

TRADUCCIÓN, TACHA Y TRAZA (Borges y Valéry)*

Carlos Pérez Villalobos

Tres son los aspectos relevados en las no pocas pero enumerables referencias a Valéry que Borges desarrolla en su obra, todas entre 1930 y 1945. Está por una parte su pensamiento estético (según Barthes, uno de los tres patrones de la Poética, junto al de Aristóteles y Jakobson); por otra, el personaje Edmond Teste (“quizá la invención más extraordinaria de las letras actuales” —enfatisa Borges); y, finalmente, el mismo Valéry como modelo de *homme de lettres* (del que *Monsieur Teste* es una emanación especular). Ejemplo de inteligencia analítica, exclusivamente interesado en sus propios procesos y procedimientos, su preocupación mayor —y en esto consume el influjo de Poe—, es dilucidar las complejas y sutiles operaciones que colaboran en la composición de un texto.

“Da la impresión —comenta T.S.Eliot—, de que si continuaba escribiendo poesía era pura y simplemente porque se interesaba en una

* Este artículo forma parte de una investigación Fondecyt 2000: *Borges: la lectura como escena primordial*.

observación introspectiva, es decir, en contemplarse a sí mismo dedicado a escribir”.

El trabajo crítico, para él, consiste en evaluar la relación entre el texto singular y el trabajo que lo produjo, sin consideración alguna a otra cosa que no sea el examen de los problemas de los que la obra es solución. Lo que importa a Valéry es la compleja elaboración y no tanto el fruto, que así considerado no es más que un incidente dentro del proceso que culmina en él, y que en él deja su huella. El mérito de un autor es proporcional a las dificultades que tiene que vencer para cumplir con su proyecto.

Hay una indicación reveladora en *Variété V*, el último de sus libros en que se recopilan escritos suyos: “A mí, lo confieso, me interesa mucho más la formación o la elaboración de las obras (de arte) que las obras propiamente dichas”. Y un poco más adelante: “En mi opinión, la filosofía más auténtica no está tanto en el objeto de la reflexión cuanto en el mismo acto de pensar y su manipulación”. Comenta Borges, en una breve nota biográfica de Valéry (1937):

“Enumerar lo hechos de la vida de Valéry, es no aludir siquiera a Paul Valéry. Los hechos, para él, sólo valen como estimulantes del pensamiento: el pensamiento, para él, sólo vale en cuanto lo podemos observar; la observación de esa observación también le interesa...”¹

1. J.L. Borges, *Obras Completas IV*, Emecé Editores, Barcelona, 1996, p.245

Hacia finales de los años veinte, cabe suponer, Borges encuentra (o reconoce) en Valéry dos o tres ideas claves de cuya *repetición, versión y perversión* se nutrirán sus ficciones y ensayos (centralmente ese postulado según el cual, “la Historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras, sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura”). *Pierre Menard, autor del Quijote*, publicado a principios de 1939, es el primero y más conspicuo de esos ejercicios.

La filosofía de la composición

Entre las señales que vinculan al *Pierre Menard* con Valéry, la menor no es la lucidez desplegada por el personaje en el análisis de su proyecto y en el valor atribuido a las dificultades que éste propone. En el prólogo que, en 1941, dedica a *El jardín de senderos que se bifurcan*, libro donde está recogido el relato, Borges señala de su protagonista:

“La nómina de escritos que le atribuyo no es demasiado divertida pero no es arbitraria; es un diagrama de su historia mental...”

Esa historia mental, según la data de las publicaciones, se despliega entre 1899 y 1930, cronología que hace contemporáneo a Menard de Paul Valéry, quien está explícitamente referido en el citado índice como interlocutor de una invectiva de Menard y como amigo de éste. Más abajo en el texto, entre líneas, se lo definirá a Menard como “un simbolista de Nimes, devoto esencialmente de

Poe, que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry, que engendró a Edmond Teste.” Y esta retahila, de identificable traza borgeana, no es una pista menor en la maquinaria del texto.

