

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

SERIE ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA L



Para conmemorar los veinte años de la desaparición física de Jorge Luis Borges (1899-1986), en septiembre de 2006 se realizó en El Colegio de México el Coloquio Internacional “*In memoriam* Jorge Luis Borges”, acto académico cuyo propósito fundamental fue profundizar en la compleja obra de este autor, en particular indagando aspectos de ella que han sido relativamente poco explorados. Además, el hecho de que el coloquio se haya efectuado en México, con colaboradores de este país y del extranjero, permitió continuar el diálogo intermitente pero visible entre el escritor argentino y la cultura mexicana, iniciado en la década de 1920, sobre todo a partir de su relación personal con Alfonso Reyes.

En 1999, al inicio de una serie de lecturas para celebrar el centenario del nacimiento de Borges, José Emilio Pacheco señaló un rasgo excepcional de su literatura: que su imagen no haya sufrido aún el purgatorio (es decir, el olvido de su obra) en el que suelen hundirse los grandes autores después de su deceso. Al contrario, cada vez se confirma con mayor fuerza la condición de clásico que Borges posee; a tal grado que algunos críticos, inmersos en las riesgosas dotes de la adivinación, se atreven a postular que en el ámbito de la cultura occidental, su función es cada vez más parecida a la de Cervantes y Shakespeare. Sin querer ejercer las peligrosas dotes de la profecía, los colaboradores de este volumen se acercan a la literatura de Borges con una verdadera disposición crítica, es decir, en busca de comprenderla mejor y no de construir imágenes marmóreas y petrificadas sobre ella. En la medida en que los ensayos de este libro ofrezcan al lector una nueva mirada crítica sobre un texto que él consideraba ya familiar, habrán logrado su objetivo.

 EL COLEGIO  
DE MÉXICO



# *IN MEMORIAM* Jorge Luis Borges

Rafael Olea Franco  
Editor



EL COLEGIO DE MÉXICO

## TRANSLATIO E HISTORIA

*Alfonso de Toro*  
Universität Leipzig

A book is a physical object in a world of physical objects. It is a set of dead symbols. And then the right readers come along, and the words—or rather the poetry behind the words, for the words themselves are mere symbols—spring to life, and we have a resurrection of the Word.

I must confess that I think a book is really not an immortal object to be picked up and duly worshiped, but rather an occasion for beauty.

J. L. Borges, *This Craft of Verse*

Presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H —ya que no puede haber sino borradores. El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio.

J. L. Borges, “Las versiones homéricas”

### O. INTRODUCCIÓN

Cualquier ocupación con la literatura y la cultura, sea ésta en la función de lector o de creador, implica siempre un proceso de recepción y con ello de transformación, lo cual es válido en forma muy particular para Borges, quien se sentía en primer lugar como un lector, y de esas lecturas emergían sus narraciones. Todas sus posiciones teóricas, así como su concepción de la literatura, están fuertemente acuñadas

por su función lectoral y por la oralidad, ya sea cuando se ocupa de la historia, cuando se refiere a la traducción, cuando se dedica a la transformación del canon o a la deconstrucción de los clásicos, o bien cuando se refiere a la tradición y, finalmente, cuando está relejando y re-escribiendo otras literaturas. Borges siempre está transformando esos textos previos dentro de una relación dinámica, nómada y rizomática entre texto y lector. Para él no existe división entre estos dos sistemas (el de la lectura y el de la escritura); al contrario, éstos constituyen una unidad inseparable de la cual se desprende no solamente la interpretación de la literatura, sino sobre la cual se basa su existencia y vida. Para Borges existe también una equivalencia entre lector y traductor: este último es siempre un lector y el primero siempre un traductor. Así, en el prólogo original de *Historia universal de la infamia* (1935), Borges se manifiesta de la forma siguiente:

Los ejercicios de prosa narrativa que integran este libro fueron ejecutados de 1933 a 1934. Derivan, creo, de mis relecturas de Stevenson y de Chesterton y aun de los primeros films de von Stenberg y tal vez de cierta biografía de Evaristo Carriego. Abusan de algunos procedimientos: las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas (Ese propósito visual rige también el cuento "Hombre de la esquina rosada".) [...]

En cuanto a los ejemplos de magia que cierran el volumen, no tengo otro derecho sobre ellos que los de traductor y lector. A veces creo que los buenos lectores son cisnes aun más tenebrosos y singulares que los buenos autores. Nadie me negará que las piezas atribuidas por Valéry a su pluscuamperfecto Edmond Teste valen notoriamente menos que las de su esposa y amigos.

Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual (OCI: 289).

Del mismo modo, en una de sus conferencias en Harvard University afirma: "I think myself as being essentially a reader. As you are

aware, I have ventured into writing; but I think that I have read is far more important than what I have written. For one reads what one likes- yet one writes not what one would like to write, but what one is able to write" (*This Craft of Verse* 2000: 97).

En su *Biblioteca personal*, Borges manifiesta la importancia del lector: "Los profesores, que son quienes dispensan la fama, se interesan menos en la belleza que en los vaivenes y en las fechas de la literatura y en el prolijo análisis de los libros que se han escrito para ese análisis, no para el goce del lector" (1988: iii) y en "Notas sobre (hacia) Bernard Shaw" nos hace saber que algunos libros exageran la propensión de:

[...] hacer de la metafísica, y de las artes, una suerte de juego combinatorio. Quienes practican ese juego olvidan que un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria. Ese diálogo es infinito [...]

El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual —ésta, por ejemplo— como la leerán el año 2000, yo sabría cómo será la literatura del año 2000 (*Otras inquisiciones*, OC II: 125).

En "Sobre los clásicos", Borges se opone a una concepción tradicional de lo clásico (o del canon, que en este caso son sinónimos) y relativiza sus propias elecciones:

Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término. Previsiblemente, esas decisiones varían. Para los alemanes y austriacos el

*Fausto* es una obra genial; para otros, una de las más famosas formas del tedio, como el segundo *Paraiso* de Milton o la obra de Rabelais. Libros como el de Job, la *Divina Comedia*, *Macbeth* (y, para mí, algunas sagas del Norte) prometen una larga inmortalidad, pero nada sabemos del porvenir, salvo que diferirá del presente. Una preferencia bien puede ser una superstición [...] Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad (*Otras inquisiciones*, OC II: 151).

Y antes de este remate del ensayo, había elaborado la aseveración no ontológica, sino pragmática de que: “La gloria de un poeta depende, en suma, de la excitación o de la apatía de las generaciones de hombres anónimos que la ponen a prueba, en la soledad de sus bibliotecas” (*idem*).

Se trata de un fenómeno o de la práctica y vivencia de la alteridad y diferencia; se trata de desplazamientos, recodificaciones, reinversiones, desterritorializaciones y reterritorializaciones en una gran cantidad de campos y aspectos. Al fin, tenemos un problema de identidad cultural e intelectual. El conflicto de la traducción es aún mayor del que se le presentaba a Platón con la literatura que rechazaba por su carácter parasitario de tercer o cuarto grado en relación con la idea pura.

El carácter transformacional de la actividad lectoral y escritural de Borges es múltiple:

- por una parte, todo lo que él lee es luego convertido en narraciones y su referencia es siempre transformada, muchas veces hasta lo irreconocible;
- por otra, Borges considera la traducción como un producto nuevo. Para él, la traducción se encuentra siempre en un terreno intermedio, de donde se genera un texto nuevo. Por ello el resultado de la traducción es algo virtual, es siempre una propuesta y no algo definitivo.

Según Borges, tanto el acto de leer y escribir como el traducir son *senso stricto* siempre una construcción nueva, recreativa y no una sometida a reglas a priori. En ello se basa el futuro y la innovación de la literatura y el placer de practicarla. Para él definitivamente no existe el *Urtext*. Los textos son siempre creados en forma nueva por el lector. También Octavio Paz (1990) comparte esta posición recurriendo a los argumentos de Derrida en *De la grammatologie* (1967) y *La dissémination* (1972), donde éste deconstruye el sistema del lenguaje de Platón y el de Saussure en función de la diseminación y de la traza, o según el concepto de lengua como sistema de Lacan en *Ecrits* (1966) y de Deleuze/Guattari en *Capitalisme et schizophrénie* (1980). Paz considera que “Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no-verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase” (1990: 13).

En nuestro contexto, ciertos criterios de Bloom (1994: 434), con respecto al canon y a Borges, son de particular importancia para dilucidar la base epistemológica de Borges en cuanto a la traducción. En su libro *The Western Canon*, Bloom asigna a Borges una función predominante: Borges (y no Shakespeare, a mi modo de ver) se encuentra al fin en el centro de su sistema, como representante por antonomasia de lo que él denomina “the literary metaphysician of the age”, porque su práctica y concepción literaria tienen el “power of contamination” (439), esto es, la capacidad de absorción de la literatura del pasado, la disponibilidad de ésta de dejarse recodificar para ser reinventada por Borges. Éste subvierte las obras de la tradición, las recodifica, las revive y revitaliza. Según Bloom, la escritura de Borges es una permanente escenificación de sí misma, una escritura, digamos, especular que “overtly absorbs and then deliberately reflects the entire canonical tradition” (432). Borges es el maestro de la absorción y subversión de Occidente en el siglo xx, e introduce una concepción de canon como anti-canon, esto es, como discontinuidad y recodificación, criterio que también Bloom comparte: “Borges

began to favour the view that canonical literature is more than a continuity, is indeed one vast view poem and story composed by many hands through the ages" (437). La grandeza de una obra es siempre el producto de un número infinito de otras, como Borges asegura repetidamente y Bloom confirma.

Que para Borges no exista el *Urtex*, ni un modelo que tenga que ser venerado, lo sabemos desde un principio de su tarea literaria —como veremos a continuación—, pero en particular en "Pierre Menard, autor del Quijote" y en "Kafka y sus precursores", donde Borges revierte la línea tradicional de que los precursores crean a los autores modernos, y sostiene que son los autores del presente quienes en busca de sus precursores crean sus modelos, lo cual también es apoyado por Bloom: "or as I do, by late-coming authors who fell themselves chosen by particular ancestral figures" (19). Así, en *Otras inquisiciones* Borges afirma que el acto de lectura es lo que "modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro" y que "En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres" (109).

La literatura de Borges es *irrepetible* en su totalidad y sus predilecciones de lector son irrepetibles, como se manifiesta en su *Biblioteca personal* (las preferencias de Bloom son habituales para cualquier persona del *Bildungsbürgertum*). Las lecturas de Borges, como las transformaciones que éste realiza, son producto del *deseo*, del *gusto* y del *goce*, y no de un sistema normativo. Se trata de lecturas, escrituras y traducciones transfiguradas. Así, él está convencido de que "A lo largo del tiempo, nuestra memoria va formando una biblioteca dispar, hecha de libros, o de páginas, cuya lectura fue una dicha [...] que nos gustaría compartir" y agrega que "Los textos de esa íntima biblioteca no son forzosamente famosos" y que el "tiempo [...] revela su antología" (*Biblioteca personal* 1988: iii).

