpus, su texto, su escritura), que como tal es un objeto, es el texto de Borges más todos los textos que Borges ha leído —sus precursores o quizá mejor sus ancestros textuales—, más las lecturas que sobre el texto de Borges se han operado —lecturas estilísticas, sociocríticas, psicoanalíticas— las más inconsistentes según creemos —desde la izquierda y la derecha, desde el discurso universitario y desde la extra-territorialidad, desde la zona literaria argentina o desde los sistemas literarios y críticos extranjeros—, el objeto Borges, decíamos, se ha convertido en un objeto excesivamente potente, en un artefacto semafórico que marca los caminos, las vías, los derroteros, las fronteras y los límites de las zonas literarias y de los recorridos de escritura".

[4] Con frecuencia juega Borges con el universo, con la literatura y con el lector, produce en sus cuentos confusión de planos, el imaginario y el real, mediante la presencia de personajes de obras reales junto a obras de ficción; cita fragmentos de obras inexistentes; inventa autores; escribe un estudio sobre un autor inexistente con una amplia argumentación, etc. (Polo, 1989).

constituir un cuerpo crítico dentro de los estudios literarios y, más específicamente, dentro de los Estudios de Traducción.

¿Dónde ubicar a Borges o a su poética —si es que existe una— dentro de los géneros literarios? Si tomamos la primera premisa de Todorov (1988: 35) de considerar los géneros como clases de textos, la tarea se vuelve sumamente difícil, ya que Borges se deleitaba especialmente en diseminar una misma idea o reflexión (incurriendo en leves modificaciones o cambios de enfoque) en distintas tipologías textuales: un ejemplo es el caso del hombre que se proponía dibujar el mundo para descubrir, eventualmente, que en realidad trazaba la imagen de su cara. Tal episodio aparece en forma de narración (*El hacedor,* 1960), de ensayo (prólogo a la antología de Quevedo, 1982) y de soneto en "La suma" (*Los conjurados,* 1985). Esta práctica de Borges de alguna manera prueba como insuficiente la concepción de género entendida como clase de texto solamente.

Si queremos comenzar a tejer una aproximación a una poética de Borges y así poder entender su cosmogonía literaria, deberíamos abordar sus motivaciones. ¿Por qué escribe Borges? ¿Qué significan para él la literatura o la poesía? ¿A qué quiere ser "fiel"? No es llamativo el hecho de que, teniendo en cuenta que construye su experiencia estético-literaria desde el placer, la emoción y la belleza, uno de los primeros atributos que defienda sea uno de *fidelidad* hacia dichas cuestiones:

> ¿Qué significa para mí ser escritor? Significa simplemente ser fiel a mi imaginación. Cuando escribo algo no me lo planteo como objetivamente verdadero (lo puramente objetivo es una trama de circunstancias y accidentes), sino como verdadero porque es fiel a algo más profundo. Cuando escribo un relato, lo escribo porque creo en él: no como uno cree en algo meramente histórico, sino, más bien, como uno cree en un sueño o en una idea. (Borges, 2001: 136-137)

Borges es fiel a lo que él creía que era lo único que podía ofrecer: las "perplejidades" que fue acumulando como un lector que goza, que aprende y que vive a partir de los libros.

De allí su desconfianza hacia las teorizaciones, hacia los libros de estética, hacia los críticos —a quienes comparaba con astrónomos que nunca habían visto las estrellas—, hacia todos los que "escribían sobre poesía como si la poesía fuera un deber, y no lo que es en realidad: una pasión y un placer" (2001: 16). Incluso los grandes libros de poemas y poetas, como la *Comedia* o *Macbeth*, eran simplemente para él "solo ocasiones para la poesía" (2001: 17), pero no la poesía misma.

Según el escritor Ricardo Piglia (2013), Borges es un lector que *escribe lo que lee*. Copia lo que lee. Se podría argumentar incluso que cultiva el arte de la cita. Pero de una manera singular, esto es, lo que Benjamin llamaba el arte de citar sin comillas. Es una experiencia bastante común, para quienes nos acercamos a la obra de Borges, observar que muchas de las frases que se le elogian a Borges en realidad no le pertenecen; son de otro, pero han terminado por ser de Borges. Porque, además, dice Piglia (2013), "las *traduce* tan bien, que a veces las *mejora*". ¿Por qué Borges se ve en la necesidad de mejorar textos? Intentaremos dar la respuesta larga a en las páginas que siguen, pero la respuesta corta es que el autor argentino es, y como repetiremos sin cesar, un "lector común",

> un lector capaz de decidir sobre la grandeza poética de las obras que lo conmueven sin recurrir más que a su "instinto" y sin pretensiones de sabiduría perdurable ni de objetividad. [Virginia Woolf] Lo llamó "lector común", citando una ocurrencia del doctor Johnson, para diferenciarlo del crítico y del académico, que sí tienen que someter sus juicios estéticos al tribunal de las creencias autorizadas por el deseo de imponerlos como verdades a una audiencia de consumidores o de especialistas. Libre de compromisos institucionales, de la presión que ejercen las morales intelectuales sobre quienes necesitan legitimar sus opiniones, el lector común puede permitirse ser "apresurado, impreciso y superficial", por lo mismo que se permite "el afecto, la risa y la discusión" apasionada, porque sus criterios son soberanos, al estar fundados únicamente en la propia convicción y la propia sensibilidad. (Giordano, 2017: xxi)

En el prólogo a *Nueve ensayos dantescos* (1982), Borges anhela que como lectores podamos desprendernos de todo aquello que rodea la literatura, empezando por los mismos autores, pero sobre todo sin la presión de la crítica y el canon que clasifica las

obras y condiciona las posibilidades de realizar una lectura "inocente". Si pudiésemos leer el poema de Dante con inocencia, conjetura Borges,

> lo universal no sería lo primero que notaríamos y mucho menos lo sublime o lo grandioso. Mucho antes notaríamos, creo, otros caracteres menos abrumadores y harto más deleitables; en primer término, quizá, el que destacan los dantistas ingleses: la variada y afortunada invención de rasgos precisos. (Borges, 1982: 86)

Arguye Alberto Giordano (2017: xxxii), crítico argentino, que la lectura "inocente" es "una especie de paraíso perdido en el que todavía no existían los prejuicios culturales que se adquirieron con el oficio". ¿Podríamos conjeturar una explicación similar desde la traducción? Si pudiéramos traducir también con inocencia, sin entregarnos ciegamente a un "original" al que le prestamos obediencia irrestricta, quizás también seríamos capaces, como Borges, de ofrecer una traducción desde la sensibilidad como lectores, que le permitirían al traductor "actuar, gozar e imaginar sin inhibiciones, conforme a lo intransferible de sus apetencias" (2017: xxxiii).

4.2 *Pierre Menard: el otro, el mismo*

Retomemos las cuestiones explicadas en el marco teórico para analizar a Borges, o especialmente a su Pierrre Menard, bajo esa óptica.

No es una novedad admitir que el reemplazo de una jerarquía vertical (autor-lector-traductor-nuevo lector) por una "red horizontal" (la diseminación de las voces discursivas ajenas que difuminan la solidez de todos los "participantes textuales") necesariamente afecta al rol del traductor. El dominio de un significado único y autoritario ya no puede aceptarse, ya que la jerarquía entre texto "original" (que en el contexto posestructuralista se suele denominar "fuente") y el texto de llegada será ahora rechazada. ¿Qué papel le queda entonces al traductor? ¿En calidad de qué rol se enfrenta al texto y qué fin puede perseguir para producir "otro" texto de llegada?

Para entender por qué el cuento "Pierre Menard, autor del Quijote" que Borges publicó en 1939 en la revista *Sur* marcó una fecha esencial en la historia de la literatura (en la lectura, en la hermenéutica), y para observar hasta qué punto anticipó —en forma de ideas primigenias— muchos de los conceptos del posestructuralismo, es necesario comprender un poco el particular enfoque que el argentino tenía de la experiencia que, según él, mejor definió su existencia: la de lector.

Por empezar, basta con recordar una anécdota que recoge Olea Franco, en la que cuenta cómo en la década de 1920, Borges se propuso —junto a otros compañeros— fundar una revista anónima (sin firmas de director ni de autores); iniciativa que fracasó, por supuesto, ya que no hubo nadie que aceptara colaborar sin reconocimiento. Es particularmente valioso lo que Borges comentó al respecto (los énfasis son míos):

> Claro está que a la larga *todo es anónimo*, pero nadie quiere adelantarse a ese porvenir. Lo mejor sería dejar una frase, un verso que fueran parte del idioma y que ya nadie se acordara de quién lo dijo. *La máxima ambición es ser anónimo y perdurable*. (Olea Franco, 2010: 63)

Este "anonimato" que Borges parece anhelar desde tan temprano en su carrera parecería prefigurar ese conjunto de citas anónimas de las que luego hablaría Barthes. Pero más importante, nos revela la poca importancia que Borges concedía a la figura del autor[5]. En otra ocasión, dijo también:

> Nuestra desidia conversa de libros eternos, de libros clásicos. Ojalá existiera algún libro eterno […] Si las obtenciones de belleza verbal que puede ministrarnos el arte fueran infalibles, existirían antologías no cronológicas y hasta sin nómina de escritores y escuelas. (Olea Franco, 2010: 64)

Más que menospreciar al autor, Borges pretende enaltecer la figura del lector, la que él siempre utilizó para definir su relación con la literatura.[6] Es que, además, para él, el lector

[5] En "La flor de Coleridge" (1952), que citaremos más adelante, Borges refuerza (repite, reescribe, traduce) esta idea: "Wells, verosímilmente, desconocía el texto de Coleridge; Henry James conocía y admiraba el texto de Wells. Claro está que si es válida la doctrina de que *todos los autores son un autor*, tales hechos son insignificantes. En rigor, no es indispensable ir tan lejos; el panteísta que declara que la pluralidad de los autores es ilusoria, encuentra inesperado apoyo en el clasicista, según el cual esa pluralidad importa muy poco. Para las mentes clásicas, *la literatura es lo esencial, no los individuos*".