La tradición de la que Valéry forma parte y que él consume es una que tiene su momento emergente en *La Filosofía de la composición*, de E. A. Poe, traducida y comentada por Baudelaire y que llega a Valéry, habiendo sido actualizada decisivamente a través de Mallarmé—“tres generaciones literarias que representan casi exactamente un siglo de literatura francesa” (T.S.Eliot).

Así lo reconoce el mismo Valéry en un ensayo de 1923, incluido en *Variété I*, dedicado a Baudelaire. Que éste consiga erigirse, en contra del Romanticismo (y de Hugo, sobre todo), como el poeta de la modernidad, pasa, según Valéry, por “haber merecido la fortuna de descubrir en las obras de Edgar Poe un nuevo mundo intelectual. El demonio de la lucidez, el genio del análisis, y el inventor de las combinaciones más nuevas y seductoras de la lógica con la imaginación, del misticismo con el cálculo, el psicólogo de la excepción, el ingeniero literario que profundiza y utiliza todos los recursos del arte, se le aparecen en Edgar Poe y lo maravillan. Tantos puntos de vista originales y tantas extraordinarias promesas lo embrujan, transforman su talento y cambian magníficamente su destino.”

Más adelante: “Hasta Edgar Poe, el problema de

la literatura jamás había sido examinado en sus premisas, reducido a un problema de psicología, abordado mediante un análisis en que la lógica y la mecánica de los efectos se empleaban deliberadamente. Por primera vez, las relaciones entre la obra y el lector eran dilucidadas y presentadas como fundamentos positivos del arte...”

Esta afirmación interesa aquí porque señala el ideal de literatura que sostiene Valéry.

En un lúcido ensayo (“*De Poe a Valéry*”, 1948), T.S.Eliot explica la importancia de Poe en la literatura francesa. El valor fundamental adjudicado a su obra, a diferencia del valor secundario que tiene en la literatura inglesa, se debe justamente a la traducción y el comentario que Baudelaire hace de la obra de Poe.

“Hemos de tener en cuenta primeramente que ninguno de estos tres poetas conocía muy bien el idioma inglés...” —dice Eliot de Baudelaire, Mallarmé y Valéry.

“Resulta posible, ciertamente, que, al leer algo en un idioma que sólo entiende imperfectamente, el lector encuentre algo que en realidad no está ahí; y si el lector es un hombre de genio, el poema extranjero leído, por feliz accidente, puede hacer surgir de las profundidades de su mente algo importante que atribuye a lo que está leyendo. La verdad es que, al traducir al francés la prosa de Poe, Baudelaire la mejoró sorprendentemente; transformó lo que era con frecuencia una prosa inglesa descuidada y vulgar en un

francés admirable. También Mallarmé, que tradujo al francés, en prosa, cierto número de poemas de Poe, los mejoró en forma análoga; aunque por otra parte se perdiera el ritmo, donde se encierra una gran parte de la originalidad de Poe. Así, pues, la prueba de que los franceses valoraron en exceso a Poe porque conocían mal el inglés tiene un aspecto puramente negativo; no podemos aventurarnos más allá de decir que no les turbaban esas debilidades que nosotros vemos tan claramente.”

El hecho es que no sólo Eliot hace hincapié en el trance de la traducción como condición decisiva de la posteridad de Poe. También Valéry afirma: “si todo Baudelaire está impregnado, inspirado, profundizado por esta influencia” (de Poe), por su parte, “Baudelaire proporciona al pensamiento de Poe una extensión infinita. Se la propone al porvenir. Esa extensión que, en el gran verso de Mallarmé, cambia al poeta en sí mismo, queda abierta y asegurada a la sombra del mísero Poe por el acto, la traducción y los prefacios de Baudelaire.”

Borges, en el *Pierre Menard*, convierte este acontecimiento en intriga.