Bloom agrega otros aspectos a los textos que sobreviven las épocas y que también conciernen a la literatura de Borges, por ejemplo, el criterio de la "strangeness" que es "[...] a mode of originality that

either cannot be assimilated, or that so assimilates us that we cease to see it as strange" (6). "Strangeness" es un "uncanny startlement rather than a fulfillment of expectations [...] the ability to make you feel strange at home" o "of making as at home out of doors, foreign, abroad" (3). Por ello, la evolución literaria es el producto de un proceso de lectura, que es capaz de absorber conscientemente lo leído, y es el producto de un proceso de recodificación, esto es, de superar la tradición, no como ruptura, sino como "perlaboración" ("Verwindung"; *vid.* A. de Toro 1994), como Bloom también sostiene: "simply overwhelmed the tradition and subsumed it. That is the strongest test of for canonicity. Only a very few could overwhelm and subsume the tradition, and perhaps none now can" (26).

La construcción textual de Borges radica en la conciencia de una "lectura-reescritural" que Bloom denomina "awareness" (429), esa infinita transtextualidad o "plagiarisms", como él lo llama, que hace que la literatura sea literatura, y como consecuencia su "perpetual challenge to universal performance and to criticism" (3), donde ficción y metaficción, ensayo y teoría se confunden. Bloom agrega otro aspecto importante a los ya mencionados constituyentes para el tema a tratar: la autocelebración, o dicho de otra forma, la auto-reescenificación de la propia escritura en relación con las lecturas realizadas, que es otro término para denominar la capacidad metatextual de la literatura universal: "so that not the hero being celebrated but the celebration itself was hailed as immortal" (19), de tal manera que los originales nunca son los originales, idea que Bloom expresa con estas palabras: "Great writing is always rewriting or revisionism and is founded upon a reading that clears space for the self, or that so works as to reopen old works to our fresh suffering. The originals are not original [...] but that pragmatism that the inventor knows *how* to borrow" (10).

Todos los elementos hasta aquí señalados, tales como el poder de contaminación, la literatura como un gran poema (libro) escrito por muchas manos, lo extraño, lo no asimilable y reductible, la

ambigüedad, la indecibilidad, la conciencia metaliteraria, la infinita transtextualidad, marcan la literatura de Borges y nos dan pautas sobre su actitud frente a la traducción y a la historia.

Traducción y tradición, *translatio*, *performatio* y *transformatio* son, por una parte, la actividad permanente y normal en el arte y la literatura y, por otra, el resultado de una necesidad imperante en un momento histórico determinado como lo fue el Renacimiento, por ejemplo, y por ello este tema tiene ya su punto de arranque en la *Poética* de Aristóteles, obra que luego es retomada en el contexto de la discusión de los “anciens et modernes”, ya sea con el “dolce stilo novo” proclamado por Dante o con Speroni Sperone en *Questione delle lingue*, con la Pléiade con du Bellay, *La Defense et l'Illustration de la langue françoise*, con *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega, con la concepción de “drame” de Hugo en su *Préface de Cromwell*, con la obra de Borges en los años veinte y treinta (por ejemplo con *El tamaño de mi esperanza*, *Inquisiciones*, *El idioma de los argentinos*, *Evaristo Carriego*) o con la *Nouvelle Critique* y el *nouveau roman* en Francia o la “nueva novela” en Latinoamérica.

#### I. ESTRATEGIAS TRANSLATÓLOGICAS Y BORGES

Mi tema está estrechamente relacionado con todo tipo de transformaciones que en este contexto consideramos como una gran *translatio*. Quisiéramos comenzar por aclarar el término “translación” que preferimos al de “traducción”, ya que este último se emplea primordialmente en los estudios de traducción *sui generis*. No es una casualidad que hoy en día el “Instituto de Interpretación y Traducción” en Leipzig, como se llamaba en su origen, se llame Instituto de “Lingüística Aplicada y Translatología” y que vaya a tener una maestría de “Translatología” junto a la de Traducción e Interpretación. La razón es que el término de translatología tiene una extensión mucho más amplia que el de traducción, pues subsume los conceptos de

traducción e interpretación, y focaliza en forma particular y central el aspecto cultural de la traducción. A pesar de todo, el término translatología, o traductología, según se ha traducido al español, se entiende como un proceso especialmente lingüístico y con respecto a campos especializados, y solamente al margen como un proceso literario-cultural.

Por esto no empleamos el término de traductología, sino el de translación, y entendemos por éste un complejo proceso cultural, medial, social y pragmasemiótico. Así, el término de “translación” abarca tanto los campos de la antropología, la etnología, la filosofía, la historia, los medios de comunicación, como los de la gestualidad, el cuerpo y diversos sistemas discursivos. Mi preferencia por el término translación no menoscaba en ningún modo el uso alternativo de “traducción” o “traductología”. Al fin, la terminología no se basa en ontologías, sino en predicadores lógico-semánticos que dependiendo de las definiciones cambian su significado tradicional.

En todo caso, dentro de mi concepción, el acto o estrategia translatólogica pone de manifiesto la “recodificación”, “transformación”, “reinención” e “invención” de la enunciación que transporta sistemas culturales (lengua, códigos como religión, costumbres, saber, organización social, naturaleza, etcétera), de donde nace un nuevo sistema cultural que se concretiza en un proceso semiótico de codificación, decodificación y recodificación, de desterritorialización y reterritorialización, de producción y de escenificación con nuevas “funciones”. Y aquí es donde yacen los criterios más importantes del acto de translación.

El proceso de translación —como proceso híbrido en sí— incluye por cierto la transmedialidad y no tan sólo el acto de producción y recepción, sino también el de la inscripción de una mediación o trasfiguración en el acto de translación con una finalidad determinada. Además, el acto de translación es en su totalidad un proceso de “escenificación” basado en sus constituyentes, tales como la representación, la imagen, la escritura, el gesto, etcétera.

Por “escenificación” no entendemos solamente la representación o concretización mediática de procesos de comunicación, sino a la vez aquello que queremos llamar “plotting” o “diegetización” de lo representado, es decir, la remodelación de tradiciones.

Translación significa en nuestro contexto *Pasajes de la Otredad*, tanto como resultado de la observación y percepción de encuentros entre diversas culturas, etnias, religiones y sistemas del conocimiento y del saber, como de la producción de discursos que forman un conocimiento determinado que lleva a la construcción de lo “propio” y de lo “extraño” concerniente.

## 2. BORGES, DESTERRITORIALIZACIONES Y RETERRITORIALIZACIONES CULTURALES

Esta definición se basa en la teoría y práctica literaria de Borges mismo y en sus conceptos de traducción e historia. Constatamos diversos niveles o campos de translación en su obra:

1. Traducción de textos al español por Borges;
2. Participación de Borges en la traducción de sus propios textos (trabajo en común, al menos por una época, con Di Giovanni y con Bernès);
3. Comentarios sobre traducciones y comentarios teóricos sobre el oficio de la traducción (por ejemplo en *Otras inquisiciones*; “La supersticiosa ética del lector”; “Las versiones homéricas”; “Las dos maneras de traducir”; “Nota sobre el Quijote”; “Los traductores de *Las 1001 noches*”; “Magias parciales del Quijote”; “La parábola de Cervantes y el Quijote” en *Discusión*; etcétera);
4. Translación como “recodificación”, “transformación” y “reinención” de la cultura europea y argentina: *Inquisiciones* (1925: “Queja de todo criollo”); *El tamaño de mi esperanza* (1926); *El idioma de los argentinos* (1928); *Evaristo Carriego*, “El escritor argentino y la tradición”, etcétera;

5. Translación como “recodificación”, “transformación” y “reinención” de textos de otros autores a través de su relación palimpésica o transtextual, que es una reescritura (transformación) de ellos y el nacimiento de nuevos textos (reinención) (*Historia universal de la infamia*; “Pierre Menard, autor del Quijote”, “El jardín de senderos que se bifurcan”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, etcétera);

6. Translación como “recodificación”, “transformación” y “reinención” de textos de diversos autores por medio de reseñas (así en las recopilaciones de *Sur*, *El Hogar* y *Textos recobrados*);

7. Translación como “recodificación”, “transformación” y “reinención” de textos de otros autores a través de una relectura (comentarios e interpretaciones) de Cervantes, Kafka, Flaubert, Wilde, Shaw, Cherteston, Pascal, Schopenhauer (*Biblioteca personal*, etcétera);

8. Autotranslación: diversas versiones de sus textos, *ars combinatoria*.

9. Historia como translación y construcción (*Otras inquisiciones*; *Discusión*; *Biblioteca personal*, etcétera).

Mientras los puntos 1 y 2 son traducciones *sui generis*, los puntos 3-9 son de tipo cultural general. En ambos campos Borges tiene la misma actitud: él transforma todo y construye de nuevo. Esto es lo que llamamos *translatio*. Tampoco entraré a considerar si Borges tiene o no razón con respecto a sus juicios valorizantes de una acertada o menos acertada traducción del destino de los textos homéricos o de *Las 1001 noches*. Importante para mí son las observaciones de Borges que nos dejan ilustrar su posición epistemológica frente al fenómeno de la traducción, las cuales de vez en cuando *parecen* contradecirse.

Por ello mi interpretación de los conceptos de traducción y de historia de Borges parte de una aproximación epistemológica, esto es, de su actitud frente a la cultura y por consiguiente de sus fundamentos teóricos. Para él la cultura y el pensamiento se dan como construcciones nómadas, en cuanto éstas existen momentáneamente y cada nueva lectura, en cuanto nueva interpretación, es siempre un acto de translación, produce un nuevo producto que es único, *pero*

no un “*Urtex*”, y que luego será transformado, reinventado y así *ad libitum* por infinidad de lecturas. El concepto de Borges es por ello altamente deconstruccionista, ya que los signos son efímeros y dependientes del deseo y de la infinita circulación de los textos.

## 2.1 ESTRATEGIAS TRANSLATOLÓGICAS DE BORGES

En “Las versiones homéricas”, de *Discusión*, Borges comienza con una mención fundamental de los vínculos entre literatura y traducción: “Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción” (*OC I*: 239); así, la traducción es algo inherente a la literatura, pero a la vez algo altamente problemático, debido a elipsis intencionales o accidentales, a aspectos no aprehensibles del texto base, etcétera. A pesar de esta dificultad, en ese mismo ensayo, Borges considera la traducción como “destinada a ilustrar la discusión estética”; se trata, en un principio, de un proceso de “imitación”, pero de un proceso “irradiante, de impresiones posibles”, pues la traducción es un conjunto de “repercusiones incalculables de lo verbal” y por ello un “parcial y precioso documento de las vicisitudes” que conllevan el proceso. Es entonces un proceso abierto como resultado de perspectivas muy personales, esto es, de construcciones subjetivas y variables en el tiempo, a raíz del cambio del saber, del conocimiento y del pensamiento, porque: “cada idioma es un modo de sentir el universo o de percibir el universo” (“El oficio de traducir”, en *Borges en Sur*: 325), como una propuesta y no como sistema cerrado definitivo. Así, esta postura también se refleja en su observación de que las muchas traducciones de la *Ilíada*, desde Chapman hasta Magnien, son “diversas perspectivas de un hecho *móvil* [nómada], [un] *sorteo experimental* [rizomático] de omisiones y de énfasis” (*OC I*: 239; las cursivas son mías). Que este concepto de traducción no es el tradicional o el literal, sino que conlleva una transformación cultural compleja, queda claro ya en

este lugar y además cuando Borges sostiene que el acto de *translatio* se da también en la propia lengua: “No hay necesidad de cambiar de idioma, ese deliberado juego de la atención no es imposible dentro de una misma literatura” (*idem*).<sup>1</sup> También Octavio Paz, quien de hecho toma de Borges todos sus conceptos sobre la traducción (pero omite citarlo), opina que “la traducción dentro de una lengua no es, en este sentido, esencialmente distinta a la traducción entre dos lenguas” (1990: 9). Para Borges definitivamente no existe el *Urtex*, ni una autoridad normativa de la perfecta imitación o traducción, como lo veremos más adelante, por ejemplo, en “Pierre Menard, autor del Quijote”, ya que traducción significa una nueva creación. El carácter “combinatorio”, “experimental” y abierto de la escritura-traducción transforma permanentemente los llamados *Urtex*, o el texto en su lengua original, en “borradores” o en “pretextos”, aboliendo así cualquier noción de jerarquía entre el texto-original y el texto-traducido. La idea de un “texto definitivo” no es parte del concepto de literatura de Borges, como se constata en la cita-epígrafe al comienzo de este ensayo (*Discusión*, en *OC I*: 239), ya que todos los textos son “pretextos”, textos que llevan a otros textos: “[...] la traducción de poesía, en el caso de Fitzgerald [...] es posible porque se puede recrear la obra, tomar el texto, como pretexto. Otra forma de traducción creo que es imposible” (“El oficio de traducir”, en *Borges en Sur*: 321). Por ello, todos los textos son originales y ninguno lo es, como Paz