[6] Muy citada es la célebre frase que alguna vez pronunció a este respecto en una entrevista: "Uno llega a ser grande por lo que lee y no por lo que escribe […] Que otros se jacten de las páginas que han escrito; a mí me enorgullecen las que he leído" (Borges, 1969)

es quien tiene la posibilidad de asimilar verdaderamente un texto, de apropiarse de él, para luego partir desde ese lugar con la propia experiencia. Y esto es lo que hizo siempre Borges a lo largo de toda su carrera: trabajó "con el apócrifo, el plagio, la cadena de citas fraguadas, las enciclopedias falsas" (Rodríguez Fernández, 2005: 103). Fue "diseminando" huellas, al decir de Derrida o Barthes, a veces a conciencia y a veces no, pero convencido de que su lectura era, al final, un acto de creación propio.

¿Quién es Pierre Menard? El cuento de *Ficciones* (1944) nos lo presenta como un francés del siglo XX que se propone una tarea monumental: escribir la obra universal de Cervantes, *El Quijote.* Conocemos a este autor ficticio a través de una voz narradora típica en el lenguaje de Borges: tiene un tono cargado de sospecha, se permite dudar y es permanentemente conjetural. Escribir *El Quijote* en el siglo XX no equivale, se nos advierte, a escribir un Quijote contemporáneo. Esta posibilidad se descarta de plano; quienes tal lo insinúan "calumnian su clara memoria" (1996: 740). De alguna manera, esto nos muestra cómo el propio Borges despreciaba aquellos "libros parasitarios que sitúan a Cristo en un bulevar, a Hamlet en la Cannebiére o a don Quijote en Wall Street" (1996: 749). Lo que se propone Menard es una empresa completamente ajena a este tipo de parodias:

> 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. (1996: 740)

Menard quiere reescribir literalmente la obra de Cervantes, pero no siendo un novelista del siglo XX, sino *siendo* un lector que *llega* al *Quijote* a través de las propias experiencias. Con el fragmentario de su obra que nos dejó —según el narrador, "los capítulos IX y XXXVIII de la primera parte del *Don Quijote* y de un fragmento del capítulo XXII" (996: 739)—, se revela que Menard no interpretó el *Quijote* a la luz de la

cultura en que fue creado (la época de Cervantes), sino a través de la *intentio lectoris* de la que habla Eco (1992: 21): ningún texto se lee independientemente de la experiencia que el lector tiene de otros textos.

Lo mejor de todo este experimento que realiza Menard es que nos ofrece un ejemplo. Borges nos dice que, verbalmente, las dos versiones de estos escritores, separados por más de trescientos años, son idénticas, pero la de Menard es *infinitamente más rica*. Y entonces se nos permite cotejar un pequeño párrafo de ambos (Borges, 1996: 743):

> *... 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 por venir.*
>
> 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 por venir.*
>
> 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; es lo que juzgamos que sucedió. Las cláusulas finales —ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir— son descaradamente pragmáticas.
>
> También es vívido el contraste de los estilos. El estilo arcaizante de Menard —extranjero al fin— adolece de alguna afectación. No así el del precursor, que maneja con desenfado el español corriente de su época.

Menard, como Borges, como cualquiera de nosotros, es un lector "activo, inmerso al igual que el escritor en la productividad del texto" (Figueroa Arencibia, 2005: 169). Es lo que intuyó Bajtín como polifonía, donde el discurso literario representa un entrecruzamiento de varios textos. Porque Menard no "recibe" pasivamente el lenguaje de Cervantes, sino que lo construye mediante su lectura, de la que se desprende otra multiplicidad de sentidos que el *Quijote* "fuente" del siglo XVII nunca intuyó. Como nos dice Manguel (2004): "El *Quijote* original, si insistimos en creer en su existencia, desapareció con el último lector de Cervantes". Bajtín había adelantado que el texto —en su carácter abierto— no se

presenta al lector de modo acabado y autosuficiente, sino que nos da la oportunidad de terminar de construirlo mediante la lectura.

> Según M. M. Bajtín, el dialoguismo es inherente al lenguaje mismo. El diálogo es la única esfera posible de existencia del lenguaje. La palabra ya viene impregnada de la voz de otro y nunca el hablante la recibe de forma neutra, pues la palabra proviene de otro contexto en el que ha adquirido las interpretaciones de otros; es por esto que el pensamiento del hablante encuentra ya la palabra poblada. (Kristeva, 2005: 170)

¿Y cómo lo logró Menard? ¿Cómo construyó su nuevo *Quijote*? Según Borges, a través de las lecturas que realizó, las que prohibió que fueran examinadas, las que cuidó que no sobrevivieran. Es que, para Borges, las palabras suponen una *experiencia compartida*.

Por esta razón es que "Pierre Menard, autor del Quijote" ha cambiado el paradigma de cómo se crea el significado en la interacción lector-texto. Howard Giskin (2005) arguye que el verdadero sentido de las obras literarias depende, gracias a lo que nos ha mostrado Borges, de los contextos variables —históricos y sociales— en que son leídos. Quizás solo al final del cuento volvemos a pensar en el título que la maestría de Borges nos dejó: *autor del Quijote.* No habló de lector y, sin embargo, lo elevó a la categoría de autor; puso en el mismo nivel a Menard y a Cervantes (y por añadidura, a cualquiera de nosotros). De hecho, si revisamos el fragmento anterior donde se comparan las dos visiones de la historia, Borges desliza un comentario muy ilustrativo al comparar los dos estilos: "no así el del *precursor*". Es decir, no entiende a Cervantes como a un "original" de Menard, sino como a un antecesor; así lo constata la teoría que desarrolló en "Kafka y sus precursores" (Borges, 1952), que tanto admira el crítico norteamericano Harold Bloom. Volviendo a Giskin (2005: 104-105), hay una cita a Felinto en donde vuelve a la relación-colaboración entre lector y autor:

> The collaboration of the reader takes on more importance than that of the author, since it is the task of the former to realise the hermeneutic movement that leads to the actualization of the text… The meaning of the text does not preexist the hermeneutic act, but is constituted in the process itself. Each reader actualizes determined latent potentialities in the text.

Como lectores *actualizamos las potencialidades latentes del texto* (es decir que cualquier texto está, a priori, "incompleto", "imperfecto", como una pregunta sin respuesta que pueda completarse). Se hace evidente el postulado de Derrida, mencionado anteriormente, acerca de la escisión del vínculo entre significado y significante. A partir del deconstruccionismo (¿o de Borges?) dos textos iguales, literalmente iguales, pueden significar cosas diferentes. "In the end, the difference between signifier and signified is collapsed, resulting in a floating system of signifiers with no probable connection to the 'thing itself'" (Giskin, 2005: 105). La experiencia de Menard, esa que al leer reescribe, refleja el reconocimiento de que hay algo previo, lo que De Toro (1999) llama un *urtext*, un origen, y por consiguiente, múltiples orígenes, y al mismo tiempo ninguno.

En 1952, Borges publicó un pequeño ensayo llamado "La flor de Coleridge" (1952: 19), cuyo comienzo es también muy sugestivo:

> Hacia 1938, Paul Valéry escribió: "La Historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor". No era la primera vez que el Espíritu formulaba esa observación; en 1844, en el pueblo de Concord, otro de sus amanuenses había anotado: "Diríase que una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo; tal unidad central hay en ellos que es innegable que son obra de un solo caballero omnisciente" (Emerson: *Essays*, 2, VIII). Veinte años antes, Shelley dictaminó que todos los poemas del pasado, del presente y del porvenir, son episodios o fragmentos de un solo poema infinito, erigido por todos los poetas del orbe (*A Defence of Poetry*, 1821).

A Borges le gustaba jugar con este tipo de mímesis, de especulaciones, donde desdibuja la idea de origen y resalta la posibilidad de una infinidad de huellas. Cada texto, cada obra que se inserta se disuelve en otra, "as the sand in the sand, leaving no trace except sand" (De Toro, 1999: 139). El trabajo de Borges es uno que socava la figura del autor, por medio del lector. "We are dealing with structures that are never fixed, always altered by the reading, by the re-writing, in such a way that it can never be fixed in its signifier or in its signified, and thus its referents cannot be determined" (De Toro, 199: 138).