Pierre Menard

Meses antes de que escribiera *Pierre Menard, autor del Quijote*, en una reseña de *Introduction à la Poétique*, primera lección del curso de poética dictado por Paul Valéry en el *Collège de France*, Borges contrapone dos ideas centrales de éste, a saber: la idea de que:

“la literatura es y no puede ser otra cosa que una especie de extensión y de aplicación de ciertas propiedades del lenguaje”,

y la idea de que:

“las obras del espíritu sólo existen en acto, y que ese acto presupone evidentemente un lector o un espectador”,

comenta Borges:

“Una parece reducir la literatura a las combinaciones que permite un vocabulario determinado, la otra declara que el efecto de esas combinaciones varía según cada nuevo lector. La primera establece un número elevado pero finito de obras posibles; la segunda un número de obras indeterminado, creciente. La segunda admite que el tiempo y sus incomprendiones y distracciones colaboran con el poeta muerto.”

Escrito a finales de 1938, *Pierre Menard, autor del Quijote*, parodia y entremezcla los dos postulados de Valéry recién contrapuestos. La empresa (“complejísima y de antemano fútil”) de Menard, “repetir en un idioma ajeno un libro preexistente”, se confunde, así definida, con la tarea de traducir. *Menard* es un escritor francés de tradición simbolista que se propone traducir al español el Quijote que alguna vez fue leído — cabe suponerlo— en traducción francesa.² De ser

2. De hecho, según él mismo divulgó, la primera lectura que hizo Borges de *El Quijote* fue en inglés: “Cuando más tarde leí *Don Quijote* en versión original, me pareció una mala traducción”. *Autobiografía*, El Ateneo, B.Aires, 1999, p.26

así —reconstrucción del original español a partir de la lectura de su traducción— se trataría de un juego extravagante, pero no imposible.³

Lo que convierte en un disparate el proyecto de Menard reside en el hecho de que esa tarea se la quiere llevar a cabo sobre la base no de la lectura actual de un texto actualmente presente, sino sobre el recuerdo que se conserva de su lectura realizada muchos años antes, tal que, dice *Menard*, “mi recuerdo general del Quijote, simplificado por el olvido y la indiferencia, puede muy bien equivaler a la imprecisa imagen anterior de un libro no escrito.”.

Repetición, pues, de un texto a partir de la inscripción que su lectura ha dejado en la memoria. *Menard*, a través de la escritura, quiere precisar con exactitud literal el recuerdo, en principio vago, de un texto leído; rehacer la distancia entre su memoria de lector y la letra leída.

Escribe Menard:

“...es indiscutible que mi problema es harto más difícil que el de Cervantes. Mi complaciente precursor no rehusó la

3. Baste recordar un ejercicio anterior (1927) con una locución de Cervantes, en el que Borges ensayaba una traducción en el mismo idioma, sobre la base de una diferencia de lengua literaria: trocando “¡Vive Dios, que me espanta esta grandeza!” por “¡Vieran lo que me asombra este aparato!””, Borges vertía el texto a su condición inicial (sin valor estético), lo devolvía a su condición de automatismo verbal, de lugar común, despojándolo de lo que el tiempo —la lectura tramada por el olvido— agregara a él.

colaboración del azar: iba componiendo la obra inmortal un poco *à la diable*, llevado por inercias del lenguaje y de la invención. Yo he contraído el misterioso deber de reconstruir literalmente su obra espontánea. Mi solitario juego está gobernado por dos leyes polares. La primera me permite ensayar variantes de tipo formal y psicológico; la segunda me obliga a sacrificarlas al texto "original" y a razonar de un modo irrefutable esa aniquilación... A esas trabas artificiales hay que sumar otra, congénita. Componer el Quijote a principios del siglo diecisiete era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del veinte, es casi imposible. No en vano han transcurrido trecientos años, cargados de complejísimos hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo Quijote." ⁴

Es como si Borges hubiese inventado una tarea irrisoria, *un deber*, una receta imposible —la conjunción de libertad combinatoria y pauta necesaria—, para dar forma verosímil al ejercicio de la literatura, tal cual la plantea Valéry. El trabajo de escritura consiste, para éste, en el juego de la variación lingüística —*el ars combinatoria*— dentro de las posibilidades de un idioma. En *Introduction à la Poétique*, se preguntaba:

“¿No es acaso el Lenguaje la obra maestra de las obras maestras literarias, ya que toda creación literaria se reduce a una combinación

4. J.L. Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, B.Aires, 1974, p.448.

de las potencias de un vocabulario determinado, según formas establecidas una vez por todas?”