<sup>1</sup> En “El oficio de traducir”, Borges sostiene lo contrario: “Otra forma de traducción creo que es imposible, sobre todo si se piensa que dentro de un mismo idioma la traducción es imposible. Shakespeare es intraducible a otro inglés que no sea el suyo”, y la razón que da es que la “traducción literal, en cambio no es nada, no existe” (*Borges en Sur*: 321-322). La contradicción es solamente aparente. Más tarde, en “Las versiones homéricas” (p. 90), Borges diferencia: que por ser el español su lengua materna, no puede permitirse o aceptar variaciones de *Don Quijote*, pero sí de Homero en su versión inglesa, lo cual radica en la estructura del texto mismo. Esta posición es refutada por él mismo en “Pierre Menard”, donde la “traducción” idéntica lleva a un cambio de sentido fundamental, porque la epistemología del mundo, por ejemplo la del pragmatismo de William James, ha cambiado.



a su vez lo entiende: “todos los textos son originales porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único” (1990: 13) y “la traducción es una transformación del original” (14).

Si todos los textos tienen siempre el estatus de “borradores” y de “pretextos” y por ello no existe el “texto definitivo”, luego no se trata de un acto de mimesis, que equivaldría, en el caso de la repetición, a repetir literalmente el texto en su lengua de base, y en el caso de la relectura y reescritura de otros textos, a parodiarlos o imitar algunos de sus fragmentos, como es el caso de la *Aeneis* de Virgilio o de Cervantes en el *Don Quijote* (el Quijote se salva por la segunda parte). De ahí que el criterio de la siempre presunta “inferioridad” de la traducción se transforme en obsoleto, ya que le falta la referencia del *Urtext*, de la instancia normativa. Por ello, para Borges la traducción es un acto altamente literario-creativo, el cual Paz representa con las palabras “traducción y creación son operaciones gemelas” (23). En este caso tenemos una situación equivalente a la relación entre texto dramático y texto espectacular, o bien entre novela y novela filmada, entre partitura y performance. De allí que al fin la decisión sea meramente ideológica y dependa de la posición de la cual se parte. Muy por el contrario, para Borges, los mejores textos, los inmortales, son aquellos que siempre son leídos y releídos y así sobreviven los siglos; cada autor o lector traduce, acomoda a su manera esos textos, de los cuales siempre se escapa algo, lo que permite que revivan; y por ello esos textos —según Borges— se encuentran en la memoria colectiva común, o como también apunta Bloom: “Cognition cannot proceed without memory, and the Canon is the true art of memory, the authentic foundation for cultural thinking” (34), y que Borges formula así: “No hay un buen texto que no parezca invariable y definitivo si lo practicamos un número suficiente de veces [...] Con los libros famosos, la primera vez ya es segunda, puesto que los abordamos sabiéndolos” (OC I: 239). La traducción renovadora o fidedigna se encuentra dentro de un concepto de estética anti-mimética de Borges que conocemos por la fórmula

del heresiarca de Tlön: “Los espejos y la paternidad son abominables (*mirrors and fatherhood are hateful*) porque lo multiplican y lo divulgan” (“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en OC I: 432).

Estos textos han llegado a ser famosos por su capacidad de ser siempre leídos de otra forma, porque han sido constantemente “traducidos”, o dicho de otra manera, han sido reapropiados, hechos suyos por cada lector y escritor; así, por ejemplo, la *Odisea* o *Las 1001 noches*, gracias a su capacidad de dejarse transformar y reinventar. A la permanencia de textos a través de la historia, contribuyen tanto la estructura abierta de una obra que ofrece una interpretación sin fin, como los infinitos lectores de este tipo de obras, de donde emana la riqueza de sus variadas lecturas e interpretaciones.<sup>2</sup>

Esa riqueza heterogénea y hasta contradictoria no es principalmente imputable a la evolución del inglés o a la mera longitud del original o a los desvíos o diversa capacidad de los traductores, sino a esta circunstancia, que debe ser privativa de Homero: la dificultad categórica de saber lo que le pertenece al poeta y lo que pertenece al lenguaje. A esa dificultad feliz debemos la posibilidad de tantas versiones, todas sinceras, genuinas y divergentes (“Las versiones homéricas”, OC I: 240).

En este contexto podemos entender lo que Borges quiere decir con “[...] la Odisea, gracias a mi oportuno desconocimiento del griego, es una librería internacional de obras en prosa y verso [...]” (OC I: 240). El término “oportuno” ha sido interpretado por Olea Franco como “una especie de oxímoron [...] altamente productivo para la literatura, pues el receptor distante de la lengua original de un texto no está sujeto a éste por convicciones atávicas” (2006: 70). La figura del “oxímoron” introducida ya por Alazraki (1971: 421-427)

<sup>2</sup> Borges apunta a un aspecto fundamental para la traducción que es de orden sintáctico-semántico: que tanto las lenguas germánicas como las anglosajonas y escandinavas son más propicias para la traducción que el español, debido a algunas construcciones de composición de las que carece el español.

para caracterizar la obra fantástica de Borges y grandes partes de su literatura, a mi parecer se produce, más bien, en el nivel retórico y no epistemológico (vid. A. de Toro 2001).<sup>3</sup> El hecho de no conocer el griego permite a Borges una libertad de interpretación y de opciones que obedece a la misma actitud presente en “El escritor argentino y la tradición”, cuando afirma:

Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga [a los judíos]; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas [...] debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara (OCI: 273 y 274).

El término “oportuno” es un instrumento operativo que libera a Borges de la tendencia normativizante del conocimiento. “Oportuno” significa situarse en las “orillas”, entendido en el sentido deleuziano de “pli” o “clivage”, es un “paratexto” o “suplemento” (vid. A. de Toro 2001a). Por ello, esta aparente paradoja del “oportuno desconocimiento del griego” obedece además a un posicionamiento intelectual, cultural y literario cuyo único lugar es la práctica o performatividad semiótica misma, en ese *hic et nunc* eterno, absoluto e irrepetible que representa el acto lectoral y escritural, esa dinámica imparable: “I think the *first* reading if a poem is a true one, and after we delude ourselves into the belief that the sensation, the impression, is repeated [...] Thus, it might be said that poetry is a new experience every time. Every time I read a poem, the experience happens to

<sup>3</sup> Sin embargo, considero que el “oxímoron” no es una categoría adecuada para tratar la literatura de Borges, ya que está compuesto por binomios que se funden, lo cual no obedece exactamente a la estructura de su obra.

occur. And that is poetry. [...] *Art happens every time we read a poem.* Now, this may seem to clear away the time-honoured notion of the classic [...]” (*This Craft of Verse*: 6-7).

Así como los libros no son inmortales porque cada lectura los cambia produciendo algo nuevo, una experiencia nueva, cada traducción es un nuevo producto: “I must confess that I think a book is really not a immortal object to be picked up and duly worshiped, but rather an occasion for beauty. And it has to be so, for language is shifting all the time [...] the Latins knew all about that. And the reader is shifting also” (10, 14). Borges nos da una bellísima metáfora para ese constante fluir y vagar de las lecturas e interpretaciones: “no man stepping twice into the same river [...] we are as shifting and evanescent as the river is” (30). Para él, la lengua se da como una pluralidad de lenguas particulares, como producto de la experiencia personal y de la subjetividad en el sentido de Deleuze/Guattari (1980), el cual también es compartido, por ejemplo, por Octavio Paz: “El lenguaje pierde su universalidad y se revela como una pluralidad de lenguas, todas ellas extrañas e ininteligibles las unas para las otras” (1990: 9). Esta dinámica transtextual es para Borges una práctica autorreferencial y sin autor donde lectura y escritura se confunden:

I often find I am merely quoting something I read some time ago, and then that becomes a rediscovering. Perhaps it is better that a poet should be nameless [...]

A time will come when men shall care very little about the accidents and circumstances of beauty; they shall care for beauty itself. Perhaps they shall not even care about the names or the biographies of the poets [...]

That is to say, they are interested in the problems themselves, not in the mere biographical fact or historical, chronological fact. That So-and-So was What’s-His-Name’s master, that he came before, that he wrote under that influence—all those things are nothing to them (*This Craft of Verse*: 15-16, 75).

Así también para Paz (1990: 24), el estudio de las «influencias» [...] es equívoco» y se trata más bien de «estilos y tendencias» que son de carácter translingüístico.

Para Borges, en el centro de su mundo literario se encuentra no la idea de un texto, sino, como él dice hablando de la metáfora, la *variatio* de «a few patterns [that] are capable of almost endless variations» (*This Craft of Verse*: 35).

Por ello, para Borges la traducción literal es una ilusión y una quimera no recomendable. A la pregunta: «¿Qué recomendaciones se le pueden hacer a los traductores de prosa?», Borges responde con una claridad irrefutable: «Desde luego que no deben ser literales» («El oficio de traducir»: 322). La razón de esta recomendación radica —según Borges siguiendo a Arnold— en que las traducciones literales cambian «los énfasis» (322-323), esto es, en su intención de reproducir el original uno a uno, falsifican el original en lo más importante: en su intención o en su espíritu. Él distingue dos tipos de traducciones: la «fidedigna», que es la creativa, renovadora y que produce un texto nuevo, siendo éste el mejor producto logrado, y la «literal», que no es (o parece no ser) su tipo preferido ya que no alcanza a captar el espíritu del texto base. Además, Borges realiza una homología: la traducción fidedigna, o no literal, es aquella que acentúa lo universal y por ello trasciende lo meramente local reproduciendo, o más bien construyendo, un espíritu del pasado en el presente; la traducción literal es su contrario, aquella que acentúa lo local. La traducción fidedigna (y no estoy diciendo «libre») es aquella que busca las afinidades y la literal las diferencias: «Creo que un idioma de una extensión tan vasta como el español, es una ventaja y hay que insistir en lo que es universal y no local. Hay una tendencia en todas partes, sin embargo, a acentuar las diferencias cuando lo que habría que acentuar son las afinidades» («El oficio de traducir»: 323).