De Toro, que ha acuñado el mecanismo de "simulación" en Borges, hace énfasis en esta predilección del argentino por la ausencia, por el misterio, por el enigma. Según él, toda la actividad literaria de Borges se asemeja a aquella de Tlön (de su otro paradigmático relato de *Ficciones*, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"): "a heterogeneous series of independent readings and writings" (1999: 144). Borges deconstruye por medio de la escritura inseminando, diseminando evocaciones textuales; pero porque también es lo que él hace como lector cuando se enfrenta a otros textos, cuando dialoga con ellos. Entonces, como sugiere Moores (2011: 115), quizás en Borges el proceso de lectura también implique —al mismo tiempo que interpretamos y construimos un sentido— una actividad de reconocimiento (no de inferencia):

> rather than triangulating from knowledge of the text, the context, and the author/authors to arrive at a conclusion, meaning is taken in pieces as one association or another clicks into place […] what we recognize are texts or fragments of texts […] our ability to recognize analogues and abstract similarities means that we are not limited to that text (whatever form it may take).

Como se habrá podido observar a partir del cuento de Borges, los roles que aparecen en la interacción con el texto también se diluyen, como si el deconstruccionismo hubiera también logrado "borrar" todo matiz entre lector, autor y escritor. ¿Sería insensato pensar que, por ratos, lo haya logrado? ¿Y qué hay del traductor? ¿Cómo establecemos diferencias entre las operaciones intelectuales que debe manejar un traductor y un lector? La respuesta fácil es el manejo de diferentes lenguas. Pero los traductores no traducen lenguas; traducen textos. Y, de alguna manera, se han ofrecido ejemplos que parecen apuntar a que cualquier procedimiento del lenguaje implica, en el sentido más amplio del término, una traducción: una lectura, la redacción de una nota al pie, un comentario, el parafraseo de una observación, el estudio profundo de un relato… Cualquiera de estas operaciones textuales nos convierten en "traductores" de un texto fuente, de un texto "fundador", en tanto que *hacemos* —interpretamos, determinados por nuestra

experiencia, y luego *respondemos*— de toda palabra que procesamos "otra nueva" (que, como hemos visto, para que sea "otra" no es necesario cambiarla verbalmente, físicamente). En un nuevo texto, que es propio, el texto previo habrá adquirido un sentido nuevo.

Que Borges haya elegido al *Quijote* como la gran obra para su Pierre Menard no es una cuestión de azar; el procedimiento no es enteramente "original", sino que ha sido "descubierto" gracias a la huella que dejó el mismo Cervantes. Tal como se nos cuenta en la obra del siglo XVII, Cervantes aparentemente adquirió el manuscrito en el mercado de Toledo y lo hizo traducir por un morisco, a quien alojó más de un mes y medio en su casa para "reconocer" unos caracteres arábigos. Cervantes, entonces, interviene en su obra como narrador y como personaje. Vinatea (2010: 163-164) así lo cita:

> Ese juego de extrañas ambigüedades culmina en la segunda parte; los protagonistas han leído la primera, los protagonistas del *Quijote* son, asimismo, lectores del Quijote. [...] ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote* [...]? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben.

Otra vez, Borges regresa a ese *urtext*, a ese libro primigenio y sagrado. Nos agrega una operación más: entender. Y nos recuerda la importancia de reconocer. O descubrir. Giskin (2005) ha intuido algo de esto, porque también hace referencia al hecho de que, si consideramos esta secuencia de textos infinitos, cuyas huellas nos hacen siempre volver a textos previos y por lo tanto el "original" como tal aparece desdibujado (junto con la figura de Autor), entonces podemos pensar el *Quijote* del siglo XVII como un "descubrimiento" de Cervantes, que luego ha permanecido (y todavía lo hace) en el reino del intertexto universal esperando a ser (re)creado, *respondido* o descubierto por otro.

Menard, de alguna manera, niega ser el creador de un "segundo *Quijote*"; más bien ha sido quien descubrió algo nuevamente[7].

El penúltimo párrafo de "Pierre Menard, autor del Quijote" es elocuente, casi una confesión del propio Borges (1996, 744):

> Pensar, analizar, inventar […] no son actos anómalos, son la normal respiración de la inteligencia. Glorificar el ocasional cumplimiento de esa función, atesorar antiguos y ajenos pensamientos, recordar con incrédulo estupor que el *doctor universalis* pensó, es confesar nuestra languidez o nuestra barbarie. Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será.

Aunque no todas las interpretaciones de lo que leamos de Cervantes (o de Menard) sean las adecuadas, las posibilidades son infinitas. No hay nada, según nos parece decir Borges, que se pierda en observar el hecho literario a través de una mira que incluya una multiplicidad de perspectivas. Ya lo dijo en su cuento: aunque los detractores digan que el trabajo de Menard sea más ambiguo que el de Cervantes, ciertamente es mucho más rico; y "la ambigüedad es una riqueza" (1996: 742).

Está claro que la obra borgeana plantea *per se* una serie de relaciones con muchos otros textos, que no son otra cosa que el reflejo de su experiencia como lector/escritor (ambos roles no son homogéneos ni acabados). Rosa (2003: 165) deja asentada esta particularidad:

> Toda escritura sobre Borges divide al texto borgiano y opera sobre una parte: el Borges crítico, el Borges poeta, el Borges cuentista, o el Borges del Carriego, o el del Martín Fierro o el Borges de las *puras ficciones*. Y en cada parte, otra parte más pequeña: parte sobre parte o partes contra partes, toda escritura sobre Borges debe conjeturar—calcular, decimos— un encuentro de bordes —roce— con una parte de la obra de Borges, o presumir una congruencia icónica de un punto del texto escrito —operación de plegado topológico— con el texto a escribir.

[7] De modo similar, Borges cita el caso de Ben Jonson en "La flor de Coleridge" (1952), a quien denomina "otro negador de los límites del sujeto" (del Autor podríamos también decir), cuya tarea "se redujo a ensamblar fragmentos de Séneca, de Quintiliano, de Justo Lipsio, de Vives, de Erasmo, de Maquiavelo, de Bacon y de los dos Escalígeros". ¿Por qué no pensar que se dedicó a descubrir las huellas de unos "precursores" inmutables? ¿Por qué no pensar que después decidió *responder* a esas huellas?

A esta altura del trabajo, podría no ser del todo inadecuado admitir que mucho de lo que ha elucidado el posestructuralismo en cuanto a la filosofía del lenguaje y la lingüística como ciencia no ha sido más que sistematizar —con rigor, terminología y serias investigaciones— lo que Borges había intuido muchos años antes (quizás inconscientemente) y volcado en una "diseminada" obra. Así pensó Rodríguez Monegal (1985), que en cuanto comenzó a leer las teorías de Derrida admiró ciertamente la prolijidad de la exposición, pero no la novedad; algo parecido le sucedió a Alfonso de Toro (1999: 133) y al escritor argentino Héctor Libertella, cuando dijo en una ocasión: "Mientras en Argentina leíamos a Foucault y a Derrida, Foucault y Derrida leían a Borges"[8].

Lo que es realmente curioso en Borges —que, quizás es pertinente aclarar, nunca escribió novelas ni textos más largos que unas diez páginas— es que muchas de sus ideas, especialmente las que más insistía en desarrollar, fueron apareciendo de muchas y variadas maneras en sus escritos. A la luz de lo que hemos reflexionado hasta aquí, esto no es novedoso: su lectura, con el pasar de los años, fue construyendo nuevas (re)escrituras, nuevas versiones, nuevos modos de decir algunas cosas, según sus experiencias fueron evolucionando, según fue sintiendo la necesidad de completar o responder "originales" perfectibles.

En el cuento "Pierre Menard, autor del Quijote" (Borges, 1996: 741), hay un fragmento que llama la atención:

> Noches pasadas, al hojear el capítulo XXVI —no ensayado nunca por él— reconocí el estilo de nuestro amigo [Menard] y como su voz en esta frase excepcional: *las ninfas de los ríos, la dolorosa y húmida Eco*. Esa conjunción eficaz de un adjetivo moral y otro físico me trajo a la memoria un verso de Shakespeare, que discutimos una tarde.

[8] Frase citada por Roberto Ferro en el Panel de apertura de la *Jornada "La señal de un trazo. Adiós a Jacques Derrida"*, organizada por la Facultad de Humanidades y Ciencias (UNL) y la Alianza Francesa y desarrollada en Santa Fe el 20 de mayo de 2005.

Por un lado, aparece otra vez la capacidad de reconocer una voz discursiva; una que, aunque sea idéntica, puede tener un sentido totalmente diferente, tal como lo hemos discutido. Pero, además, en este extracto se desliza uno de los recursos favoritos de Borges, brevemente mencionado en algún momento, de jugar con citas apócrifas, escasamente referenciadas, asociadas arbitrariamente a otras líneas de pensamiento que Borges se encarga muy bien de ir intuyendo. En este caso es una mímesis que no imita nada, una ausencia; o, como dice De Toro (1999: 149), una simulación en su estilo (los énfasis son míos):

> Borges' writing may be understood as the product of a great simulacrum that functions without a script in the very act of writing, but at the same time borrows from an *endless number of scripts* that are contained as mirrors, one inside the other, inter-traced in allusions, *versions, reproductions*, quotations, digressions, etc. Through this endless writing, literature is erased. If writing seeks to tell us something, to communicate through Borges' writing, it is to tell us that literature is no longer; at the most, there is a bit, but it is definitely without substance, truth or an ontology of literature: there are only floating signs. *Borges' writing is the result of his readings*, and this is why it is also a re-writing. Borges as subject-reader is in the act of reading contaminated by endless readings, keeping the same relation as that of one text to other texts (re-writings and re-readings).