En la escritura ese juego de ajustes y reajustes no tiene una regla visible y previa; ésta va manifestándose al hilo del desarrollo del juego, “un poco *à la diable*”. En la traducción, en cambio, la ley que rige el proceso está dada por el texto —la “letra”— que se traduce. La utopía de Pierre Menard consiste en reunir en uno solo ambos procedimientos: traducir como si se escribiera directamente; escribir como si se tradujera.

La traducción, postula Borges, “parece destinada a ilustrar la discusión estética”. La discusión estética, cabe agregar, en los términos propuestos por Valéry.

Traducción, escritura y tacha

Quien traduce lee un texto, pero en su propósito de repetir lo leído actúa, actualiza, todas y cada una de las operaciones constructivas empeñadas en la actividad de escribir. Sólo que aquí la labor no compromete la intimidad del sujeto, sino únicamente sus competencias lingüísticas y literarias. La elección de una palabra o su renuncia, la arquitectura de una frase y su tono, la definición de un párrafo, su delicadeza o su énfasis, se deciden no en vistas de sortear las íntimas objeciones que traman la escritura directa, sino exclusivamente en vistas de alcanzar la mayor eficacia dentro de las posibilidades propias, sobre la base de un escrito leído en otro idioma. Ahora bien, esa eficacia estética, esa felicidad verbal, que

se juega en el plano de la variación lingüística, el traductor la alcanza (o no) dentro de la determinada lengua literaria y a la luz de la determinada idea de literatura en la que se ha formado. Escribir, dicho así, es hacer variar el sentido de un contenido a través del juego combinatorio dentro de un universo lexical y sintáctico, dado por el idioma y por la tradición literaria vigente. Lo que deparan al lector las versiones de un mismo original es la posibilidad de cotejar las múltiples variaciones (de estilo y de sentido) que un mismo contenido puede adoptar leído al interior de diversas tradiciones literarias (posibles incluso dentro de un mismo idioma). Juzgar estéticamente un texto, según tales premisas, consistirá, entonces, en tomarlo como solución posible, dentro de inagotables alternativas, y examinar las eficacias verbales —el *ars combinatoria*— de su construcción sobre el fondo de lengua literaria que trama esa solución.⁵

Así lo postula en *Las versiones homéricas*, ensayo de 1932 en el que Borges habla menos como traductor, que como lector de las diversas versiones de un texto que se desconoce o que se conoce sólo a través de esas versiones múltiples:

“Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción. Un olvido animado por la vanidad, el temor de confesar procesos mentales que adivinamos peligrosamente

5. En *Los traductores de Las 1001 noches*, (Historia de la eternidad, 1936), bajo la forma de un estudio pormenorizado de las versiones de Burton, de Mardrus, de Galland, de Littmann,

comunes, el conato de mantener intacta y central una reserva incalculable de sombra, velan las tales escrituras directas. La traducción, en cambio, parece destinada a ilustrar la discusión estética. El modelo propuesto a su imitación es un texto visible, no un laberinto inestimable de proyectos pretéritos o la acatada tentación de una facilidad.” (O.C., p.239).