Es esa universalidad que trasciende su lugar de origen lo que hace que un texto viva y sea infinitas veces leído, releído y reescrito, como lo manifiesta con respecto a Kafka:

Kafka en cambio tiene textos, sobre todo en sus cuentos, donde se establece algo eterno. A Kafka podemos leerlo y pensar que sus fábulas son tan antiguas como la historia, que esos sueños fueron soñados por hombres de otra época sin necesidad de vincularlos a Alemania o a Arabia. El hecho de haber escrito un texto que trasciende el momento en que se escribió es notable. Se puede pensar que se redactó en Persia o en China y ahí está su valor (Borges 1983 en: *El País*: 3).

Borges propaga una traducción de tipo «recreativo», lo cual también es válido para la traducción de sus propias obras, y precisamente aquellas que han querido ser recreadoras son las que él más aprecia, las inglesas y las francesas en las que él mismo colaboró: «¿Qué me parecen mis textos traducidos a otros idiomas? Los han traducido muy bien. Salvo al alemán. Las traducciones al francés [...] son muy buenas [...] al inglés también son buenas [...] porque los han recreado. Las traducciones de sonetos no pueden ser literales y conservar el sentido» («El oficio de traducir»: 324-325).

El error de las traducciones literales —y de los diccionarios que nos hacen creer en la correspondencia exacta de los términos— radica, según Borges, en que «cada idioma es un modo de sentir el universo o de percibir el universo» (325), esto es: la traducción debe transportar por analogía, transformación y comparación (métodos o instrumentos de la translatoología). También Paz comparte esta posición frente a la traducción de tipo literal cuando afirma que «la traducción literal que en español llamamos, significativamente, *servil*. No digo que la traducción literal sea imposible, sino que no es una traducción» (1990: 13) y que se trata más bien de un «dispositivo, generalmente compuesto por una hilera de palabras, para ayudarnos a leer el texto en su lengua original» (*idem*), el cual se encuentra «[a]lgo más cerca del diccionario que de la traducción, que es siempre una operación literaria» (*idem*).

A pesar de todo, Borges parece en algún momento relativizar su posición cuando por ejemplo afirma en «Las versiones homéricas»:

¿Cuál de las muchas traducciones es fiel?, querrá saber tal vez mi lector. Repito que ninguna o que todas. Si la fidelidad tiene que ser a las imaginaciones de Homero, a los irrecuperables hombres y días que él se representó, ninguna puede serlo para nosotros; todas, para un griego del siglo diez. Si a los propósitos que tuvo, cualquiera de las muchas que transcribí, salvo las literales, que sacan toda su virtud del contraste con hábitos presentes. No es imposible que la versión calmosa de Butler sea la más fiel (*OCl*: 243).

Pero queda claro que la de Butler es la que Borges privilegia, ya que nos transmite el espíritu de la obra, lo esencial; en cambio las literales y algo arcaicas nos tratan de transmitir algo irrecuperable: el pasado, cómo Homero y su época sentían. Por ello podemos afirmar que la traducción digamos ideal, si este término se puede emplear, sería aquella que nos transmite la literariedad de la literatura y no objetos determinados que han dejado de existir en el correr del tiempo. En este contexto, me parece pertinente citar las palabras de Pere Gimferrer en el prólogo a *Arte poética* de Borges (la traducción española de *This Craft of Verse*); él apunta hacia cuán fuerte y determinante era para Borges el oficio de escribir, la literatura como material, mejor dicho los signos como material que luego se transforman en literatura:

[...] su profunda capacidad de identificarse con la esencia de la literatura, entendiéndolo por tal aquello que hace que una determinada combinación de palabras o de sintagmas adquieran la entidad de un objeto verbal irrefutable [...]

[...] el hecho de que su apreciación de los textos es siempre profundamente racional y se basa siempre en detalles técnicos concretos. Su familiaridad con la literatura no nos impresiona sólo por ser varia [...] sino, sobre todo, por ser conocimiento de un oficio, en su aspecto más material, esto es, en el valor de las palabras y los sonidos (*Arte poética* 2001: 7 y 10).

Habría que agregar otra observación relacionada con lo arcaico y con la traducción literal y la imposibilidad de la traducción en la misma lengua, como habíamos apuntado más arriba.

Borges insiste en que las traducciones, sean como sean, no son inferiores a su original (*Arte poética* 2001: 80-81) y por ello no acepta el lema *traduttore traditore*; alega que si no supiésemos cuál es el texto original y cuál su traducción, “podríamos juzgar con más imparcialidad” (*ibid.*: 83), y lamenta que eso no sea así, ya que siempre se considera el trabajo del traductor como inferior. En este contexto, él indica que la llamada traducción literal es a su vez una mera metáfora, por la imposibilidad de ser fiel a un texto; e insisto en que aunque se repita palabra por palabra, ese texto cambiará, como Borges demuestra en “Pierre Menard” (*vid.* más adelante). Comentando la disputa entre Newman y Matthew Arnold documentada por éste (en *On Translating Homer. Three Lectures Given at Oxford*, 1861 y en *On Translating Homer. Last Words. A Lecture Given at Oxford*, 1862), Borges llega a una serie de importantes conclusiones.

Considera que la traducción literal es un fenómeno nuevo que tiene su origen en la traducción de la Biblia por Lutero y es menos un problema filológico, como apunta certeramente (*Arte poética*: 91 ss.). Cuestionando la severa crítica que hace Arnold, Borges introduce una idea fundamental: la traducción literal es una metáfora y al querer ser fiel produce fórmulas “uncouthness and oddity” (“zafias”/“toscas”) y “strangeness” (“extravagantes”), pero que contribuyen a la belleza y a la novedad (*This Craft of Verse* 2000: 68) y así también la tan abogada traducción literal no es “fiel” en el sentido habitual de este término, sino que es una nueva creación, de lo que Borges concluye que “a literal translation has created a beauty all its own” (*ibid.*: 71). A pesar de que Borges confiesa que hoy en día se acepta solamente la traducción literal como la única posible (*ibid.*: 90, 92), esto sería para los traductores antiguos “un crimen”, ya que durante toda la Edad Media traducción significaba “una transposición literal” (*ibid.*: 90, 91), “[...] but in terms of something being re-created. Of a poet’s

having read a work and then somehow evolving that work from himself, from his own might, from the possibilities hitherto known of his language” (*ibid.*: 72).

A pesar de que Borges es partidario de la traducción creativa, en el caso de las traducciones literales él invierte sutilmente las dependencias y anula las posiciones ideológicas en cuanto las traducciones literales, al tratar de copiar/reproducir lexicalmente un término, crean exotismos y novedades (alteridad/“strangeness”). Es decir, el hecho y la obligación de representar la verdad (en analogía al texto bíblico que no debe ser manipulado) produce involuntariamente una innovación hasta tal punto que la traducción literal reemplaza al texto original, ésta adquiere una vida propia:

Now everybody is fond of literal translations because a literal translation always gives us those small jolts of surprise that we expect. In fact, it might be said that no original is needed. Perhaps a time will come when a translation will be considered as something in itself. We may think of Elisabeth Barrett Browning’s *Sonnets from the Portuguese* [...] I think that Stefans George’s translation is perhaps better than Baudelaire’s book (*ibid.*: 73, 74).

La posición epistemológica de Borges —una lectura, escritura, cultura de pasajes permanentemente en movimiento y transformación— tiene su origen en su convicción de que solamente se vive, piensa y siente en el presente: “Nobody has yet discovered the art of living in the past, and not even the futurists have discovered the secret of living in the future. We are modern whether we want to be or not. Perhaps the very fact of my attacking modernity now is a way of being modern” (112).

Lo que tenemos en la traducción literal es un desplazamiento: el significado se transforma a espaldas del mismo significante y por ello la traducción en la misma lengua es posible a raíz de este desplazamiento semiótico.

La translación como “recodificación”, “transformación” y “reinención” de textos de otros autores es, a través de su relación palimpsestica o transtextual, una reescritura (transformación) de éstos y el nacimiento de nuevos textos (reinención); por ejemplo, en *Historia universal de la infamia*; “Pierre Menard, autor del Quijote”, “El jardín de senderos que se bifurcan”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, etcétera.

“Pierre Menard, autor del Quijote” es exactamente un caso ejemplar no tan sólo de deconstrucción —como lo hemos expuesto en otro lugar (A. de Toro 2000)—, sino un ejemplo magistral de translación. Como nos dice el narrador, solamente se han conservado fragmentos del *Don Quijote* de Menard, algunos capítulos sueltos, todos de la primera parte: a saber cap. IX, XXXVIII y un fragmento del capítulo XXII. Luego el narrador/Borges incluye el capítulo XXVI en sus divagaciones y constata que ese capítulo no está escrito en el estilo de Cervantes, sino en el de Pierre Menard. Según Borges/Menard, *Don Quijote* es un libro “contingente”, un libro “innecesario” por la sencilla razón de que su escritura es previsible y por esto “no escrito” o escrito “à la diable”.

Borges encuentra el *Don Quijote* de Menard “infinitamente más rico” que el de Cervantes, porque Menard parte en su tarea literaria no de la realidad —que el narrador/Borges considera banal y prosaica—, sino de la literatura, poniendo así a su Quijote en el contexto de “palimpsesto”. Pero “palimpsesto” no significa un diálogo con el texto previo, con el hipotexto, resultando un texto mimético, sino un texto nuevo, no-mimético, donde el texto de origen es una mera huella.

Las obras “visibles” de Menard enumeradas son el producto de translaciones, como una traducción con prólogo y notas sobre el *Libro de la invención...* de Ruy López, o de la *Aguja de navegar cultos* de Quevedo, o *Les problèmes d’un problème* como “renovación” de Russell y Descartes, o una “transposición” en alejandrinos del *Cimetière marin* de Valéry, etcétera.

La obra “invisible” de Menard es su reinención del Quijote y no “componer”, esto es, repetir intertextualmente al Quijote, sea por vía

paródica u otra, sea en la tradición de Virgilio con la *Eneida* o en la tradición de Joyce con *Ulises*, es decir, el de trabajar por vía de la mimesis. No, Menard quiere “reemplazar al Quijote” (quiere traducirlo al hoy, darle una nueva vida) sin cambiar una letra, sin “repetirlo”.

Esta nueva forma de translación se puede establecer a través de las siguientes estrategias:

1. *Transcripción creadora/reinvención*: “No quería componer otro Quijote [...] sino *el* Quijote [...] 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” (OCI: 446).

Debemos indicar que tenemos varios problemas terminológicos que aclarar:

a) Borges opone el término “copiar” a “producir unas páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea”, pero “copiar” significa exactamente ese “producir unas páginas que coincidieran— palabra por palabra y línea por línea”, y además “mecánicamente”; “copiar” y “transcripción mecánica” representan, en la formulación de Borges, dos procedimientos idénticos. Tenemos pues, vista esta frase, lógicamente una contradicción. Pero si partimos de la base de que Borges no se ha contradicho, el término “copiar” quiere decir otras cosas, como así también el de “coincidir”. “Copiar” y “transcribir mecánicamente” no se refieren al significante sino al significado, es decir al acto mimético, mientras que “coincidir palabra por palabra” se refiere al significante, pero con un significado *desplazado*, irrepetiblemente nuevo. Mientras “repetir” es translación, copiar y transcribir significan *imitar*. Menard reinventa al Quijote (este reinventar equivale al tipo de traducción creadora y literal);

b) De este “desplazamiento” del significado se desprende lo “invisible” de su obra. Mientras el significante es “visible” (y Borges lo potencia con la duplicación de la frase “... la verdad, cuya madre es la historia...” y aquel “Menard, en cambio, escribe: «... la verdad,

cuya madre es la historia...” (OCI: 449), el nuevo significado es el oculto, que se revela en la filiación de Menard con William James, donde la realidad y la historia son algo que juzgamos que fuese así o haya sucedido algo en ella así como lo describimos.