De Toro advierte esta idea de repetición en Borges, de iteración, de nuevas versiones y reproducciones que se nos aparecen —como lectores de Borges— como nuevas experiencias de sus lecturas, de sus reescrituras; porque aunque sean "lo mismo", son "otras". Cuando uno se inserta en el mundo literario de Borges, comienza a notar los patrones, las recurrencias que nos da a conocer… En una palabra, la tautología impregnada en su estilo. Las expresiones varían, como hemos dicho, pero los arquetipos permanecen. Nicolás Rosa —también traductor de Barthes— ha señalado este "fenómeno" en un artículo llamado "Las sombras de Borges" (2003: 165), en el que comienza justamente constatando lo que hemos discutido:

> Dos opciones: o este es un texto fraguado por mí, simulacro de la copia borgiana, o si el lector prefiere es un texto de Thomas de Quincey extraído de su *Suspiria de profundis*, que es copia borgiana de De Quincy o texto borgiano de De Quincy que anticipa a Borges. La teoría de los precursores no implica ninguna relación de certeza, de búsqueda del origen de

> la verdad, sino más bien culmina en la dehiescencia de la raíz: encrucijada de la genealogía, desorientación del linaje.

Irónicamente (o no), una de las colecciones de Borges se titula *El otro, el mismo* (1964), y consta de un prólogo que recoge esta idea de tautología como reflejo de su reescritura constante a lo largo de su obra. Reproducimos una parte (los énfasis son míos):

> Este libro no es otra cosa que una compilación. Las piezas fueron escribiéndose para diversos *moods* y momentos, no para justificar un volumen. De ahí las previsibles monotonías, la *repetición* de las palabras y tal vez líneas enteras. […] Alberto Hidalgo señalo mi costumbre de escribir la misma página dos veces, con *variaciones mínimas*. […] La observación de Hidalgo era justa; Alexander Selkirk no difiere notoriamente de *Odisea*, libro vigésimo tercero, "El puñal" prefigura la milonga que he titulado "Un cuchillo en el Norte" y quizá el relato "El encuentro". Lo extraño, lo que no acabo de entender, es que mis *segundas versiones, como ecos apagados e involuntarios, suelen ser inferiores a las primeras*. En Lubbock, al borde del desierto, una alta muchacha me preguntó si al escribir "El Golem", yo no había intentado una variación de "Las ruinas circulares".

Otro de sus pequeños relatos —"La trama"— que aparece en *El Hacedor* (1960) constituye un ejemplo todavía más evidente de su modo de concebir el texto y aquello sobre lo que Derrida insistía, en relación con la iteración como génesis de nuevos significados:

> Para que su horror sea perfecto, César, acosado al pie de la estatua por los impacientes puñales de sus amigos, descubre entre las caras y los aceros la de Marco Bruto, su protegido, acaso su hijo, y ya no se defiende y exclama: ¡Tú también, hijo mío! Shakespeare y Quevedo recogen el patético grito.
>
> Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías; diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvención y lenta sorpresa (estas palabras hay que oírlas, no leerlas): ¡Pero, che! Lo matan y no sabe que muere *para que se repita una escena*.

Ya habíamos incluido la cita de Barthes: "Todo ha sido leído ya". Borges juega con esta idea, sigue despegando el valor estético de un texto de un Autor original e insiste con las repeticiones variadas que una palabra asume a lo largo del tiempo. Según explica Broeck (1988), la nueva postulación que hace el deconstruccionismo acerca de la oposición entre la determinación y la indeterminación del significado se basa en la relación entre el sentido y la iteración. Esto no quiere decir solamente que un hablante puede significar cosas diferentes (enunciar distintos actos discursivos) utilizando la misma secuencia

lingüística en momentos diferentes, sino que la iteración es, además, una condición de significación.

> We cannot speak of something as a "signifying" sequence unless it is iterable, unless it can be repeated in various contexts, cited, parodied, imitated, and thus —why not?— translated. "Imitation", says Jonathan Culler (1983: 120) "is not an accident that befalls an original but its condition of possibility". (Broeck, 1988: 276)

De esto se deduce que no se puede determinar el sentido de una secuencia fuera de su contexto. Sin embargo, la idea de "contexto total" es impracticable; si tomamos al contexto como un territorio sin límites, la actividad de lectura y de comprensión nunca podrán aprehender un significado dependiente de un contexto (esto es otra manera de decir que solo podemos lograr significados parciales, como ya citamos a Koskinen anteriormente). Pero el valor agregado de esta línea de pensamiento tautológico es la capacidad de reproducir lo mismo, manteniendo una identidad, y al mismo tiempo introducir una diferencia ("el otro, el mismo; el mismo, lo otro"). Incluso en el "error", en la "traducción infiel", en la "inadecuación", hay sentido. No en vano Borges, con gran ironía, se inclina a favor de la versión de Pierre Menard por sobre la de Cervantes: *la ambigüedad es riqueza*; porque solo la ambigüedad nos puede permitir descubrir, reconocer huellas que otros (¿más fieles, más correctos?) hayan podido dejar de lado:

> The acts of understanding a text repeatedly, in different local and temporal circumstances, in different individual readings, cannot, of course, be identical. They will every one of them involve modifications and differences, though such differences "are deemed not to matter". Thus "every reading can be shown to be partial". This is more true since discourse is historical, and meaning historically determined. The history of translation is a history of mistranslations, though under certain circumstances these mistranslations can be and may have been accepted as translations. For, in the course of history, translators are able to discover features and implications of a text that previous translators neglected or distorted. (Broeck, 1988: 277)

Este ejercicio de las diferencias y de las versiones no solo se trasluce en varios escritos de Borges, sino que trata el tema directamente en su ensayo "Los traductores de las 1001 noches" (1933), en el que discurre entre las diferentes versiones (¿repeticiones?) que se han hecho al español, alabando aciertos y "errores" por igual, ya que por encima de todo

reconoce los nuevos sentidos que se han ido construyendo para la configuración de una obra artística que siempre admiró. Y la admiraba porque, al igual que la segunda parte de el *Quijote*, esta compilación del mundo árabe le representaba una plantilla plagada de infinita intertextualidad, una serie interminable de historias que se pueden leer y releer hasta escribirlas de nuevo. En casos como este, Borges parece incluso privilegiar las diferencias. Como bien apunta Jill Levine (2012: 34-35):

> Borges implies here that translation is a polemical tool, an act of literary criticism in which one informed reader *imposes his interpretation* upon another's. His argument also suggests that through translation one writer duels against another, that translation is a perfect *weapon* to kill a father figure, to assert one's own *paternity*. Borges may also be telling his reader that his own "secret aim" may be to damn with praise and to pay homage with ironic reservations: for while Burton's was the best version of the Nights in his view, Burton's version was often awkward and inconsistent, and the man himself was an ingenuous positivist who did not recognize that while he thought he succeeded where Lane failed, his appropriation of the cultural Other was problematic: Burton was too naïve to realize that *even great translations, like many originals, are brilliant failures*.

Jill Levine prácticamente le adjudica a Borges una apología de la "manipulación", de la intervención, de la diferencia, de la ambigüedad... incluso de la censura. Es decir que no solo considera que el lector/traductor/escritor incurre en nuevas versiones y reinterpretaciones cada vez que se enfrenta a un texto (aunque no sea de manera adecuada), sino que además esto es positivo y hasta necesario. Esta mirada quizás puede servir para desligar la corriente deconstruccionista de su connotación pesimista o nihilista, que aparentemente solo pretendería lograr una destrucción de toda certeza y entrar en un paradigma de puro relativismo y situación contextual.

La "estrategia tautológica" de Borges, que difunde núcleos de ideas diseminados por todos sus textos, en diferentes formatos y géneros, es la que nos invita a hacer de la diferencia una riqueza. Al leer cada "repetición", cada nueva reversión, interpretamos, añadimos sentido, traducimos, escribimos. El traductor, en este escenario posestructuralista, puede encontrar la riqueza aun en su error, como muestra Borges a

propósito de los traductores de las 1001 noches, y como lo describe en "Las versiones homéricas" (1932):

> La *superstición de la inferioridad de las traducciones* —amonedada en el consabido adagio italiano— procede de una distraída experiencia. *No hay un buen texto que no parezca invariable y definitivo si lo practicamos un número suficiente de veces*. Hume identificó la idea habitual de causalidad con la sucesión. Así un buen film, visto una segunda vez, parece aun mejor; propendemos a tomar por necesidades *las que no son más que repeticiones*.

Entre la fuente y el destino de un texto no hay más que repeticiones, parece decirnos Borges, pero en esa serie de repeticiones puede haber una *diferencia* si "lo practicamos" las veces suficientes. Practicar significa pensar nuestro rol de lector/escritor/traductor como si trabajáramos en borradores, en la especie de *palimpsesto* (como Borges parece "robar" de Genette) donde Menard vio o descubrió los "rastros —tenues pero no indescifrables—" (Borges, 1996: 744) de la previa escritura de Cervantes.[9] Solo un segundo Pierre Menard, preanuncia con un aire misterioso el Borges-narrador, puede invertir el trabajo del anterior y así "exhumar y resucitar esas Troyas" (1996: 744).