La acción de escribir (de escribir con conciencia literaria) es propuesta así como singular tensión entre lo que se quiere decir y lo que la vanidad, el pundonor y el pudor —el amor propio, diría Valéry—, toleran que quede inscrito y así dado a leer. “Un olvido animado por la vanidad”, esto es: el ocultamiento o disimulo de una deuda con textos (lecturas) precedentes; “el temor de confesar

Borges ejerce su condición de feliz lector de traducciones. La conclusión (en contra de la versión alemana de Littmann) importa aquí: “las versiones de Burton y de Mardrus, y aun la de Galland, solo se dejan concebir después de una literatura. Cualesquiera que sean sus lacras o sus méritos, esas obras características presuponen un rico proceso anterior. En algún modo, el casi inagotable proceso inglés está adumbado en Burton —la dura obscenidad de John Donne, el gigantesco vocabulario de Shakespeare y de Cyril Tournour, la afición arcaica de Swinburne, la crasa erudición de los tratadistas del mil seiscientos, la energía y la vaguedad, el amor de las tempestades y de la magia. En los risueños párrafos de Mardrus conviven *Salammbo* y Lafontaine, el Manequí de Mimbre y el ballet ruso. En Littman, incapaz como Washington de mentir, no hay otra cosa que la probidad de Alemania. Es tan poco, es poquísimo. El comercio de las Noches y de Alemania debió producir algo más. “Ya en el terreno filosófico, ya en el de las novelas, Alemania posee una literatura fantástica —mejor dicho, sólo posee una literatura fantástica. Hay maravillas en las Noches que me gustaría ver repensadas en alemán.” (O.C., p.412)

procesos mentales que adivinamos peligrosamente comunes”, esto es: la omisión y renuncia de todo aquello que pudiera parecer trivial o pueril; “el conato de mantener intacta y central una reserva de sombra”, esto es: la voluntad de preservar en secreto algo impresentable —en fin, la resta y eufemización de todo aquello cuya exposición nos expondría al ridículo o a la vergüenza: por baladí, por inconfesable, por fraudulento— es lo que conduce la construcción del cuerpo textual. Quien escribe deviene autor de un texto conjuntamente con ese trabajo por el cual se va precisando ese ideal del que terminará resultando un texto en limpio. Su condición le viene de sancionar como último el último de los borradores. Éste iría adquiriendo su definición, se pondría en forma, a fuerza de una dieta estricta: la tachadura prima sobre la inscripción. Dicho mejor: la inscripción resulta de una tachadura. Escribir es borrar y es leer borradores —esto es: leer un texto susceptible de ser infinitamente corregido y reelaborado. Sin embargo, el texto parece destinado a ser leído como resultado necesario de una ley cuya creación es atributo del sujeto que lo firma. La categoría de autor, indiscernible del concepto de obra, de texto definitivo, comporta, en sí misma, una ilusión: pone al comienzo lo que es más bien un resultado. El autor es el responsable de una obra, pero tanto ésta como aquél son efectos de procesos de los cuales el autor no es autor.

“Valéry (escribe Barthes) no dejó de someter al Autor a la duda y la irrisión, acentuó la naturaleza lingüística y como “azarosa” de su actividad, y reivindicó a lo largo de sus libros

en prosa la condición esencialmente verbal de la literatura, frente a la cual cualquier recurso a la interioridad del escritor, le parecía pura superstición.”⁶

Borges, repitiendo a Valéry, quiere suprimir al autor en beneficio de la escritura, lo cual supone inscribir dentro de ésta la mediación de la lectura. El escritor es un lector que escribe: antes que nada lector, su singularidad reside en que su lectura trabaja sobre lo leído: borra borradores, tacha en ellos lo que, según su particular disciplina de escrúpulos, adolece de impropiedad —es préstamo, automatismo, banalidad o fraude.

El plusvalor del olvido

En un prólogo (1932) al *Cementerio Marino*, en versión al castellano de Néstor Ibarra, Borges repite sin alteración la citada primera página de *Las versiones homéricas*.⁷ Advertir la importancia del ejercicio de traducir pasa por defraudar — como ilusión— la condición de acabamiento y necesidad que comporta el concepto de obra, y reducir la creencia en el texto definitivo a mera

6. R. Barthes, *El susurro del lenguaje*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994, pp.66,67

7. Aquí otra vez el juego de revertir el original por su versión: “Invito al mero lector sudamericano —*mon semblable, mon frère*— a saturarse de la estrofa quinta en el texto español, hasta sentir que el verso original de Néstor Ibarra: *La pérdida en rumor de la ribera*, es inaccesible, y que su imitación por Valéry: *Le changement des rives en rumeur*, no acierta a devolver íntegramente todo el sabor latino. Sostener con demasiada fe lo contrario, es renegar de la ideología de Valéry por el hombre temporal que la formuló”. (O.C. IV, p.152)

superstición del lector: “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.”