2a. *La eliminación del Urtext*: “En efecto, no queda un solo borrador que atestigüe ese trabajo de años” (447). El “borrador” desaparece porque no hay original ni borrador; el Quijote de Cervantes es a la vez original y el borrador de Menard también porque se transforma, por su igualdad en el nivel del significante, en un segundo original; y sin embargo, en el nivel del significado, en un borrador de Menard, ya que el texto de Menard desplazado semánticamente es un nuevo original. Los límites y las funciones entre original y borrador desaparecen, porque se trata de una cadena infinita, de un proceso de diseminación.

2b. *La eliminación del Urtext*: “Mi solitario juego está gobernado por dos leyes polares. La primera me permite ensayar variantes de tipo formal o psicológico; la segunda me obliga a sacrificarlas al texto «original» y a razonar de un modo irrefutable esa aniquilación” (448).

3a. *Reescritura/relectura como implacable reinvención*: “... la empresa [aprender la cultura de Cervantes] era de antemano imposible...” (447). La imposibilidad radica en que los signos siempre cambiarán su significado en cada momento en que sean activados. Por ello el imbuirse en la época de Cervantes quizá sea algo fácil pero imposible en cuanto a conservar su significado.

3b. *Reescritura/relectura como implacable reinvención*: “Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo —por consiguiente, menos interesante— que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard” (447). Al reactivar los signos del Quijote, Menard le inyecta su significado, lo reinventa.

4. *Primacía de la lectura para la interpretación*: “¿Confesaré que suelo imaginar que la terminó [la escritura del Quijote] y que leo el

Quijote —todo el Quijote— como si lo hubiera pensado Menard?” (447). El lector, a su vez, puede elegir su propia perspectiva de lectura que lo lleva a otras asociaciones (“me trajo a la memoria un verso de Shakespeare”, 447).

5. *El tiempo cambia el significado*: “Componer el Quijote a principios del siglo xvii era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del xx, es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejísimos hechos” (448).

6. *La primacía y autonomía de los signos frente a la realidad*: “[Menard] Desatiende o proscrib[e] el color local. Ese desdén indica un sentido nuevo de la novela histórica” (448).

7. *La riqueza de la intersección*: “El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo dirán sus detractores, pero la ambigüedad es una riqueza)” (449).

Estas estrategias son la esencia de la translación cultural y representan el principio semiótico y epistemológico de procedimiento para cualquier proceso de translación. La obra de “Pierre Menard” representa la teoría más osada de un concepto de cultura, de literatura, de textualidad y de translación, en cuanto los productos culturales se crean y generan siempre en el tiempo, esto es, en los intersticios entre tradiciones e inmediatez, entre culturas locales y externas, entre ficción y realidad. El principio postulado por Alazraki del “oxímoron” (en nuestra terminología del rizoma, en la de Borges el de la “ambigüedad”) es el módulo generador de la riqueza y de la perdurabilidad de la cultura y de la literatura. Como el conocimiento de una época y la subjetividad del lector están supeditados a la transformación por el correr del tiempo, es imposible leer, interpretar o traducir una obra en su sentido original, y es por ello que cada “original” es un mero punto de partida (un borrador) para otros infinitos originales o borradores; por eso, por el imperativo del momento de la escritura y de la lectura, se produce una desterritorialización necesaria e inevitable del texto de partida y una reterritorialización en el nuevo

producto. De allí también que las traducciones, como el Quijote de Pierre Menard, tengan necesariamente que carecer de color local y comportarse como la obra de Kafka o de Borges, “donde se establece algo eterno” y que “trasciende el momento en que se escribió” (*vid. cita más arriba*).

## 2.2 TRANSLACIÓN COMO “RECODIFICACIÓN”, “TRANSFORMACIÓN” Y “REINVENCIÓN” DE LA CULTURA EUROPEA Y ARGENTINA

En *Inquisiciones* (1925, reimpresa en 1994a), *El tamaño de mi esperanza* (1926, reimpresa en 1994b) y *El idioma de los argentinos* (1928, reimpresa en 1994c), Borges produce su *patois*, su *tiers monde*, su *désert*, es decir, su “Oriente” y se encuentra, por una parte, dentro de la gran tradición de la literatura española —en un momento en que España aún representaba un punto cultural de referencia clave (Borges “imita”/“reproduce” a los escritores del barroco español, a Quevedo y a Saavedra Fajardo; *vid. Borges 1999: 80*)— y de la europea, particularmente la inglesa (Thomas Browne, Bradley, Wells, Chesterton, De Quency, entre muchos otros). A esta tradición se suma el contexto de la literatura argentina, que apenas está formando su tradición, la cual finalmente será fundada por Borges. Él siente que aún no vive ni escribe en su propia lengua. Por esto intenta al comienzo encontrar su propio lugar “entre” las tradiciones y no contra ellas, por deconstrucción, es decir, a través de un proceso continuo de desterritorialización y reterritorialización, de “pliegaje”. Borges emprende la desterritorialización (un viaje semiótico), que sobre la base de procedimientos tales como “pliegue” y “repliegue”, “traza” sin origen ni fin, “lazo” sin arriba ni abajo, conducen a una “literatura menor”, a una literatura de la *altaridad*, a una literatura de *fisura*. Para esto se vale de algunos autores que le permiten desprenderse de la mimesis (como Carlyle, De Quincey, Meinong, Bradley, Butler, W. James, Russell, Schopenhauer) o de otros *casi invisibles* —como Evaristo

Carriego— o de algunos temas del arrabal. Borges escribe el desierto, escribe una página vacía bajo la cual se encuentra un palimpsesto que es destemporalizado y trastocado en el espacio. Logra su desierto, su “tercer mundo”, su “cuarta dimensión”, su “Oriente”, se ubica *más allá del texto*. Borges se transforma en un emigrante e inmigrante, como diría Veblen, en un judío al que “siempre le será más fácil que a un occidental no judío innovar en la cultura occidental”, en uno de “[...] esos irlandeses ilustres (Shaw, Berkeley, Swift) [que] fueron descendientes de ingleses” (“El escritor argentino y la tradición”, *OC I*: 272, 273). Borges habla aquí del “sentimiento” de sentirse algo y de todos modos ser un nómada, con lo cual se ubica “en medio”, en un estado “*unhomely*” (Bhabha 1994), de “ambigüedad”, en una patria que está en todos los lugares, que resiste lo propio y lo extraño, donde identidad/escritura/cultura/discurso son categorías por negociar. Esto no representa para él un conflicto, sino más bien la decisión de que literatura y cultura, el pensamiento en su totalidad, solamente es transformable, renovable, en un proceso de *altaridad*, en una infinita traza, en esa “postergación infinita” o en ese “*regressus in infinitum*” (“Avatares de la tortuga”, en *OC I*: 256; 258; Borges 1982: 9, 10, 19; cfr. También A. de Toro 1999b), en una literatura como la de Kafka, que “[...] trasciende el momento en que se escribió [...] y ahí está su valor” (Borges 1983: 3).

En “El jardín de senderos que se bifurcan” esto queda muy claro, cuando el secreto de la obra de Ts’ui Pên se descubre al abandonar la lectura tradicional, el principio jerárquico del árbol genealógico, el principio de la herencia: “Imaginé también una obra platónica, hereditaria, transmitida de padre a hijo, en la que cada nuevo individuo agregara un capítulo o corrigiera con piadoso cuidado la página de los mayores. Esas conjeturas me distrajeran; pero ninguna parecía corresponder, siquiera de un modo remoto, a los contradictorios capítulos de Ts’ui Pên” (*OC I*: 477).

Borges ve la labor del escritor en la total transmutación, ya desde sus primeros textos de los años veinte hasta *Historia universal de la*

*infamia*, en una grandiosa desterritorialización de los “temas orilleños” y europeos, reinventándolos y reinterpretando sus puntos de origen. Así, los términos “criollo”, “cuchillero”, “compadrito”, “orilla”, “truco” se transforman en algo platónico y metafísico. Esta capacidad de reinención asimétrica es lo que en otro lugar hemos denominado “literatura menor” (A. de Toro 2001a), un tipo de literatura subversiva que se desenvuelve de una forma descontextualizante, como ya lo hemos demostrado en “Pierre Menard”. Así, Borges mismo confesó en su autobiografía que al comienzo, con *Inquisiciones*, hizo su “mejor esfuerzo por escribir latín mientras escribía en español” (Borges 1999a: 60; es decir, escribir otro español, a pesar de imitarlo, escribir desplazando al español), y que luego, en *El tamaño de mi esperanza*, se volcó “[...] al otro extremo y traté de ser tan argentino como pude” (*idem*). En esta *fisura* Borges funda/pliega su lenguaje, su poética y sus temas. A más tardar en *Evaristo Carriego* comienza a deconstruir su contorno: toma a un poeta popular porque era “amigo y vecino”, “casi invisible” (*ibid.*: 84-85) y “cuanto más escribía, menos [le] importaba [su] héroe” (*ibid.*: 86). Parte de un lugar de la periferia de Buenos Aires, de los “tristes arrabales”, de un autor que muere a los veintinueve años y deja una obra mínima; durante el proceso de escritura, la persona de Carriego desaparece cediendo el espacio a la metrópolis de Buenos Aires (“Había empezado a hacer una simple biografía, pero a mitad de camino me empezó a interesar cada vez más el viejo Buenos Aires”; *ibid.*: 86). El estatus de “literatura menor” se articula en el aspecto de su recepción, ya que el libro fue un fracaso, porque el lector esperaba una biografía tradicional (*idem*). He aquí un tipo de translación cultural que obedece a la misma actitud y concepto de sus otras actividades como mediador y transportador cultural.



## 2.3 BORGES: HISTORIA COMO CONSTRUCCIÓN

En lo que concierne a la historia, Borges sostiene una posición epistemológica similar a la que hemos descrito sobre la traducción.

Para él, la historiografía no es, como la interpretaba Aristóteles, un discurso según el cual el historiador “transmite lo realmente sucedido” y el poeta aquello “que pudiese haber ocurrido”. Al igual que Aristóteles en la *Poética*, Borges pone la literatura o la historia como literatura o la historia literarizada, por sobre el discurso histórico científico. Según Aristóteles, “La Poesía (*poiesis*) es algo más filosófica y grave que la historia”, y ésta nos transmite lo general (*ta kathólu*) y la historiografía por el contrario lo particular (*ta kath'hékaston*)” (Aristóteles 1974: 1451b, 5).<sup>4</sup> Borges, además de rechazar la empiricidad del discurso histórico, considera que la historia es algo tan subjetivo y personal como la literatura y la traducción, y por ello un producto de lecturas y de escrituras, de donde resulta real valor.