La identidad literaria estriba en la tautología entre los textos del autor. "Todos los textos representan el concepto tautológico, porque todo es uno y lo mismo. Aun así, Pierre Menard […] se esfuerza por establecer algún contraste entre las dos obras sin dejar de ser tautológico" (Chung, 2003: 1235). Borges quizás nos quiere convencer de la fuerza potencial de esas diferencias, de la ventaja que conlleva rastrear las huellas para aportar algo propio; porque aun en el mundo de lo repetido, en la prolongación ejemplar de la universal Biblioteca que Borges soñó, el sentido se recrea cada vez, como el otro, como el mismo.

[9] Figueroa Arencibia (2005: 172) cita la poética de la lectura de Genette, "según la cual un texto es una reserva de formas que esperan su sentido, un sentido que está en nosotros". También Nicolás Rosa habló de este concepto en "Las sombras de Borges" (2003: 165-170): "A medida que leo-escribo, olvido; a esa fugacidad la hemos llamado des-lectura, aquello que produce el texto des-leído […] Eso se llama palimpsesto: al escribir borramos la escritura del otro, de los otros, la cancelamos, pero al mismo tiempo la inscribimos en nuestra propia escritura".

4.3 *La justificación de la emoción y la belleza*

La figura del traductor, para Borges, no puede desligarse de la de lector, como ya lo hemos constatado. Los libros para él son objetos físicos en un mundo de objetos físicos, "un conjunto de símbolos muertos" (Borges, 2001: 18), pero solamente hasta que llega lo que denomina "el lector adecuado", que logra que las palabras dejen ya de ser símbolos para revelar la poesía que tenían oculta.

En una de las conferencias que pronunció en Harvard, titulada "El enigma de la poesía" (1967-1968), Borges cita el conocido soneto de Keats —"On First looking into Chapman's Homer"— con el propósito de intentar describir su propia experiencia poética (la de Keats, pero también la del propio Borges). Se detiene sobre todo en ese "first", en la primera vez que oímos o leemos poema, que es cuando la experiencia sucede. El arte sucede. "Creo que la *primera* lectura es la verdadera, y que en las siguientes nos engañamos a nosotros mismos con la creencia de que se repite la sensación, la impresión […] la poesía es, cada vez, una experiencia nueva" (2001: 20-21). No se trata entonces simplemente de que *el arte sucede*, como decía el pintor americano Whistler; Borges va más allá: *El arte sucede cada vez que leemos un poema*. No parece preocuparle mucho el hecho de que esto quizás elimine la idea de libros canónicos, de clásicos que las teorías literarias consideran perdurables y de una inevitable belleza. Para Borges el lenguaje cambia sin cesar y, como el río de Heráclito, nosotros también somos así de mudables y evanescentes. En lugar de obras inmortales, prefiere hablarnos de una belleza que siempre está esperando; por eso en esta misma conferencia cita los primeros versos de un poema de Browning, "The Grand Perhaps":

> Just when we're safest, there's a sunset-touch,
> A fancy from a flower-bell, some one's death,
> A chorus-ending from Euripides.

“Y precisamente cuando nos sentimos más seguros…”: es decir, la belleza está esperando. No interesa quién escribió tales versos, si fue o no un gran poeta. No nos interesa como lectores, como participantes de una experiencia poética; sí quizás para los historiadores de la literatura, pero aquí lo que es esencial para Borges es admitir que la belleza no es un hecho raro, no es un don que se le haya concedido a unas pocas personas. En un coloquio de 1985 volvió a insistir sobre este tema: “Creo que la belleza nos acecha, y aquí vuelvo a recordar a Cansinos Asséns que formuló esta extraña plegaria a Dios: ‘¡Oh, Señor, que no haya tanta belleza!”. Creo que, al igual que el poeta sevillano, Borges también se sentía abrumado por la belleza.

Esta belleza que inunda el mundo es, para Borges, el espíritu mayor de la experiencia poética; cree en ella aun antes de comprender lo que lee o lo que oye. Es la lectura como una operación de reconocimiento. “A menudo descubro que solo estoy citando algo que leí hace tiempo, y entonces esa lectura se convierte en un redescubrimiento. Quizás sea mejor que el poeta no tenga nombre” (Borges, 2001: 31-32).

En el mismo ciclo de conferencias de Harvard ya aludido, Borges habló sobre “La metáfora” (1967-1968) e insistió —en un juego que le gustaba mucho hacer— en la posibilidad de que unos pocos modelos “originales” (de metáforas, pero también de versos, de ideas; en fin, de hechos literarios) pudieran admitir casi un numero infinito de variaciones. “Si yo fuera un pensador atrevido […] diría que solo existe una docena de metáforas y que todas las otras metáforas solo son juegos arbitrarios” (2001: 50). Como hemos insistido, basta comenzar a leer a Borges con frecuencia para observar cómo sus “ideas” aparecen, una y otra vez, en distintos contextos, estilos y formas. Borges persigue, acaso, una poética de sugerir, porque para él lo sugerido es mucho más efectivo que lo explícito: “Recuerden que Emerson decía que los razonamientos no convencen a nadie”

(2001: 48). Entonces Borges no solo observaba, en la literatura que leía, estos modelos elementales y sus inacabables variaciones, sino que él mismo incursionó en este fenómeno a lo largo de toda su carrera.

Esta forma de entender el hecho literario no es algo que deba inquietarnos, nos dice Borges. "Cada vez que usamos el modelo, las variaciones son diferentes" (2001: 58). Como afirma Todorov en el citado estudio (1988: 35), un discurso no está hecho de frases, sino de frases enunciadas, es decir de enunciados, que —por definición— se actualizan en cada nueva situación comunicativa (o, en este caso, literaria). Borges nos recuerda que las historias de Troya o de Ulises (no hay que olvidar que el argentino es un gran reivindicador de la épica[10] como la primera forma de poesía: el arte de contar historias) han sido contadas muchas veces, y en el futuro —dentro de mil o diez mil años, nos dice— no sería raro que alguien volviera a escribirlas.

Lo que importa en esta cuestión es que Borges no concibe un Adán literario, un precursor único y realmente original: al igual que con las metáforas, el interés para Borges no está en un número reducido de tramas, sino en la variación, en el cambio de múltiples tramas. "Estoy pensando en *Las mil y una noches,* en el *Orlando furioso* y otras por el estilo […] todas esas tramas solo son apariencias de un reducido número de tramas esenciales" (Borges, 2001: 69).

¿Se podría pensar en una poética de Borges esta atribución de las variaciones infinitas, donde el autor pasa a segundo plano y el lector actualiza no solo nuevos sentidos sino también "una nueva belleza"?

[10] Y entiende a la novela como la degeneración de la épica, ya que para esta última lo importante era el héroe (un hombre modelo para todos los hombres), mientras que las novelas tienen su esencia en el fracaso del hombre, en la degeneración del personaje (Borges, 2001: 67).

Todo ha ocurrido ya; todo ha sido leído ya. Borges agrega una reflexión esencial: hubo una época en la que contar historias (épica) y recitar versos (poesía) era la misma cosa; los oyentes no veían ejercerse una doble tarea. "Creo que el poeta volverá a ser otra vez un hacedor", confiesa un Borges desilusionado por lo que cree que supone el fracaso de la novela. "Quiero decir que contará una historia y la cantará también. Y no consideraremos diferentes esas dos cosas, tal como no las consideramos diferentes en Homero o Virgilio" (2001: 74).

4.4 *La falacia del diccionario perfecto*

Borges cuenta en "Pensamiento y poesía" (1967-1968) que Stevenson creía firmemente en que la poesía se acerca más al hombre común, "pues los materiales de la poesía son las palabras, y esas palabras son, dice, el verdadero dialecto de la vida" (2001: 98). Las palabras —los enunciados— son la materia del poeta para Stevenson, pero lo verdaderamente admirable es cómo este poeta puede, a partir de piezas rígidas, articular un tejido, una estructura: la literatura, siguiendo esta línea, vendría entonces a transformar las palabras para que tenga una utilidad que trascienda su finalidad y su uso. Pero Borges da vuelta esta teoría: según su visión, las palabras no están destinadas al común comercio de la vida para que el poeta las convierta en algo mágico (aunque esto es lo que al parecer vemos que sucede). "Las palabras son, originariamente, mágicas" (2001: 101). ¿Qué hubiera pensado un hombre de Hengist al llegar a Inglaterra y escuchar la palabra "thunder"? ¿Hubiera reparado en el fragor del trueno o en el dios airado Thunor, el equivalente sajón al escandinavo Thor? Borges supone que ambos significados estarían unidos de modo indisoluble y que aquel inglés, ante la pronunciación de "thunder" hubiera sentido —no dice comprendido o interpretado— el fulgor del relámpago y pensado en el dios. Al mismo tiempo, como una sola entidad. ¿No es eco esta reflexión del cuestionamiento que Derrida hizo a la configuración bipartita del signo de Saussure?

Significado y significante no son las dos caras de una hoja de papel, separadas pero inseparables. Más bien, la relación entre ambos es una que se confunde en medio de una ilusión.