Caso, para el lector hispanohablante: el *Quijote*. Respecto a su primera línea, Borges afirma: “Ya no sé si el informe: *En un lugar de la Mancha...*, es bueno para una divinidad imparcial; sé únicamente que toda modificación es sacrílega y que no puedo concebir otra iniciación del Quijote. Cervantes, creo, prescindió de esa leve superstición, y tal vez no hubiera identificado ese párrafo. Yo, en cambio, no podré sino repudiar cualquier divergencia. El Quijote, debido a mi ejercicio congénito del español, es un monumento uniforme, sin otras variaciones que las deparadas por el editor, el encuadernador y el cajista.” El acabamiento de un texto, su cierre a toda posible variación, es el efecto del gradual proceso de edición por parte de sucesivas lecturas: “No hay un buen texto que no parezca invariable y definitivo si lo practicamos un número suficiente de veces”. La lectura, en este sentido, es siempre posterior y tiene efecto retroactivo sobre lo leído. A distancia respecto a la situación lingüística y literaria en que se produjo, la lectura despoja el texto de las contingencias que incidieron en su elaboración —la lengua literaria en que se tramó, el horizonte de recepción al que se dirige, las adhesiones y las polémicas que suscitaban la pluma de su autor—, y lo erige bruñido, definitivo

y fatal. Desde ahí se consagra a su productor como origen de cada uno de los elementos que lo construyen, como el agente premeditado de todo lo que hay en él. Es la distancia temporal, que troca actualidad en inactualidad, un ingrediente principal de ese proceso por el cual el texto, suprimida la condición contingente de su producción, deviene resultado definitivo y necesario y queda fundado exclusivamente en el nombre que lo firma.

De tal manera, el tiempo —la distancia actual entre el contexto de recepción y el contexto de emisión— enriquece el texto, por cuanto lo hace enteramente significativo para el lector, que no distingue en él lo que es invención verbal de lo que era, en su contexto primero, uso común del lenguaje. Tratándose de una obra escrita en otro idioma y a una distancia histórica y cultural mayor, mayor será “la imposibilidad de apartar lo que pertenece al escritor de lo que pertenece al lenguaje”. Así lo observa Borges en *Las versiones homéricas*, insistiendo en que la diversidad entre las versiones de un mismo texto se debe “a la dificultad categórica de saber lo que pertenece al poeta y lo que pertenece al lenguaje”. Y a lo mismo se refiere Borges cuando al final de su reseña de *Introduction à la Poétique*, afirma que “el tiempo y sus incomprensiones y distracciones colaboran con el poeta muerto.” Y concluye con un ejemplo (que había ideado más de diez años antes):

No sé de un ejemplo mejor que el erguido verso de Cervantes: ¡Vive Dios, que me espanta esta grandeza! Cuando lo redactaron, vive Dios era

interjección tan barata como *caramba*, y *espantar* valía por *asombrar*. Yo sospecho que sus contemporáneos lo sentirían así: ¡*Vieran lo que me asombra este aparato!* o cosa vecina. Nosotros lo vemos firme y garifo. El tiempo —amigo de Cervantes— ha sabido corregirle las pruebas.” (O.C. IV, pp. 90 a 92).

De ese modo, el tiempo “que despoja los alcázares, enriquece los versos (...) El tiempo agranda el ámbito de los versos y sé de algunos que a la par de la música, son todo para todos los hombres.”