Los constituyentes semióticos y los transportadores mediales de la historia, la escritura y la oralidad, tematizan, en su función concretizadora de lo real, la presencia y la ausencia de lo representado. Así como para Borges no existe el *Urtext*, esto es, un original normativo, tampoco existe un hecho histórico absoluto que se dé por sí mismo. El “logocentrismo”, y con ello la categoría de “origen” y la posibilidad de una producción de significado, son reformuladas a favor de una diseminación de la significación, y con ello de una historia siempre en camino que va constituyéndose continuamente en un acto de translación *ad libitum*. Esto conlleva a una deslimitación de las fuentes y a una ampliación y enriquecimiento de los materiales que sirven de punto de arranque para la interpretación. El principio de la “alteridad”, del “escribir entre medio”, “de una escritura de la diferencia”,<sup>5</sup> se establece como principio de construcción alternativo

<sup>4</sup> Aristóteles: “quamobrem et res magis philosophica et melior poesis est quam historia: nam poesis magis universalis, historia magis singularis dicitur” (1974: 1451b, 5).

<sup>5</sup> Sobre la base de Lacan (1963; 1966), Taylor (1987) y Bhabha (1994: 9ss.), así

a una discursividad histórica teleológica, unilateral, causal y cronológica. Se trata pues de una relación entre historia/realidad y ficción, particularmente de la *forma* como la historia es representada y

como también de F. de Toro (1999; 1999a) y de mi trabajo (1999 y 1999a), entendemos (o entiendo) por “*diferancia*”, considerando aspectos sincrónicos y diacrónicos, una aproximación a la Otredad de la razón y de la historia, es decir, una lógica de la “suplementariedad”, del “pliegue”, “repliegue” (“*replioiment*”), “arruga” (“*pli*”), “injerto” (“*greffe*”), del rodar de unidades culturales que no se dejan reducir a un origen cultural o étnico único; se trata de unidades que se resisten a ser asimiladas por estructuras superiores. La resultante proliferación discursiva (“*trace*”) no conduce a una concepción del Otro como diferencia/exclusión, sino a una negociación de la Otredad, a una estrategia de la diferencia. Ésta no constituye una contradicción dialéctica en el sentido de Hegel, sino que marca el límite crítico de la idealización y de la superación (“*Aufhebung*”); reinscribe las contradicciones y no las homogeneiza, no las sintetiza, ni las adapta. Este tipo de pensamiento, que “perlabora” (“*verwinder*”) el dualismo logocentrista del pensamiento occidental y que describe en especial nuestra condición actual y fundamental para los procesos de transculturalidad y globalización, se encuentra en estado germinativo en algunos discursos premodernos, y se desarrolla luego en el discurso moderno de Latinoamérica.

Definiendo diferencia como la deconstrucción de un logos metafísico de origen occidental, podemos entender el término de alteridad como una *categoría operacional* de la diferencia para la descripción de encuentros concretos y heterogéneos. Alteridad es una categoría operacional que proviene de la filosofía, pero marca el proceso de la negociación de la diferencia cultural. No se trata pues, insistimos, de una superación hacia un nivel más elevado (“*Aufhebung*”) ni de asimilación. Por negociación podemos entender un acto de apertura de complejísima naturaleza y no libre de conflicto. Este movimiento implica reciprocidad. La alteridad se potencia en los discursos premodernos y de la modernidad a raíz de violentos encuentros (descubrimiento, colonización, neocolonización) de diversos sistemas religiosos, políticos, sociales, étnicos y culturales. En este contexto se debe investigar si es que una acción de violencia es lo que marca y reafirma la diferencia, o si es que se desarrollan formas incipientes de alteridad.

La alteridad rinde cuentas como forma operativa a las discontinuidades y rupturas de la historia y de la cultura que, supeditadas a un concepto teleológico, normativo y causal, fueron subyugadas o dejadas fuera de consideración.

Por alteridad entendemos además una tensión irreducible de la deferencia entre etnias y culturas, es el “*da-zwischen-sein*”, de una perenne recodificación entre cultura e identidad. El término de alteridad lo definimos basándonos en el de “*mimétisme*”/“*Mimikry*” de Lacan (1973: 85-96; 1978: 97-111); en el de “*alterity*” de Taylor (1987); en el de “*mimicry*”/“*unhomely*” de Bhabha (1994: 9). Véase al respecto también F. de Toro (1999; 1999a) y mis trabajos (1999 y 1999a).

codificada discursiva y semióticamente, y según Borges, aquí el punto de vista del lector o del narrador desempeña el papel fundamental.

En este contexto quisiera apuntar a dos corrientes fundamentales en esta discusión de la nueva tendencia histórica, de la cual Borges es su primer representante: la “Escuela de los Anales”, relacionada con el nombre de Le Goff, y la de la “Metahistory”, asociada a Hayden White. En estas dos corrientes se encuentran ya los conceptos de historia de Borges, como por ejemplo, en su ensayo “En dos libros” (*Otras inquisiciones*, OC II: 101-104), o en *Passagen-Werk* de Benjamin (1983) y en *Les mots et les choses* de Foucault (1966). Foucault proporciona una base teórica para el conocimiento que revoluciona el pensamiento y el saber sobre el siglo XIX; además describe cómo los discursos se organizan en múltiples series y formaciones ramificantes, constituyendo una estructura entrelazada donde los epistemas o puntos de cristalización del pensamiento y del saber de una época se localizan. Por su parte, Benjamin construye un montaje monumental de citas y de fuentes de una historia del ver, de una historia de abajo, en la cual —partiendo de una “fisiognomía materialista” (*vid.* Tiedemann 1983: 29)—, se revelan las estructuras de superficie y la estructura profunda, yendo así de las manifestaciones particulares a las generales. De este modo, Benjamin y Foucault apuntaban a descubrir las signaturas que se sustraían al discurso histórico y cultural del XIX, para descifrar así el contexto de cultura, saber, pensamiento y actuar. El “cambio copernicano” al que apunta Benjamin radica precisamente

Hibridez, finalmente, es aquella estrategia o proceso que tiene lugar en las fronteras o intersecciones de la cultura, donde “frontera” no significa “marginación”/“discriminación”, sino el lugar de la rearticulación de nuevas formaciones culturales. Por “fronteras”/“intersecciones” se pueden entender desterritorializaciones y reterritorializaciones semiótico-culturales; son el lugar de las recodificaciones y reinventiones. Se trata al menos de seis procesos o estrategias: hibridez como categoría epistemológica; hibridez como categoría científica o como ciencia transversal; hibridez como categoría y estrategia cultural; hibridez como forma de organización mediática; hibridez como mediática y representación corporal.

en querer superar la pretensión de las ciencias históricas tradicionales de representar “verdades intemporales” (Benjamin 1983: [N 3, 2], 578). Benjamin entiende por historia más bien un recorrido, un camino por hacerse, algo experimentado, vivido y finalmente algo construido, como también lo entiende Borges: “[Wells] nos insta a repensar la historia del mundo sin preferencia de carácter geográfico, económico o étnico, indicando la importancia del punto de vista... [Russell propone] una vez estudiada en textos ingleses la historia de la guerra con Francia, describir esa historia, desde el punto de vista francés” (“Dos libros”, en *Otras inquisiciones*, OC II: 102 y 103).

También el concepto de “longue durée”, proveniente de la Escuela de los Anales, se encuentra ya en Borges: “El autor [Russell] empieza por observar que los hechos políticos proceden de especulaciones muy anteriores y que suele mediar mucho tiempo entre la divulgación de una doctrina y su aplicación. Así es: la «actualidad candente», que nos exaspera o exalta y que con alguna frecuencia nos aniquila, no es otra cosa que una reverberación imperfecta de viejas discusiones” (“En dos libros”, OC II: 103).

Particularmente la concepción de historia de Benjamin junto a la finalidad de describir “los desechos de la historia” (“die Abfälle der Geschichte”) y “la condición dialéctica del pasado y del presente” (“dialektische Bedingtheit von Vergangenheit und Gegenwart”) o “el hecho total” (“das Totalgeschehen”) y a “no renunciar a nada” (“auf nichts zu verzichten”, *loc. cit.*: 578), hace de él un pionero de lo que más tarde Le Goff, bajo el concepto de “nouvelle histoire”, y White, bajo “Metahistory”, van a desarrollar.

La “nouvelle histoire” se define como el intento de producir una “histoire totale” como resultado de la conjunción de diversas disciplinas y perspectivas. Su proyecto es la renovación de las aproximaciones interpretativas, la descripción del ser humano en la totalidad de su mundo cotidiano y el reemplazo de la mera crónica por la descripción de estructuras estables y de larga duración (“longue durée”): “Le désir de l’histoire nouvelle de construire une histoire de

l'homme total, avec son corps et sa physiologie situés dans la durée social [...]” (Le Goff 1988: 57). Esto significa que el historiador debe entender como su tarea no solamente el hacer la historia a través de sus estructuras objetivo-materiales, sino también por medio de las psicológicas y culturales. Éste es el lugar en el cual se constituye —según White siguiendo a Northrop Frey— el momento de lo mítico y de la “ficcionalización” de la historia.

El objeto “historia” —como resultado del discurso histórico—, comienza a entenderse como un *constructo*, lo cual tendrá grandes consecuencias en las ciencias sociales en cuanto la realidad no se verá más como algo dado, sino como algo que tiene que ser construido. Esta posición es equivalente a las definiciones de “acontecimiento” de corte estructuralista, formuladas por Lévi-Strauss, Barthes y Todorov en los años cincuenta y sesenta, y a aquellas de “narración”, “discurso” y “plot”. El cuestionamiento de la factibilidad del saber histórico había sido ya expresado por Lucien Febvre en su conferencia inaugural a la cátedra del Collège de France en el año 1933, al negar una legitimación *per se* de tipo monolítico de la verdad histórica basada en un concepto positivista-empirista de una historia de acontecimientos por parte de las ciencias históricas: “Mais non, du créé par l'historien, combien de fois? De l'inventé et du fabriqué, à l'aide d'hypothèses et de conjectures, par un travail délicat et passionnant” (*apud* Le Goff 1988: 42).

De gran importancia son las metas de la “nouvelle histoire” respecto de “[...] refuser l'«idole des origines», car selon un proverbe arabe, «les hommes ressemblent plus à leur temps qu'à leur pères»” y del esfuerzo, de “comprendre le présent par le passé” (Le Goff 1988: 44-45), según el postulado de Benjamin. Esas posiciones equivalen a la exigencia transcultural de Borges (y que Paz comparte) mencionada más arriba de “la historia del mundo sin preferencias de carácter geográfico, económico o étnico”. Hemos visto que al hablar del concepto de historia en la India, Borges dice que la historia se da como presente, e indica, muy consciente de que se está apartando de

los parámetros académicos tradicionales: “I wonder (and I hope this is not blasphemy) if we are not too aware of history. Being aware of the history of literature —or of any other art, for that matter— is really a form of unbelieving, a form of scepticism. [...] I think the ancient idea —that we might allow perfection to art without taking into account the dates— was a braver one” (*This Craft of Verse* 2000: 114). La “nouvelle histoire” es un tipo de ciencia histórica transcultural, transdisciplinaria, transnacional, que hace posible una apertura hacia los márgenes (cfr. Le Goff 1988: 53-55).

Otro concepto de ciencia o discurso histórico mucho más osado dentro de la reformulación e innovación de las ciencias históricas, que complementa y amplía las posiciones de la “nouvelle histoire”, es el de Hayden White (1973; 1985; 1987) descrito en el contexto de la “Metahistory”, donde él considera equivalentes el discurso histórico y el ficcional, en cuanto ambos se basan en una estructura profunda producida por la “narración”. Según White, el historiador “[...] performs an essentially act, in which he prefigures the historical field and constitutes it as a domain upon which to bring to bear the specific theories he will use to explain «what was really happened» in it” (1973: x; *vid.* también 30, 31 ss.).