Las palabras, esa materia prima del poeta, no son piezas rígidas e inalterables: su significado no es definitivo; está destinado a continuas transformaciones (repeticiones, variaciones)… Sería una falacia pensar que para "cada percepción de los sentidos, para cada juicio, para cada idea abstracta podemos encontrar un equivalente, un símbolo exacto, en el diccionario" (2001: 100-101). La sola existencia de lenguas diferentes es prueba de que el diccionario perfecto es solo un postulado teórico: "Me figuro que una nación desarrolla las palabras que necesita" (2001: 101). Esto refuerza el cambio de paradigma que estamos intentando demostrar sobre la traducción. Repetimos: históricamente, las nociones clásicas de equivalencia y fidelidad lograron crear una relación de obediencia ciega por parte del traductor, quien debió asumir su papel anti-intervencionista en un afán de preservar la única verdad que estaba contenida en el texto "original". Estas concepciones son las que dieron pie a una recurrente metaforización de la actividad traductora como "puente", como *transferencia* entre textos, entre lenguas y (en la segunda mitad del siglo XX) entre culturas. Esta forma de comparación connota el carácter pasivo que parece esperarse de todo traductor, que actúa como un conducto donde lo esencial radica en pasar desapercibido para que el "traspaso" entre dos textos fluya, y fluya de manera correcta. Borges (2001: 83), que fiel su estilo irónico creía que una traducción podía "superar" el original, manifestó lo siguiente respecto a la traducción que Roy Campbell hizo del "Cantar de los cantares":

> La diferencia entre una traducción y un original no es una diferencia entre los textos mismos. Supongo que si no supiéramos cuál es el original y cuál la traducción, los podríamos juzgar con imparcialidad. Pero, desgraciadamente, no puede ser así. Y, en consecuencia, el trabajo del traductor siempre lo suponemos inferior —aunque, verbalmente, la traducción pueda ser tan buena como el texto.

Este pequeño extracto es muy revelador: Borges no toma partido en la jerarquización entre original y traducción. Simplemente no le interesa. Anhela un escenario en el cual no tuviéramos que preocuparnos más que por los textos literarios mismos. Es la reivindicación de un "lector común", como desarrollamos casi al comienzo de estas páginas. Borges, como lector común, también reclama belleza, novedad y emoción en las traducciones, más allá de los significados puros. Como tal, piensa más bien en una recreación en lugar de una transposición —como decía que había ocurrido en la Edad Media—: "la labor de un poeta que, habiendo leído una obra, la desarrollaba luego a su ser, según sus fuerzas y las posibilidades hasta entonces conocidas de su lengua" (2001: 91). Si para Borges una poética general se basaba en la belleza de las palabras, una poética de la traducción se basa en el asombro de pensar que hay (que puede haber) belleza en los modos de expresión extranjeros. Es esa misma belleza que siempre nos está esperando, acechando, como desarrollamos antes.

Una poética de la traducción en Borges, al parecer, no puede desprenderse de una premisa fundamental: la belleza y la emoción están por delante de cualquier significado; sentimos antes de comprender. El significado, para él, es algo que se le añade al texto, al poema. Cuando Shakespeare declama "The mortal moon hath her eclipse endured, / And the sad augurs mock their own presage", ¿qué significa, si es que está aludiendo a algo en concreto? Borges señala que no tenemos que optar por ningún significado. "Sentimos los versos antes de elegir una u otra o ambas hipótesis [ya que estos versos poseen] belleza al margen del mero hecho de cómo lo interpretamos" (2001: 105). Por eso no tiene problema en admitir que hay versos hermosos que no tienen sentido alguno. "Existe el

placer de las palabras, y el ritmo de las palabras evidentemente, de la música de las palabras" (2001: 106). Aunque no signifiquen nada, se sostienen.[11]

Las palabras como catálogos, como la nomenclatura que rechazaba Saussure, como definiciones de diccionarios, nos lleva a pensar que pueden ser agotadas, y que si las pensamos como las monedas diarias que sugería Stevenson, pueden ser cambiadas unas por otras sin ningún problema. Mas el poeta, que antes que nada siente y percibe la belleza y se emociona en su experiencia estética, sabe que cada palabra vale por sí misma. "Así que esta teoría (no es mía, por supuesto: estoy seguro de que se encuentra en otros autores), la idea de que las palabras fueron mágicas en un principio y son devueltas a la magia por la poesía, es, creo, verdadera" (2001: 113).

Pierre Menard encarna ese lector ideal, ese afán de búsqueda de la belleza en una obra del Quijote que sea totalmente diferente a la de Cervantes; no busca repetir el significado "original". Es el lector común (o el traductor inocente) quien actualiza y (re)escribe en cada nueva lectura a partir de variaciones infinitas. El poeta, el hacedor, no es en este contexto un mero emisor de notas líricas; es también un contador de historias, un transmisor de un peso emotivo y bello que llega antes que el significado. Pero eso dependerá siempre, en última instancia, del lector (no del poeta). La gloria del poeta, discute Borges en su ensayo "Sobre los clásicos" (1952), dependerá de la emoción o de la apatía de las generaciones de hombres anónimos —siempre anónimos— que la ponen a prueba en la soledad de sus bibliotecas. "Las emociones que la literatura suscita son

[11] El último párrafo de "El idioma analítico de John Wilkins" (Borges, 1952: 92) es otra refutación a la falacia del diccionario perfecto: "Esperanzas y utopías aparte, acaso lo más lúcido que sobre el lenguaje se ha escrito son estas palabras de Chesterton: 'El hombre sabe que hay en el alma tintes más desconcertantes, más innumerables y más anónimos que los colores de una selva otoñal… cree, sin embargo, que esos tintes, en todas sus fusiones y conversiones, son representables con precisión por un mecanismo arbitrario de gruñidos y de chillidos. Cree que del interior de un bolsista salen realmente ruidos que significan todos los misterios de la memoria y todas las agonías del anhelo' (G. F. Watts, pág. 88, 1904)".

quizá eternas, pero los medios deben constantemente variar, siquiera de un modo levísimo, para no perder su virtud" (1952: 160).

El acto del lenguaje, como dice Todorov (1988: 35), se practica cada vez que se narra, cada vez que se enuncia. Pienso que una poética de Borges puede concebirse desde la emoción y la belleza que cree encontrar detrás de las palabras; una emoción poética verdadera que trasciende el libro, la crítica, el autor y la teoría.

4.5 *(Per)versiones de originales imperfectos*

Según Kristal (2002: 7), Borges estaría de acuerdo con Steiner cuando afirma que acometer una traducción puede enfatizar partes del texto que pasaban desapercibidas en el texto original. La razón es que las diferencias lingüísticas entre dos modos de expresar una idea pueden destacar cuestiones que la lengua fuente, por sus propias características, mitiga o atenúa. Pero Borges no solamente está de acuerdo con Steiner, sino que va más lejos: debido a estas diferencias entre lenguas, un traductor tendría todo el derecho de *intervenir* en el texto (de *responder* al texto) añadiendo las propias apreciaciones, mejorando todo aquello que considera pertinente, sin atender (con demasiado cuidado) a la fidelidad de la fuente. "A translator can produce an unfaithful work that surpasses the original precisely because it is unfaithful" (2002: 8-9).

A estas alturas, podemos estar seguros de que una poética de la traducción borgeana no quiere resaltar el valor de una traducción perfecta por alejarse del original, sino que pretende evidenciar el carácter siempre perfectible del original. Todo texto, parece decirnos Borges, alberga la posibilidad de una composición ideal. Como traductores, entonces, no podemos dejar de perseguir ese ideal, si es que así lo percibimos. "[For Borges,] a translation, therefore, should not be faithful to an imperfect text, but to a

perfectible work" (2002: 9). No existen los textos definitivos para Borges. Como hemos desarrollado, existen versiones, (per)versiones, variaciones de unos pocos parámetros que forman parte de un gran intertexto universal.

Como lector, Borges dialoga con los textos y luego le da forma a ese diálogo: sea en un cuento, en un prólogo, en un poema… o en una traducción. ¿Pero por qué deberíamos considerar distintos nombres para las respuestas que ocasiona un pasaje? Para Giordano, cada detalle de un texto literario vale para Borges por el todo, "no porque lo represente de acuerdo con una lógica metonímica, porque dé una versión microscópica de su grandiosidad, sino porque en la lectura de ese detalle circunstancial se pueden experimentar todas las potencias de conmoción y de goce" (Giordano, 2017: xxxvii). El traductor, con su capacidad de respuesta, tiene ese deber de desencadenar esas potencialidades porque, como dice Kristal, todos los originales son perfectibles. "Clásico", arguye Borges en "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)", es un texto "capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones" (Borges, 1949), aquello en lo que una obra venerada puede convertirse cuando se la *reescribe* con audacia y sin supersticiones[12], como hizo Borges con el *Martín Fierro* en dos cuentos y algunos ensayos.