Esta afirmación, Borges la pone, años después, en boca de su personaje Averroes (1949) bajo la rúbrica explícita de su importancia —“esto es acaso lo esencial de mis reflexiones”—. La riqueza de un texto (“ser todo para todos”) comporta la gestión del tiempo, esto es, el pasar al pasado la actualidad de su producción y el consiguiente olvido de ésta: el olvido, por parte del lector, de las condiciones lingüísticas y literarias en que el texto fue escrito. Así, el tiempo pareciera funcionar como justicia rudimentaria y fundamental: borra de la inscripción la trama doméstica de su gestación, la impropiedad congénita del trabajo que la produjo, la prematurez incalculable que precedió a su resolución.

Traza y lectura

Es la repetición a distancia respecto de su situación comunicacional inmediata lo que permite que un mensaje (como *artefacto*) devenga, él mismo,

objeto. Es lo que define, según Jakobson, su función estética. Su sobredeterminación semiótica (*autorreflexividad*), la anteposición de su espesor significativo por sobre su querer decir, y la consiguiente indefinición de sentido (*ambigüedad*), dependen de la premeditada construcción, por parte de su agente, y de la premeditada repetición, por parte del receptor (que puede ser el mismo emisor desdoblado en lector). En cualquier caso, resultan del extrañamiento o distanciamiento del mensaje, de su desvío, respecto de la lengua comunicacional vigente. Cabría decir que la función estética del mensaje reside en su inactualidad. Para superar la actualidad que lo produjo, y ser “capaz de inagotables repeticiones, versiones, perversiones” (Borges), el texto debe poseer los atributos que impiden su reducción a las condiciones que determinaron su producción, debe ser —respecto a la lengua literaria en que se forja— una suerte *decontratiempo*.

El tiempo es resta de actualidad. Lo que resta de una actualidad son sus inscripciones. En este sentido, toda inscripción es póstuma, lleva inscrita en su traza perdurable la distancia que la hace repetible más allá de la actualidad de su comunicación inicial. Y es esa fijación perdurable de un sentido lo que, paradójicamente, abre la posibilidad de la indefinición del sentido, su ambigüedad, en la cual reside, según la teoría formalista, la riqueza estética de un texto. Ser repetido en un contexto distinto y distante del contexto de su ocurrencia: he ahí la posibilidad —posibilidad intrínseca de toda inscripción— de

la inestabilidad del sentido que, “dada las repercusiones incalculables de lo verbal”, es múltiple y advenidero. La caja de resonancia para esas repercusiones la construye cada vez el ejercicio de la lectura.

Es en el diálogo que entabla con su lector que una obra actualiza las innumerables relaciones que anudan en su texto cuyo tejido está hecho, a su vez, de otras tantas relaciones de lectura. Ese diálogo puede ser ilimitado puesto que, separado de su emisión y de las circunstancias concretas de emisión, el “texto flota en el vacío de un espacio potencialmente infinito de interpretaciones posibles” (Eco). Pero la lectura es relativa a las disposiciones del lector —la actualidad de su condición de lector: el estado de lengua en el que se ha formado, la cultura literaria que posee, la idea y los ideales de literatura supuestos en esa enciclopedia. Basta una mínima distancia (y el acto de leer ya supone una distancia) entre el contexto lingüístico del texto y el de un lector para que el texto —su sentido— difiera de sí mismo. De hecho, a lo largo del tiempo, variando su enciclopedia y conocimiento, un mismo lector puede hacer diversas lecturas de un mismo texto. Es propio, sin embargo, a la repetición inadvertir lo que ella agrega: bajo la ilusión de la identidad literal de lo repetido, se olvida que en cada repetición, en cada actualización del texto, éste se transforma en otro. Con ello se ensordece en el texto lo que Borges considera su riqueza: “un sistema circular, irradiante, de impresiones posibles”, esto es, justamente, la sobredeterminación que el texto

padece a través de las sucesivas actualizaciones en distintos contextos de lectura, dentro de distintas literaturas.

“Un parcial y precioso documento de las vicisitudes que sufre queda en sus traducciones. ¿Qué son las muchas de la *Ilíada* de Chapman a Magnien sino diversas perspectivas de un hecho móvil, sino un largo sorteo experimental de omisiones y de énfasis?”

Es el motivo que se hace ficción en *Pierre Menard*.

Aposterioridad y sentido

La gracia del chiste borgeano reside en la verdad comprometida en su absurdo: el sentido de un texto depende del contexto, tal que una modificación de contexto supone una variación de sentido y de estilo. Bastaría, según la hipótesis, poner el texto bajo otra firma, para que éste se abra de modo nuevo al extravagante lector, con tal de que esa firma comporte para éste un contexto, un horizonte de lectura, una literatura posible. Cuando el escritor de la nota (buen lector) coteja el párrafo “original” de Cervantes con el mismo párrafo que ha resultado del premeditado ejercicio de Menard, arrojando como resultado una diferencia (de sentido y estilo) radical entre ambos, lo que ha hecho es alterar la atribución del texto, hacerlo relativo a campos de producción y recepción diferentes y distantes en el tiempo: lo ha leído dentro de horizontes de lectura distintos, inscribiéndolo dentro de los contextos —redes de

referencias literarias e ideas de literatura— respectivos:

“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.)”

Así, el sentido de un texto —y su relevancia estética— depende de esa única relación que lo hace ser algo: relación al otro que lo lee, el cual depende, a su vez, del contexto en el que se ha formado como lector, y que es distinto al que tramó la producción del texto.

Diez años más tarde a la invención de Pierre Menard, en un ensayo fechado en 1951, Nota sobre (hacia) Bernard Shaw (Otras Inquisiciones), Borges, sin nombrarlo, alude otra vez a Valéry, a saber: la construcción de un texto, el trabajo de escritura, como *ars combinatoria*, como juego de variaciones, dentro de un sistema lingüístico y de una tradición literaria (misma “propensión” a la que parecía afecto *Menard*, según el catálogo de sus obras: “hacer de la metafísica, y de las artes, una suerte de juego combinatorio”). Borges escribe ahora:

“La concepción de la literatura como juego formal conduce, en el mejor de los casos, al buen trabajo del período y de la estrofa, a un decoro artesano (Jonson, Renan, Flaubert), y en el peor a las incomodidades de una obra hecha de sorpresas dictadas por la vanidad y el azar (Gracián, Herrera Reissig). “Si la

literatura no fuera más que un álgebra verbal, cualquiera podría producir cualquier libro, a fuerza de ensayar variaciones. La lapidaria fórmula *Todo fluye* abrevia en dos palabras la filosofía de Heráclito: Raimundo Lulio nos diría que, dada la primera, basta ensayar los verbos intransitivos para descubrir la segunda y obtener, gracias al metódico azar, esa filosofía, y otras muchísimas. Cabría responder que la fórmula obtenida por eliminación, carecería de valor y hasta de sentido; para que tenga alguna virtud debemos concebirla en función de Heráclito, en función de una experiencia de Heráclito, aunque “Heráclito” no sea otra cosa que el presumible sujeto de esa experiencia.” (*O.C.*, p.748)

El artículo afirma el otro de los postulados de Valéry: la actualización de la literatura a través de la lectura, tiempo mediante. El sentido de un texto se construye, cada vez, sobre la base de ser repetido, leído, interpretado, dentro de un contexto que, como mínimo, se define en la diferencia y distancia respecto de la actualidad que se inscribió en él. Será siempre después, desde inscripciones ignoradas hoy, que la actualidad será significada. El sentido a ésta le adviene desde el futuro, cuando ella sea ya pasado. La actualidad *habrá sido* lo que el porvenir lea en ella desde inscripciones, obras, hoy desconocidas: por aún inexistentes o por inadvertidas.

“...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; las palabras *amica silentia lunae* significan ahora la luna íntima, silenciosa y luciente, y en la *Eneida* significaron el interlunio, la oscuridad que permitió a los griegos entrar en la ciudadela de Troya... La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. 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 dos mil, yo sabría cómo será la literatura del año dos mil." (O.C., p.747).