Esta concepción de narratividad corresponde exactamente a aquellas estructuralistas y postestructuralistas (Barthes, Jakobson, Derrida y Lacan) que entienden los tropos como el saber racional subyacente a una época o como un *tableau* sobre el cual se basa el mundo (cfr. White 1973: 31-38), el cual conecta e interpreta los hechos mutua y recíprocamente. Con ellos, White cuestiona, en una forma hasta ese momento inaudita, la exigencia a la exclusividad de la verdad en el discurso histórico.

Para él, la ficcionalidad de la historia resulta —como ya indiqué en otro contexto (A. de Toro 2000a, 2003)— de su prefiguración y preestructuración. A toda representación histórica le precede una elección de elementos, que son encadenados en una estructura diegética, donde cada discurso histórico es realizado con una determinada

intención y propósito (cfr. White 1985: 55). En el discurso histórico, la historia está compuesta —como en la antropología estructural de Lévi-Strauss o en la narratología de Barthes o de Todorov— por estructuras narrativas universales supeditadas a un “récit”, a un sistema de reglas que se condensan y entrecruzan en un “plot” de tal forma que la historia pasa a ser una abstracción que es percibida y narrada por alguien. La historia no existe en sí (de por sí), sino que es un resultado construido. Por eso, para White ambos discursos, el de la historia y el de la ficción, están unidos por la narratividad:

A historical interpretation, like a poetic fiction, can be said to appeal to its readers as a plausible representation of the world by virtue of its implicit appeal to those “pregeneric plot-structures” or archetypal story-forms that define the modalities of a given culture’s literary endowment. Historians, no less than poets, can be said to gain an “explanatory affect” —over and above whatever formal explanations they may offer of specific historical events— by building into their narrative patterns of meaning similar to those more explicitly provided by the literary art of the cultures to which they belong (1985: 58).

Esta concepción de la representación literaria coincide además con la concepción de cultura y literatura de los formalistas rusos, del círculo estructuralista de Praga y de Lotman. Aquí el concepto de “plot” es central por dos causas: primero porque éste le da a la totalidad narrada, a través de diversos procedimientos miméticos, una coherencia y lógica que la realidad no tiene, y de allí que lo narrado se transforme de inmediato en ficción. El “plot” es, por lo tanto, el resultado de una intervención arbitraria, artificial, artístico-literaria, narrativo-mimética que fabrica un orden, donde no existe uno natural; Borges tiene muy presente esto, por ejemplo en el prólogo a *La invención de Morel* (1940) de Bioy Casares. A partir de los diversos “sucesos” se construye una historia y con ello implica cualquier forma de “plotting”, una ficcionalización. Los términos “realidad” e “histo-

ria” (como objetos) no son en sí relevantes, sino que lo que produce la realidad histórica es la organización del material condensado en un “plot”, su distribución mimética en la diégesis. A falta de criterios básicos diferenciadores, se anula la categórica oposición entre los términos “realidad”/“historia” vs. “imaginación”/“ficción” para determinar qué es realidad o qué es ficción. “Plotting” y ficcionalidad son procedimientos de construcción tanto del discurso histórico como del discurso ficcional. Así, la categoría “plotting”/ficcionalidad no es más parte constituyente y exclusiva de la ficción. De esta forma, el término ficción experimenta una transformación fundamental: “plotting” y ficcionalidad constituyen un acto de escritura, una semiosis que es inherente a cualquier acto de descripción y narración, lejos de la concepción tradicional de estos términos en el sentido de invención y fabulación, ya que éstos están siempre sometidos a la subjetividad del narrador. Los dos términos significan una manifestación ordenada de una realidad sin orden previo. De tal forma se supera el postulado aristotélico tópico según el cual el historiador debe narrar “lo que realmente ha sucedido” (Aristóteles: “nihilo minus esset historia quaedam cum metro quam sine metris. Sed in hoc est differentia, quod unus quidem facta dicit, alter vero qualia fieri debent”, 1974: 1451b) y se transforma en un historiador que construye la historia como producto de una semiosis dependiente de múltiples factores de orden pragmático de modo que, según la estructura del “plot”, el producto siempre será diverso (cfr. White 1985), existiendo así varias “verdades”. La tesis de White se refiere pues a mecanismos similares al discurso narrativo —sean éstos históricos o literarios— y no al estatus del discurso histórico como disciplina, ni al de la novela como ficción. Más bien, lo que le preocupa es el valor de verdad o de relatividad que resultan de los mecanismos discursivos.

La deficitaria transparencia postulada por White, lo “no dado” y lo inaccesible de las fuentes históricas, de los documentos y de todo lo “real” en general, lo comparten también otras disciplinas. Además, los diversos “plots” que narran un hecho no contribuyen a establecer una

verdad: "Each new historical work only adds to the number of possible texts that have to be interpreted if a full and accurate picture of a given historical milieu is to be faithfully drawn. The relationship between the past to be analyzed and historical works produced by analysis of the documents is paradoxical; the *more* we know about the past, the more difficult it is to generalize about it" (White 1985: 89).

Con ello debería también quedar claro que la mera constatación de la posible factibilidad del llamado "hecho histórico" no constituye una estructura narrativa en sí y con ello una historia que presupone y exige el principio de la contigüidad, de la conexión, de la comparación, del orden, sin lo cual no se puede construir una diégesis. Pero, por otra parte, estos mismos principios son un indicio de ficcionalidad: "So too every fiction must pass a test of correspondence (it must be «adequate», as an image of something beyond itself) if it is to lay claim to representing an insight into or illumination of the human experience of the world [...] In this respect, history is no less a form of fiction than the novel is a form of historical representation" (White 1985: 122).

Ficcionalidad y "plotting" significan pues, por una parte, invención, agregación; por otra, explicación, orden y coherencia. Ambos son, sin embargo, producto de una semiosis.

Las teorías de Le Goff y White, que están localizadas dentro del saber postmoderno, alcanzan sus propósitos a través del trabajo interdisciplinario, tanto con disciplinas vecinas como con otras más distantes. Ambas aproximaciones debaten el problema de lo real y sus representaciones a través de la escritura, ambas ponen al descubierto la relatividad y subjetividad de los procedimientos discursivos y de los diversos métodos y resultados aplicados. Tanto el discurso histórico como el ficcional hacen de lo anterior parte de su materia.

Tratando a De Quincey, Borges comparte con éste la idea de que "la historia es una disciplina infinita, o, a lo menos, indefinida, ya que los mismos hechos pueden combinarse, o interpretarse, de muchos modos" y por ello apunta que a pesar de este hecho, la

perduración de la obra de Gibbon, *Historia de la decadencia y de la ruina del Imperio Romano*, radica en su importancia estética, en la fascinación de su estilo que "es la imprescindible y esencial virtud de la literatura" (cfr. "Edward Gibbon", en *Biblioteca personal* 1988: 56), como así también en "[...] que al cabo del tiempo, el historiador se convierte en historia y no sólo nos importa saber cómo era el campamento de Atila sino cómo podía imaginárselo un caballero inglés del siglo XVIII [...]" (*idem*).

En *This Craft of Verse* (2000: 116) señala una y otra vez lo inmediato de la escritura e indica que "that though all men write in time, are involved in circumstances and accidents and failures of time"; además acentúa la necesidad de la libre representación en la literatura para llegar a una posible verdad, de otra forma los autores se transforman en "mere journalists or historians" (*ibid.*: 116). Pero Borges distingue magníficamente entre "true historians" (*idem*) y otros. Los primeros son los imaginativos, quienes recrean los hechos de tal forma que alcanzan una realidad o verdad superior, como lo pensaba Aristóteles de la *poiesis*. Borges, pues, no distingue al nivel de la verdad de lo representado entre discurso historiográfico y aquel puramente ficcional; esa distinción no existe. Esto se ve claramente cuando él nos dice, por ejemplo, que había leído la obra de Martín Buber como "wonderful poems" y que luego descubre para su asombro que "that Martín Buber was a philosopher and that all his philosophy lay in the books I had read as poetry" (*This Craft of Verse* 2000: 32).

Para Borges "the true historians have known that they can be quite as imaginative as novelists" (*This Craft of Verse* 2000: 116). Como ejemplo de ello recurre reiteradamente en diversos escritos a Gibbon. En *This Craft of Verse* dice que la lectura de Gibbon le procura "the pleasure [of being] reading a great novelist" (2000: 116 ss.), y la razón que da para el estímulo de la imaginación es que Gibbon sabía muy poco sobre sus personajes, por lo que él se figura que: "he [Gibbon] had to imagine the circumstances. He must have thought of himself

as having created, in a sense, the decline and fall of the Roman Empire. And he did it wonderfully that I do not care to accept any other explanation". Borges está hablando aquí como Le Goff y White: el hecho histórico en sí existe solamente si es configurado por y en la escritura. Así, Carlos Fuentes en *El Naranjo* (1999: 58) se pregunta "si un evento que no es narrado, ocurre en realidad. Pues lo que no se inventa, sólo se consigna. Algo más: una catástrofe (y toda guerra lo es) sólo es disputada si es narrada. La narración la sobrepasa. La narración disputa el orden de las cosas. El silencio lo confirma".

Borges apunta a la necesidad del "plotting" del que hablábamos, ya que el lenguaje en sí tampoco tiene la capacidad de aprehender la historia, como lo constataba Cervantes en el Quijote y Flaubert en *Bouvard et Pécuchet*: "Mais dans la choix des documents, un certain esprit dominera, et comme il varie, suivant les conditions de l'écrivain, jamais l'histoire ne sera fixée" (1965: 152).

Para Borges la palabra vive —como una partitura— en el momento de ser escrita o pronunciada, compartida con alguien, y así la historia puede solamente concretizarse en la escritura subjetiva de un individuo: "After all, what are words? Words are symbols for shared memories. If I use a word, then you should have some experience of what the word stands for. If not, the word means nothing to you" (*This Craft of Verse* 2000: 117). Ya en *El idioma de los argentinos* Borges apunta que "las palabras no son la realidad del lenguaje, las palabras —sueltas— no existen" (1994c: 15).

La constructividad y subjetividad de la historia, así como su relativa verdad y su aspecto estético, es algo que Borges tiene muy claro cuando por ejemplo dice hablando nuevamente de Gibbon: "Para construir su obra, hubo de compulsar y resumir centenares de textos heterogéneos, es indiscutiblemente más grato leer su compendio irónico que perderse en las fuentes originales de oscuros o inaccesibles cronistas" (*Biblioteca personal* 1988: 55).

La historia, según Borges, está sometida a los mismos procesos semióticos que caracterizan todo acto lectoral y escritural. Aquí la

historia, como la filosofía, no representan una excepción, y así podemos también entender aún mejor aquella tan citada fórmula de que "la metafísica es una rama de la literatura fantástica" ("Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", en *OC I*: 436). Para él, la historia es un gigantesco acto de translación y de performatividad, de hacer vivir, de escenificar. Es algo que ha quedado sepultado en el correr de los siglos con infinidad de posibilidades de representación. Borges nos dice, citando a De Quincey, y en la línea de Febvre, LeGoff y White, que la historia "es una disciplina infinita, o al menos, indefinida, ya que los mismos hechos pueden interpretarse, de muchos modos" (*Biblioteca personal* 1988: 56); así lo manifiesta Vargas Llosa en *Historia de Mayta*:

En una novela siempre hay más mentiras que verdades, una novela no es nunca una historia fiel. Esa investigación, esas entrevistas, no eran para contar lo que pasó realmente en Jauja, sino, más bien, para mentir sabiendo sobre qué mentía (Vargas Llosa 1987: 320).