Sergio Waisman (2010: 87) señala muy claramente cómo Borges insiste en que los méritos de los traductores que más valora residen —paradójicamente— en el hecho de que estos encuentran "modos creadores para traicionar al original". Cuando aprecia la

[12] En "La supersticiosa ética del lector" (Borges, 1932), encontramos una descripción precisa y convincente de esta afección que sufren los lectores demasiado informados y complacientes con lo que reclaman las convenciones culturales: "Los que adolecen de esa superstición [la superstición del estilo] entienden por estilo no la eficacia o la ineficacia de una página, sino las habilidades aparentes del escritor: sus comparaciones, su acústica, los episodios de su puntuación y de su sintaxis. Son indiferentes a la propia convicción o propia emoción: buscan tecniquerías (la palabra es de Miguel de Unamuno) que les informarán si lo escrito tiene el derecho o no de agradarles. Oyeron que la adjetivación no debe ser trivial y opinarán que está mal escrita una página si no hay sorpresas en la juntura de adjetivos con sustantivos, aunque su finalidad general esté realizada. Oyeron que la concisión es una virtud y tienen por conciso a quien se demora en diez frases breves y no a quien maneje una larga. [...] Oyeron que la cercana repetición de unas sílabas es cacofónica y simularán que en prosa les duele, aunque en verso les agencie un gusto especial, pienso que simulado también".

versión de Burton en *Las 1001 noches*, por ejemplo, Borges identifica las múltiples substituciones, reescrituras, alteraciones, omisiones e interpolaciones que Burton para luego elogiarlas por "mejorar" al original (Borges, 1996: 405). Y de la traducción al francés de Mardrus, Borges dice: "Celebrar la fidelidad de Mardrus es omitir el alma de Mardrus, es no aludir siquiera a Mardrus. Su infidelidad, su infidelidad creadora y feliz, es lo que nos debe importar" (1996: 410).

> Ser fiel es una falacia; ser infiel es la única opción, pero esto es considerado una traición. Disyuntiva paradójica dentro de la cual Borges privilegia la (mal)traducción como una operación desde la cual pensar y retrabajar la literatura. Para Borges, la consideración principal es siempre si la traición que representa la traducción es eficaz y feliz, fortuita. (Waisman, 2010: 88)

O pensemos también en el aforismo latino que a Borges le gustaba citar, una locución de Hipócrates: "Ars longa, vita brevis". Para el escritor argentino, este "texto original" es una simple afirmación, casi una opinión. No tiene ningún elemento llamativo; de hecho, Borges llega hasta considerarlo una especie de profecía del telegrama. Quizás una traducción apresurada podría decir: "El arte es largo, la vida es breve" o, en inglés, "Art is long, life is short". Pero Borges (2001: 28-29) destaca el momento en el que Geoffrey Chaucer *necesitó* esa frase (necesitó *responder* a ese original imperfecto y por tanto perfectible), allí por el siglo XIV, y evidentemente —nos dice—, no pensaba en la medicina:

> Pensaba en el amor y quería deslizar esa frase. Escribió: 'The life so short, the craft so long to learn' ('La vida tan breve, el arte tan largo de aprender') […] Aquí no solo encontramos la afirmación, sino también la verdadera música de la melancolía. Podemos ver cómo el poeta no piensa únicamente en el difícil arte y en la brevedad de la vida; también lo está sintiendo. Es lo que añade la aparentemente invisible e inaudible palabra clave 'so'.

La respuesta de Chaucer no es fiel, tradicionalmente hablando. Pero en una poética de Borges, diríamos que más que ofrecer una traducción perfecta, Chaucer ha mejorado notablemente el original.

Enrique Pezzoni, un escritor y traductor argentino que dedicó gran parte de su obra crítica a Borges y, por otro lado, a la teoría literaria basada en autores como Derrida y Foucault, esbozó una especie de teoría de la traducción —a propósito de su lectura de traducciones de John Donne realizadas por William Shand y por Alberto Girri— que nos resultan marcadamente borgeanas. Por ejemplo, nos dice que "un traductor hábil puede lograr que el lector 'conciba' a través de su versión los hallazgos de Shakespeare¨ (Pezzoni, 1954: 323). Él también observa una tensión entre las "versiones pasivamente literales" y las "que asimilan y transforman" (1954: 89). Considera que una traducción es solo una "versión" (es curioso como el término "traducción" encuentra resistencia entre los autores que cuestionan la noción de transferencia), y concluye que esta no restituye. La traducción, según su visión, compone otro texto. Se aleja así de quienes prefieren las versiones literales y "fieles" que él caracteriza como "la descripción de un paisaje que no olvida la nervadura de la hoja más pequeña ni las fisuras de cada corteza: pero árboles y hojas se habrán esfumado en el esquema final" (1954: 89).

Para Derrida, para Borges, para Pezzoni, traducir es quizás un acto de refrenda. Pezzoni reivindica, como Borges también, el riesgo que esto implica si como traductores buscamos un proceso de "respuesta" que vaya más allá que del original, en pos de la belleza y del "amor" a las palabras:

> No ha de ser siempre la dura necesidad quien imponga traducciones al traductor ni es fatal que colabore en ellas la negligencia, el hastío, la prisa. Hay traducciones que se hacen por amor. ¿Son las más útiles? Traducir a un poeta "por amor", ¿es de veras un puro testimonio de veneración? El afán de hacer asequible a los demás el deleite de un verso ¿no transforma en seguida aquella humilde actitud de entrega en el instante lúcido y soberbio de la creación? Porque ya no se tratará de acercarse cuidadosamente a un texto cualquiera, pero sí de reproducir en los futuros lectores aquel deleite suscitado por el poema original. Y el original que inicia así todo un nuevo proceso de configuración oficia un poco a la manera del íntimo sentimiento que, llamado inspiración o como se quiera, pugna por encontrar el molde exacto y exclusivo en que fijarse. (Pezzoni, 1954: 88)

5. Conclusiones

Por un lado, creemos que está claro que el posestructuralismo, a partir de la doctrina deconstruccionista de Derrida, sacudió el terreno sobre el que habían estado tan firmes las figuras de autor, lector y traductor, entre otras. No solo eran figuras minuciosamente tipificadas, sino que además regía entre ellas una jerarquía claramente marcada y muy pocas veces cuestionada. Los Estudios de Traducción difícilmente se puedan desligar de la lingüística textual y de los avances —por muy "subjetivos" que sean— de la crítica literaria. La crítica que hace Derrida a esta estructura —que, en realidad, está más orientada a la lingüística formalista— no proviene de un posicionamiento anárquico o revolucionario, sino que la hace desde el propio sistema iniciado con Saussure. La reformulación que hace de la teoría estructuralista termina por poner en jaque las cuestiones que tenían que ver con la producción, comprensión y recepción de textos. Entre ellas, naturalmente, la posición de la traducción difícilmente podía mantenerse como texto secundario o derivado, siempre esclava y dependiente de otro texto destinado a estar en la parte superior de la jerarquía.

Al cuestionar los límites del lenguaje, de la escritura y de la lectura, los roles de todos los agentes que participaban de la producción textual comienzan a confundirse. En este sentido creo que se ha podido demostrar cómo la obra y pensamiento de Jorge Luis Borges han sido (seguramente sin intención teórica) premonitorias respecto a muchas cuestiones planteadas por autores posestructuralistas. Aun en sus modos poco sistemáticos, aun en sus juegos de referencias falsas y en su desconfianza por las generalizaciones y teorizaciones literarias, Borges infundió en muchísimas partes de su obra el valor de lo heterogéneo, la fuerza del lector como constructor de sentido y la inevitabilidad inherente de cada texto por hacerse eco de voces pasadas y ajenas.

El ejemplo paradigmático en la obra de Borges, Pierre Menard, encarna esa figura de lector ideal, de descubridor de huellas ajenas en un mundo donde "todo ha sido leído", y que incurre, con su acto lector, en una producción activa: transforma el texto fuente con el que se enfrenta para dotarlo de un sentido nuevo que proviene de sus propias experiencias y así comienza a formar parte de ese "mosaico de citas" que constituye la infinita cadena intertextual presente en todos los textos.

Por otro lado, con su prolífica capacidad de respuesta a textos literarios, Borges propone descentrar la mirada de los cánones universales, de las teorías clásicas y de las convenciones literarias para acceder a la poesía. Antes que clasificar, antes que el contexto, antes que las intenciones del autor y las críticas que subyacen en cada obra, está el lector, en la soledad de su biblioteca, frente a un texto, a un poema, que aun no comprende ni domina, pero ya goza. Esta es acaso una clave fundamental de su cosmogonía: dejar siempre perenne la capacidad de asombro, y entender que la literatura que recibimos se urde a partir de otra, en una genealogía infinita, donde no interesan las interpretaciones rígidas que una época haya marcado. Porque la poética, nos dice Borges, está viva y cambiante al igual que el lector, que con su experiencia cambia y es cambiado también.

El Quijote murió con el último lector de Cervantes; hoy todos somos Pierre Menard, lo cual no solo es positivo, sino también inevitable. Y a este lector ideal no le interesan los nombres ni las biografías de los poetas, sino los problemas mismos, lo que Borges llama el enigma del universo. Borges imagina un futuro en donde las circunstancias de la belleza pasen a un segundo plano y la *belleza misma* sea el único timón que guíe a un lector siempre insaciable y ávido de "sacudidas de asombro" (Borges, 2001: 92).

Una poética borgeana probablemente llama a reconocernos en aquella *experiencia primera* de lectura que Borges describe a propósito de los versos de Keats; cuando la poesía, el lenguaje, no son un medio de comunicación, sino una pasión y un placer; cuando tenemos esa revelación que, aunque no estemos del todo seguros de estar comprendiendo las palabras, hay algo que sucede. Esto, dice Borges, no afecta solo a la inteligencia, sino a todo el ser, "a mi carne y a mi sangre" (2001: 20).

La noción de un ideal de belleza siempre expectante es muy interesante como punto de partida para intentar explicar la poética de este autor argentino: porque es un ideal que no reclama "lo moderno", con grandes estilos revolucionarios o enfoques impensados… Simplemente se basa en pequeñas variaciones de un parámetro anterior que le permitan al lector actualizar, con la nueva lectura, otras "unidades de belleza", dejando de lado los significados canónicos. Su modo de concebir el hecho literario resalta el valor de lo heterogéneo, la fuerza del lector como constructor de sentido y la inevitabilidad inherente de cada texto por hacerse eco de voces pasadas y ajenas.

Borges es el lector común que traduce con inocencia. Si existe una estética de la respuesta en el centro de la cosmogonía literaria de Borges, podemos sugerir que una poética de la traducción anima al traductor a trabajar también con una ética de *respuesta* frente a la literatura, en lugar de transferencia. Una ética que quiere mejorar el original, despertar las potencialidades latentes que ofrece un modo de expresar, sea otra lengua, otro género, otra tipología textual. El traductor, dentro de la poética borgeana, no se ocupa en transferir significados unívocos, sino que abre ocasiones de belleza indefinidas, susceptibles de ser reelaboradas, readaptadas, *respondidas* otra vez en el futuro. Porque, después de todo, es un eslabón más en la cadena intertextual.

Para terminar, quisiéramos volver a mencionar, como sugerimos en la introducción, que este trabajo se podría inscribir en un marco más amplio que intentara recorrer los siglos XX y XXI de la actividad traductora en Argentina. Si bien la traducción ha cumplido un papel fundamental en la configuración del espacio literario rioplatense, se echa en falta todavía una visión de conjunto que analice desde una perspectiva general e integradora cuál es realmente su función y sus características principales, superando el abordaje de contextos muy concretos como, por ejemplo, el de la editorial Sur. Sería una gran posibilidad poder construir un discurso teórico de la traducción en Argentina que, aunque se encuentre fragmentado y disperso, puede ofrecer también rasgos de coherencia interna como consecuencia de la influencia aglutinadora del pensamiento de Borges. Este se proyecta inevitablemente sobre la poética de la traducción de otros muchos escritores-traductores, entre los que se incluyen, siguiendo un recorrido cronológico, Leopoldo Lugones, Victoria Ocampo, José Bianco, Alberto Girri, Enrique Pezzoni, Raúl Gustavo Aguirre, Julio Cortázar, Juan José Saer y Ricardo Piglia.

6. Bibliografía

Barthes, Roland. 2009. *S/Z.,* Buenos Aires, Siglo Veintiuno.

Barthes, Roland. 2013. *El susurro del lenguaje,* Buenos Aires, Siglo Veintiuno.

Borges, Jorge Luis. 2001 *Arte poética*, Barcelona, Austral.

Borges, Jorge Luis. 1996. *Obras completas*, Buenos Aires, Sudamericana. Tomo I contiene "Las versiones homéricas"; "La supersticiosa ética del lector" (en *Discusión*, 1932), Los traductores de las 1001 noches" (en *Historia de la eternidad*, 1933), "Pierre Menard, autor del Quijote" (en *Ficciones,* 1944), "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)" (en *El Aleph*, 1949). Tomo II contiene "Kafka y sus precursores" y "La flor de Coleridge" (en *Otras inquisiciones,* 1952), "La trama" (en *El Hacedor,* 1960), "Prólogo" (en *El otro, el mismo,* 1964), *Elogio de la sombra* (1969). Tomo III incluye "Prólogo" (en *Nueve ensayos dantescos,* 1982).

Borges, Jorge Luis & Antonio Fernández Ferrer. 1985. "Coloquio". En *Literatura fantástica.*

Borges, Jorge Luis & María Esther Vázquez. 1966. "Beda el Venerable", en *Literaturas germánicas medievales,* Buenos Aires, Falbo librero, 42-46.

Chung, Kyung-Won. 2003. "La huella del Quijote en Jorge Luis Borges", *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Lisboa, Fundaçâo Calouste Gulbenkian, 1233-1244.

Davis, Kathleen. 2001. *Deconstruction and Translation*, Manchester, St. Jerome Publishing.

Derrida, Jacques. 1978 (1967). *Of Grammatology*. Baltimore/Londres, Johns Hopkins University.

Derrida, Jacques. 1982. *The Ear of the Other. Otobiography, Transference, Translation.* Ithaca/Londres, University of Nebraska Press.

Derrida, Jacques. 1992. "'This Strange Institution Called Literature': An Interview with Jacques Derrida", en D. Attridge (ed): *Acts of Literature*, Londres, Routledge, 33-75.

Eco, Umberto. 1992: "*Intentio lectoris*. Apuntes sobre la semiótica de recepción", en *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 21-46.

Figueroa Arencibia, Vicente Jesús. 2005. "Ideas semióticas en 'Pierre Menard, autor del Quijote'". *Escritos: Revista de Estudios de Ciencias del Lenguaje 31*, 163-176.

Giovanni, Norman Thomas di. 2003. *The Lesson of the Master*, Nueva York, Continuum.

Giordano, Alberto. 2017. "Borges ensayista. La ética de un lector inocente", en Real Academia Española (ed.), *Borges esencial*, Barcelona, Penguin Random House, xxxi-xlvii.

Giskin, Howard. 2005. "Borges' Revisioning of Meaning in 'Pierre Menard, Author of *Don Quixote*'", *Variaciones Borges* 19, 14-123. <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/1905.pdf>

Hermans, Theo. 1999. *Translation in Systems*, Mancheter, St. Jerome Publishing.

Jill Levine, Susanne. 2009. "Borges and the Translators of the *1001 Nights*", *Translation Review* 77-78, 21-27.

Koskinen, Kaisa. 1994. "(Mis)Translating the Untranslatable: The Impact of Deconstruction and Post-Structuralism on Translation Theory", *Meta* 39:3, 446-452.

Kristal, Efraín. 2002. *Invisible Work. Borges and Translation*, Nashville, Vanderbilt University Press.

Kristeva, Julia. 1978. *Semiótica I*, Madrid, Editorial Fundamentos.

Manguel, Alberto. 2004. "Los herederos de Pierre Menard", *El País* <www.elpais.com/diario/2004/11/06/babelia/1099701552_850215.html>

Moores, Brandon (2011). "Whose Words?: Text and Authorship in Pierre Menard, Autor del *Quijote*", *Pivot* (Open Journal System) <file:///C:/Downloads/32161-Article%20Text-33540-1-10-20110629.pdf>

Olea Franco, Rafael. 2010. "Historia literaria y traslación en Borges (los resucitadores ojos de la historia)", en A. de Toro (ed.), *Jorge Luis Borges: Translación e Historia*. Hildesheim, Zúrich / Nueva York, Georg Olms Verlag. 61-70.

Panesi, Jorge. 2000. "La traducción en la Argentina". En *Críticas,* Buenos Aires, Norma. 77-87

Pezzoni, Enrique. 1954. *El texto y sus voces,* Buenos Aires, Sudamericana.

Piglia, Ricardo. 2013. "Clase 1: ¿Por qué Borges es un buen escritor?", en *Borges por Piglia: ciclo de conferencias*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional Mariano Moreno y TV Pública <http://rialta-ed.com/borges-piglia-ciclo-conferencias/>

Polo García, Victorino. (ed.) (1989). *Borges y la literatura*, Murcia, Universidad de Murcia.

Rest, Jaime. 1976. "Reflexiones de un traductor", *Sur* 338-339*,* 169-179.

Rodríguez Fernández, Mario. 2005. "'Pierre Menard, autor del *Quijote'*: biografía de un lector". *Revista chilena de literatura* 67, 103-112.

Rodríguez Monegal, Emir. 1985. “Borges and Derrida. Apothecaries”, en E. Aizenberg (ed.), *Borges and His Succesors. The Borgian Impact on Literature and the Arts*. London, University of Missouri, 128-138.

Rosa, Nicolás. 2003. “Las sombras de Borges”, en *La letra argentina: crítica 1970-2002,* Buenos Aires, Santiago Arcos, 165-170.

Saussure, Ferdinand de. 2007. “Objeto de la lingüística”, en *Curso de lingüística general.* Buenos Aires: Losada, 55-68.

Todorov, Tzvetan. 1988. “El origen de los géneros”, en M. A. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, 31-48.

Toro, Alfonso de. 1999. “Borges/Derrida/Foucault: Pharmakeus/Heterotopia or beyond literatura (‘*hors-littérature*’): Writings, Phantoms, Simulacra, Masks, the Carnival, and… Atlön/Tlön, Ykva/Uqbar, Hlaer, Jangr, Hrön(n)/Hrönir, Ur and other Figures”, en A. de Toro & F. de Toro (eds.), *The Thought and the Knowledge in the Twentieth Century,* Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert , 129-153.

Toro, Alfonso de (ed.). 2010. *Jorge Luis Borges: Translación e Historia*, Zúrich / Nueva New York, Georg Olms Verlag.

Villalobos Alpízar, Iván. 2003. “La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes”, *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* 41 (103), 137-145.

Vinatea Recoba, Martina. 2010. “Pierre Menard, autor del Quijote: una reflexión sobre la práctica del comentario textual”, *Apuntes* 67, 157-169.

Waisman, Sergio. 2010. “Teorías borgeanas de la *mal*traducción: el potencial de los márgenes, en A. de Toro (ed.). *Jorge Luis Borges: Translación e Historia*, Zúrich / Nueva York, Georg Olms Verlag. 87-97.