Pero mientras más averiguo tengo la impresión de saber menos lo que de veras sucedió. Porque, con cada nuevo dato, surgen más contradicciones, conjeturas, misterios, incompatibilidades (158).

[...] yo reflexionaba: "¿Quién avala a los cronistas? Uno de ellos quizá eligió, hace mucho, un chivo emisario a quien cargar de culpas, y los demás se transmiten el error de uno en otro como quien transmite una herencia opulenta. La Historia lo acepta casi siempre, porque es lo más sencillo no contradecirse y no alterar el desordenado orden que alguien estableció, muy probablemente para zafarse de una acusación o aumentar su provecho". Pero después de concluir mi relato, al releer lo escrito, comprendí que yo me había convertido en un cronista más, en uno que delata para librarse de una recriminación o compartirla, y que se me habría podido hacer idénticos reproches que a los otros (158).

Para Borges, la Historia de Gibbon es un ejemplo inmortal de literatura y un magistral ejemplo de su concepto de historia, porque como Prescott con sus historias de la Conquista de México y del

Imperio Inca, logra combinar la fantasía con la construcción de los hechos históricos, con base en dos razones: la primera, la estética, es la fundamental, ya que tiene la función de encantar y fascinar al lector; la segunda radica en la capacidad de imaginarse una historia pasada, como Gibbon imagina, y con ello crea, el campamento de Atila (cfr. *Biblioteca personal* 1988: 56). Así, para Borges, el hecho histórico no es lo que perdurará en la memoria, sino su forma de vivirlo, de recrearlo y de revitalizarlo. Siguiendo a Voltaire, para él “los hechos de la historia son deleznable” (*Biblioteca personal* 1988: 56); Gibbon comparte esta opinión, pero los hechos le atraen como un espectáculo y su labor consiste en “entretener y fascinar al lector” (*Biblioteca personal* 1988: 57), lo cual coincide con los cuatro tropos de White y con su redefinición de lo ficcional y de lo real.

La conclusión de Borges reza: “Recorrer el *Decline and Fall* es internarse y venturosamente perderse en una populosa novela, cuyos protagonistas son las generaciones humanas, cuyo teatro es el mundo, y cuyo enorme tiempo se mide por dinastías, por conquistas, por descubrimientos y por la mutación de lenguas y de ídolos” (*Biblioteca personal* 1988: 57).

#### BIBLIOGRAFÍA

##### Textos

- BIOY CASARES, Adolfo. (1940). *La invención de Morel*. Alianza-Emecé, Buenos Aires.
- BORGES, Jorge Luis. (1994a). *Inquisiciones*. Seix Barral, Buenos Aires. [1ª ed.: 1925]
- BORGES, Jorge Luis. (1994b). *El tamaño de mi esperanza*. Seix Barral, Buenos Aires. [1ª ed.: 1926]
- BORGES, Jorge Luis. (1994c). *El idioma de los argentinos*. Seix Barral, Buenos Aires. [1ª ed.: 1928]

- BORGES, Jorge Luis. (1982). “Jorge Luis Borges habla del mundo de Kafka”, en: Franz Kafka. *La metamorfosis*, tr. Nélide Mendilaharsu de Machain. Ediciones Orión, Buenos Aires.
- BORGES, Jorge Luis. (1983). “Suplemento Centenario del nacimiento de Franz Kafka”, en: *El País*, 3 de julio, p. 3.
- BORGES, Jorge Luis. (1988). *Biblioteca personal (prólogos)*. Alianza, Madrid.
- BORGES, Jorge Luis. (1989). *Obras completas*. Emecé, Buenos Aires.
- BORGES, Jorge Luis. (1997). *Textos recobrados, 1919-1929*. Emecé, Buenos Aires.
- BORGES, Jorge Luis. (1999). *Borges en “Sur”, 1931-1980*. Emecé, Buenos Aires.
- BORGES, Jorge Luis. (1999a). *Un ensayo autobiográfico*, pról. y tr. Aníbal González, epílogo María Kodama. Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Emecé, Barcelona.
- BORGES, Jorge Luis. (2000). *This Craft of Verse*. Harvard University Press, Cambridge, USA.
- BORGES, Jorge Luis. (2001). *Arte poética*. Crítica, Barcelona.
- BORGES, Jorge Luis. (2001). *Textos recobrados, 1931-1955*. Emecé, Buenos Aires.
- BORGES, Jorge Luis. (2003). *Textos recobrados, 1956-1986*. Emecé, Buenos Aires.
- FLAUBERT, Gustave. (1965). *Bouvard et Pécuchet*. Garnier, París.
- FUENTES, Carlos. (1999). *El naranjo*. Alfaguara, México. [1ª ed.: 1993]
- VARGAS LLOSA, Mario. (1987). *Historia de Mayta*. Seix Barral, Barcelona. [1ª ed.: 1984]

##### Crítica

- ALAZRAKI, Jaime. (1971). “Oxymoronic Structure in Borges’ Essays”, en: *Books Abroad. An International Literary Quarterly*, 45: 421-427.
- BENJAMIN, Walter. (1983). *Das Passagen-Werk*. Suhrkamp, Frankfurt a. M.
- BHABHA, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. Londres-Nueva York, Routledge.

- BLOOM, Harold. (1997). *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Oxford UP, Nueva York.
- BLOOM, Harald. (1994). *The Western Canon. The Books and Schools of the Ages*. Reverhead Books, Nueva York.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari. (1980). *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*. Minuit, París. [1ª ed.: 1972]
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari. (1975). *Kafka pour une littérature mineure*. Minuit, París.
- DERRIDA, Jacques. (1967). *De la grammatologie*. Éditions du Seuil/Points, París.
- DERRIDA, Jacques. (1972). *La dissémination*. Minuit, París.
- DERRIDA, Jaques. (1985). "Des tours de Babel", en: Joseph Graham (ed.). *Différence in Translations*. Cornell University Press, Ithaca, pp. 209-248.
- DERRIDA, Jaques. (1996). *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*. Galilée, París.
- LACAN, Jacques. (1963). "La ligne et la lumière", en *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse*. Éditions du Seuil, París, pp. 85-96.
- LACAN, Jacques. (1966). *Écrits I. II*. Éditions du Seuil/Points, París.
- LE GOFF, Jacques (ed.). (1988). *La nouvelle histoire*. Complexe, Bruselas. [1ª ed.: 1978]
- OLEA FRANCO, Rafael. (2006). *Los dones literarios de Borges*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt a. M.
- PAZ, Octavio. (1990). *Traducción: literatura y realidad*. Tusquets, Barcelona. [1ª ed.: 1971]
- STEINER, Georges (1992). *After Babel. Aspects of Language and Translation*. Oxford University Press, Nueva York. [1ª ed.: 1974]
- TAYLOR, Mark C. (1987). *Altarity*. The University of Chicago Press, Chicago.
- TIEDEMANN, Rolf. (1983). "Einleitung des Herausgebers", en: *Walter Benjamin. Das Passagen Werk*. Suhrkamp, Frankfurt a. M., pp. 11-41.
- TORO, Alfonso de. (1994). "Borges y la «simulación rizomática dirigida»: percepción y objetivación de los signos", en: *Iberoamericana*, 18, 1, 53: 5-32.

- TORO, Alfonso de. (1999). "Borges/Derrida/Foucault: Pharmakeus/Heterotopia or beyond Literature ('hors-littérature'): Writings, Phantoms, Simulacra, Masks, the Carnival, and... Atlön/Tlön, Ykva/Uqbar, Hlaer, Jangr, Hrön(n)/Hrönir, Ur and other Figures", en: Alfonso de Toro/Fernando de Toro (eds.): *The Thought and the Knowledge in the Twentieth Century*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt a. M., pp. 137-162.
- TORO, Alfonso de. (1999a). "Borges/Derrida/Foucault: Pharmakeus/Heterotopia o más allá de la literatura («hors-littérature»): escritura, fantasmas, simulacros, máscaras, carnaval, y... Atlön/Tlön, Ykva/Uqbar, Hlaer, Jangr, Hrön(n) Hrönir, Ur y otras cifras", en: Alfonso de Toro/Fernando de Toro (eds.). *Jorge Luis Borges: pensamiento y saber en el siglo XX*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt a. M., pp. 139-163.
- TORO, Alfonso de. (1999b). "¿Paradoja o rizoma? Transversalidad y escripibilidad en el discurso borgesiano", en: Alfonso de Toro/Fernando de Toro (eds.). *El siglo de Borges. Retrospectiva-Presente-Futuro. Ciencia-Filosofía-Teoría de la Cultura-Crítica Literaria*. Vervuert, Frankfurt a. M., vol. I, pp. 170-200.
- TORO, Alfonso de. (2000). "La realidad como viaje a través de los signos: Cervantes, Borges, Foucault", en: Alfonso de Toro/Suzanna Regazzoni (eds.). (2000). *El siglo de Borges. Literatura-Ciencia-Filosofía*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt a. M., pp. 45-65.
- TORO, Alfonso de. (2000a). "Mario Vargas Llosa: *Historia de Mayta* oder die Geschichte als Konstruktion in der Postmoderne", en: José Morales Saravia (ed.). *Kolloquium zum literarischen Werk von Mario Vargas Llosa*. Vervuert (*Bibliotheca Ibero-Americana*), Frankfurt a. M., pp. 137-172.
- TORO, Alfonso de. (2001). "Reflexiones sobre el subgénero fantástico. La literatura virtual o Borges y la negación de lo fantástico. Simulación rizomática. Azar dirigido y skándalon semiótico", en: *Studi di Letteratura Hispano-Americana*, 33: 105-151 [También en *Litteraria Pragensia*, vol. 13, 25: 93-137.]
- TORO, Alfonso de. (2001a). "La «literatura menor», concepción borgesiana del «Oriente» y el juego con las referencias. Algunos problemas de



- nuevas tendencias en la investigación de la obra de Borges”, en: *Revista Iberoromania*, 53: pp. 68-110.
- TORO, Alfonso de. (2003). “Carlos Fuentes, *El naranjo*: Hybriditäts- und Translationsstrategien für eine neue (transversale) Geschichtsschreibung”, en: Carlos Rincón/Barbara Dröscher (eds.). *Carlos Fuentes' Welten*. Ed. Tranvía, Berlín, pp. 73-95.
- TORO, Fernando de (1999). “Borges and Rulfo: The Paradigms of Modernity and Post-Modernity”, en: Fernando de Toro/Alfonso de Toro (eds.). *Borders and Margins: Post-Colonialism/Post-Modernism*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt a. M., pp. 131-148.
- TORO, Fernando de. (1999a). “Borges/Derrida y la escritura”, en: Alfonso de Toro/ Fernando de Toro (eds.). *Jorge Luis Borges: pensamiento y saber en el siglo XX*, ed. cit., pp. 125-138.
- VERMEER, Hans J. (1992). *Skizzen zu einer Geschichte der Translation*. Verlag für Interkulturelle Kommunikation, Frankfurt.
- WHITE, Hayden. (1973). *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- WHITE, Hayden. (1985). *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore. [1ª ed.: 1978]
- WHITE, Hayden. (1987). *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore.