

RESEÑAS

LEFERE, ROBIN. *BORGES. ENTRE AUTORRETRATO Y AUTOMITOGRAFÍA*. MADRID: GREDOS, 2005. 200 PP.

Los estudios de autoría, un campo que se definió como tal a partir de finales de los años 60, han seguido más la ruta propuesta por Michel Foucault en “¿Qué es un autor?” (1969) que la de Roland Barthes en “La muerte del autor” (1968). Ambos textos se consideran fundacionales de la teoría del autor contemporánea, pero el último, como propuesta teórica, contenía su propio límite. Si el autor ha muerto, ¿cómo es posible interpretar su presencia, su función, en la obra literaria? Obviando los numerosos equívocos que la afirmación de Barthes ha provocado (este, al parecer, sólo quería cuestionar la autoridad del escritor como origen último de la interpretación y argumentar a favor de la indefinición esencial del enunciado literario), su modelo propone la preponderancia del texto por encima de cualquier intención autoral. Foucault, en cambio, ve al autor como una función, clasificatoria y de valor, cuyo estudio puede esclarecer, entre otras cosas, cómo se ha construido a los escritores en diversas épocas y cómo se ha leído.

En esta última vertiente se encuentra el libro de Robin Lefere *Borges. Entre autorretrato y automitografía*. Lefere, quien enseña en la Universidad Libre de Bruselas, ha publicado otro libro sobre el escritor argentino: *Borges y los poderes de la literatura* (1998) y es editor de la colección de ensayos *Borges en Bruselas* (2000). Su trabajo más reciente revela el creciente interés en el acercamiento a Borges con la ayuda de los estudios de autoría. Como se sabe, la

presencia (auto)biográfica de este en su propia obra ha sido vista desde perspectivas extremas: su ausencia total, relegando los textos a una suerte de arte combinatoria donde el elemento humano (¿cómo definir este, a fin de cuentas?) está ausente, hasta las lecturas psicoanalíticas, que buscan encontrar las claves secretas de su vida en una compleja simbología indirecta.

La perspectiva que Lefere asume permite considerar estas cuestiones con más elementos que la simple presencia (directa o camuflada) o ausencia de lo personal en la obra de Borges. El crítico se ubica entonces entre un punto medio entre el textualismo y el autobiografismo anecdótico e indaga en “la escritura, la edición [las múltiples reediciones de la obra de Borges]”, “las relaciones públicas” y “la propia vida”. A nadie le cabe duda, en este momento, de que Borges escribió frecuentemente sobre temas inmediatos, tanto personales como nacionales, incluso en los textos que parecen más alejados de referencias concretas y reconocibles. Pero se olvida a veces la interacción entre esas autorrepresentaciones y las convenciones literarias. Lefere estudia como el *yo* de Borges –un *yo* multifacético, que incurre en contradicciones y se mantiene en evolución– se va conformando no sólo a lo largo del tiempo sino también a través de los diferentes géneros literarios.

El libro comienza con una introducción teórica en la que se deslinda la figura del autor real de la autor textual: o sea, la figura que percibimos en lo que aquel ha escrito, la imagen de sí que ha dejado en su obra. Tal distinción permite explicar, sostiene Lefere, por qué, por ejemplo, hay una aparente contradicción entre el sujeto lírico de *Fervor de Buenos Aires* (1923) y el de *Inquisiciones* (1925), libro de ensayos. El primero aparece como un modesto observador de la ciudad, ávido de comunicarse con otros, mientras que el segundo se presenta como un polemista por momentos airado. La respuesta está precisamente en el carácter ficticio de ese *yo*, si bien está construido a partir de experiencias directas. Por muy personal que sean los poemas de *Fervor de Buenos Aires*, “su origen es literario y pragmático antes que expresivo; la voz y la visión del enunciador representan una *creación* estética [...] y el personaje correspondiente en el texto una criatura ficticia” (26). Y en esto radicaría la diferencia de Borges con la literatura romántica o de corte romántico.

Lefere divide su libro en las etapas que considera fundamentales para entender la autoconstrucción de Borges como autor: los primeros poemarios, los cuentos escritos entre 1933 y 1953, "El hacedor", la obra que sigue a este libro de 1960, los textos explícitamente autobiográficos, como el controversial "An Autobiographical Essay" (1971), y finalmente, los numerosos prólogos que escribió para las diversas ediciones de sus textos.

El crítico recuerda que, pese al escepticismo de Borges con respecto a la posibilidad de la escritura autobiográfica, no dejó de representarse en sus textos, de construir una elaborada imagen de sí que se superpone a la realidad, a veces distorsionándola. El caso más conocido de esto es la insistencia de Borges en el cambio radical que dio su vida a partir del accidente de 1938, que lo llevó a escribir "Pierre Menard, autor del Quijote" y los cuentos que siguieron. La historia, uno de las grandes automitografías en su vida, contiene elementos de falsedad, como que Borges habría intentado algo completamente nuevo al escribir cuentos. La realidad es que ya había publicado varios relatos, incluido "El acercamiento a Almotásim" (1936), el cual se considera el antecedente del género que más tarde llevaría hasta sus extremos: la biografía literaria apócrifa.

La preferencia del joven poeta por la confesión, la necesidad de establecer una relación amistosa con el lector, está en contradicción con esa duda sistemática sobre lo autobiográfico. Borges, según Lefere, resuelve la paradoja al advertir, desde muy temprano en su carrera, que

el escritor se hace a sí mismo en la escritura; en rigor, ésta produce más que expresa, y, antes de ella, el artista se caracteriza por su indefinición identitaria, que precisamente aquélla viene a compensar [...] En segundo lugar, está la convicción de que tan importante como la obra es la imagen o el símbolo que se deja de sí [...] Dichas convicciones permiten dar rienda suelta a la "pulsión autobiográfica", encauzándola hacia la creación de imágenes a la vez sinceras y ficticias del autor. (181-82)

Para lograr esto, sostiene Lefere, Borges se vale de cuatro modalidades de discurso: "auto`bio`gráfica, autorreferencialista, auto-

biográfica *strictu sensu* y automitográfica" (183). Esta última, por ejemplo, se manifiesta en la repetición de motivos sobre su vida, los que van conformando una mitología personal y contribuyen a percibir la imagen del escritor como un todo orgánico que se fue perfeccionando con el tiempo. Borges declararía en más de una ocasión que desde que era niño sabía que iba a ser escritor. Este tipo de afirmación, aunque pueda ser cierta en su caso, contiene un elemento común en los relatos autobiográficos de autores: el descubrimiento de la vocación desde una edad temprana, como para que no quede duda de que la escritura es un don, no una tarea impuesta por las circunstancias (Borges se referiría a la frustración de su padre como escritor y al casi mandato de que él tendría que ser el literato de la familia) o autoimpuesta posteriormente. Lo curioso de estos automitografemas es que, cuando el escritor mismo no los crea, el público lo hace. La tantas veces repetida anécdota de que leyó el *Quijote* en inglés primero y que cuando lo leyó después en español le pareció una mala traducción, sigue encontrado eco, aun cuando Borges la desmintió en repetidas ocasiones. La razón parecer ser poderosa: conviene a la imagen del escritor educado con libros en inglés, con cierto desdén por la literatura clásica española y cuya visión de la traducción como superior al original es una de sus ideas más afortunadas.

Lefere concluye argumentando que Borges transitó por todas las prácticas de escritura autobiográfica y que su imagen es mucho más compleja que la esperada simplificación hecha por los medios de difusión masiva. En este sentido, resulta notorio el destaque de cómo el medio en que se expresan condiciona, hasta cierto punto, las respuestas. En la poesía, por ejemplo, Borges desarrolló ampliamente el tema de la contradicción entre "las armas y las letras" o la experiencia vital y la literaria. En las entrevistas, por otra parte, se presenta como "una figura anacrónica pero querible de humanista" (186). Esas contradicciones se exacerbarían al contrastar el terreno de las opiniones políticas y de una creación literaria que abogó por la no interferencia de aquellas en el proceso de escritura. Tal pluralidad, concluye el crítico, nos presentan una figura que, a pesar de haber terminado siendo quizás víctima del éxito de sus propias estrategias de construcción autoral, conti-

núa siendo, en parte gracias a estas, uno de los autores más leídos en la literatura en lengua española.

El libro de Lefere presenta una estructura que sistematiza de manera adecuada las variantes de una compleja carrera literaria y pública. Habría que señalar que la abundancia de ejemplos citados interfiere a veces con la claridad del argumento. Tal vez hubiera sido más efectivo detenerse más extensamente en aquellos momentos de cambio fundamental en la perspectiva autoral de Borges, como el accidente de 1938, o la fama internacional que alcanza en los años 60 (momento cuando los relatos sobre su vida reemplazan a las opiniones literarias). El crítico parece haber razonado de esta manera hacia el final del volumen, pues de los libros posteriores a *El informe de Brodie* (1970) decide concentrarse solamente en los elementos novedosos o que aportan un matiz a lo que venía viendo hasta ese momento. El volumen de Lefere constituye un aporte valioso a esta manera de asumir lo autobiográfico como algo más que una referencia personal identificable o una evasión compulsiva de la realidad.

Alfredo Alonso Estenoz
Luther College

SERGIO WAISMAN. *BORGES Y LA TRADUCCIÓN*. BUENOS AIRES: ADRIANA HIDALGO, 2005. 318 pp.

Borges nunca precisó ni se detuvo a delinear una teoría propia de la traducción. Ergo, lo que hace Sergio Waisman en este libro lúcido, incisivo y al mismo tiempo claro en su exposición, es reunir los trazos de esta teoría que el autor argentino dejara desperdigados en distintos escritos. Para ello Waisman (quien obtuvo su doctorado en Berkeley y es profesor de literatura latinoamericana en George Washington University), se vale de un cúmulo de teorías en torno a la traducción — desde aquellas que profesan un apego

casi religioso al original y sus inalterables virtudes, hasta aquellas otras que entienden el texto original y el traducido como pertenecientes a una misma categoría —, las que compara y examina con lo que Borges concluyera en torno al tema y cómo el trasandino se vale de estas conclusiones para llevar a cabo su propia escritura. He aquí una de las primeras pistas que seguir en este libro, reputar la actividad del traductor como la de un creador, un escritor con rango propio enfrentado a dilemas semejantes a los de cualquier otro escritor.

Una de las que me parecen son las virtudes de este libro es que Waisman no pierde de vista la necesidad de contextualizar el momento en que Borges comenzara a traducir. Y aún más, se toma todo el tiempo necesario para dejarle en claro al lector qué papel ha jugado la traducción en la historia y la fundación de la literatura argentina como tal, ya que la tesis de Waisman — que no sólo es de Waisman — no deja de ser ambiciosa: según él, la traducción tiene que ver con el origen mismo de una literatura nacional argentina, la que se remontaría hasta Sarmiento y su decimonónico — pero no añejo — *Facundo*, cuna y máxima expresión de la traducción ¿intencionada, creativamente? malhecha, de acuerdo a lo que plantea Ricardo Piglia, de quien Waisman se hace eco. Cuando Sarmiento abre su libro con el siguiente epígrafe: *On ne tue point les idées*, traduciéndola mal y atribuyéndosela ¿por error? a Fortoul en lugar de Diderot, lo que hace es inaugurar “una línea de referencias equívocas, citas falsas y erudición apócrifa que es un signo de la literatura argentina por lo menos hasta Borges” (citado por Waisman 27).

La pregunta, en consecuencia, que Waisman se hace es cómo la traducción juega un papel al interior de la lengua de recepción, qué rol cumplen, en esa “segunda” lengua, los textos que son traducidos: cómo se leen, cómo se entienden y cómo terminan —o no— por ser apropiados, aculturizados en ese nuevo contexto del que empiezan a formar parte. Así, entran en discusión algunas posturas a las que Borges pasa revista fundamentalmente en tres textos: “Las dos maneras de traducir”, de 1926, “Las versiones homéricas”, de 1932 y “Los traductores de las 1001 noches”, de 1935. No dejará, sin embargo, de prestar detallada atención a los

fragmentos novelescos, novelas y poemas que Borges tradujera, a saber: ciertas páginas del Ulises joyciano, el *Orlando* y *Un cuarto propio*, de Virginia Woolf, *Perséphone*, de André Gide, y *Un bárbaro en Asia*, de Michaux. De todo este corpus Waisman es capaz de extraer una perspectiva que alumbra el verdadero rol del traductor primero como formador de la literatura nacional en el caso de Sarmiento, luego como un profundo renovador cultural en el caso de Borges y, tercero, más cercano a nuestros días, como un ejercicio de resistencia política en el caso de Ricardo Piglia en tiempos de la dictadura y la violenta instauración del neoliberalismo.

Me explico: cuando Borges publica sus ensayos sobre la traducción y sus mismas traducciones, actividad que realiza en distintos periódicos bonaerenses, pero con especial atención a lo que hizo en *Sur*, la Babel en que se había convertido Buenos Aires era terreno propicio para llevar a cabo esta tarea. *Sur* no fue, ni con mucho, la primera en publicar traducciones de autores que jugarían un rol importante en las letras argentinas, aunque dado el eclipse o el cierre de otras revistas — *Martín Fierro*, por ejemplo, en la que también había colaborado Borges — sí jugó un papel importantísimo entre las décadas del 30 a los 50 por su sostenido empeño por publicar autores foráneos. Pero el punto a resaltar es lo que decía antes: el clima bonaerense de aquella época era especialmente receptivo a conformar parte de su identidad cultural con influencias que, por muy extranjeras que fueran, no demoraban mucho en ser asimiladas por el sincretismo rioplatense. Los ejemplos que da Waisman son muchos, pero aquí nos bastará con recordar que desde el Salón Literario de 1837 — donde se sentarían las bases de una literatura nacional —, sus fundadores habían remarcado la necesidad de, cumplida la independencia política de España, independizarse cultural y lingüísticamente de ella y qué mejor que hacerlo aspirando a una contaminación del español, al ponerlo en contacto con las lenguas de las naciones “más avanzadas” del Viejo Continente. A esta buena disposición a todo lo que significara una apertura, súmesele lo que dice Beatriz Sarlo en *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, cuando caracteriza a la Buenos Aires de la época como una cultura de la mezcla, “donde coexisten elementos defensivos y residuales junto

a los programas renovadores; rasgos culturales de la formación criolla al mismo tiempo que un proceso descomunal de importación de bienes, discursos y prácticas simbólicas” (Sarlo 10), en la que una serie de cruces o aparentes contradicciones —cultura letrada/cultura popular, criollos/inmigrantes, literatura argentina/literatura europea— será el fermento necesario para la cultura de vanguardia. Ya en un plano, tal vez, más anecdótico, pero no por eso menos relevante, Waisman también reseña el paso por Argentina de una serie de visitantes que también hicieron lo suyo para que el panorama de la época luciera así de bullente y diverso. Entre otros, se llama la atención sobre la visita de, entre otros, Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, que extendieron su estadía por un par de años y a los que Borges frecuentara. Otro ilustre que se dejó caer en más de una ocasión por tierras trasandinas fue Henri Michaux, a quien Borges conociera en 1935, para poco después traducir *Un bárbaro en el Asia*. Al respecto Borges diría —lo mencionamos por la importancia que tiene para ilustrar la tesis de Waisman— que había traducido ese libro “no como un deber sino como un juego”. No es menor la declaración de Borges. En ella se trasluce la idea de la “traducción como juego, experimentación y proceso de descubrimiento [...] y refleja el carácter políglota de la cultura argentina, sobre todo en este período” (41).

Por la misma época en que tradujera a Michaux, Borges publicaba los ensayos arriba mencionados en los que expone sus ideas sobre este tema. Allí, coincidentemente con el carácter lúdico ya expresado, Borges abogará por ese tipo de traducciones que, haciendo no sé si caso omiso, pero sin tampoco sacralizarlo, entienden que la reproducción del original en la lengua de llegada no es ni el objetivo a alcanzar ni tampoco aquello que se ha perdido en el proceso de la traducción. Por el contrario, Borges elogiará todos aquellos trabajos que, de un modo u otro, no le guardan “el debido respeto” al original que traducen y sí, en cambio, se permiten todas las licencias creativas —las mismas que se permitía Borges— a la hora de llegar a buen puerto con el texto traducido. Así, por ejemplo, comparará las distintas versiones homéricas, haciendo hincapié en esta palabra, en su condición de versiones, todas legítimas y, de alguna manera, complementarias entre sí. De

hecho, Borges destaca, por ejemplo de entre los primeros traductores de *Las mil y una noches*, aquellos como Burton y Galland, en la medida que aculturizan y domestican el original (un original que Waisman se apresuró en aclarar nunca ha estado del todo establecido) — para escándalo de las teorías más contemporáneas —, siendo estos traductores una especie de coautores en su lengua del texto que abordan, ya que, por una parte, al dirigirse a una audiencia de caballeros londinenses del siglo XIX, Burton, en palabras de Waisman, “hace incontables sustituciones; emplea un vocabulario amplio, contradictorio y dispar que alberga abundancia de neologismos y vocablos extranjeros; reescribe por completo la primera historia y la última; y realiza numerosas alteraciones, omisiones e interpolaciones” (80). Borges califica estos procedimientos textuales como “Un buen falseo, ya que estas travesuras verbales — y otras sintácticas — distraen el curso a veces abrumador de las *Noches*”. Hay, entonces, un claro y abierto elogio de la infidelidad como estrategia traductológica.

La erosión del concepto de original asociada a estas ideas, es fundamental para desestabilizar la preeminencia de un texto que debe ser respetado y, de paso, mantener así ciertas jerarquías artificiales (Norte-Sur, canónico vs. no canónico) que sólo responden a los intereses de agendas particulares. Nunca fue más cierta, por ejemplo, una frase como la que recomienda la relectura de los clásicos, en la medida en que nunca leemos a los clásicos por primera vez, sino a través de la suma de refracciones e interpretaciones que de ellos se han hecho en la historia (feliz o no, ese es otro tema) de sus recepciones. La idea del texto definitivo, dirá Borges, no corresponde sino a la religión o al cansancio.

No es de extrañar, entonces, que la combinación de uno de los hijos predilectos de Borges como es Ricardo Piglia, con el contexto de una de las dictaduras más sanguinarias de las que ha tenido memoria la historia argentina, diera como resultado libros tan desconcertantes como *Respiración artificial* y *Nombre falso*, donde lo que se pone en duda ahora es la Historia como texto original y la autoría es un juego de identidades refractadas y refractarias que se puede, tal vez, continuar *ad infinitum*. Pero Piglia es sólo uno de los muchos ejemplos que el legado borgeano nos entrega, en la

medida en que hagamos nuestra esa posibilidad lúdica de olvidar en nuestro favor esas jerarquías que siempre son otros con otros los que la han establecido.

Cristián Gómez Olivares
University of Iowa

RAFAEL OLEA FRANCO. *LOS DONES LITERARIOS DE BORGES*. MADRID-FRANKFURT AM MAIN: IBEROAMERICANA-VERVUERT, 2006. 184 pp.

Los dones literarios de Borges es el libro más reciente de Rafael Olea Franco, autor de *El otro Borges, el primer Borges*, libro sobre el período temprano de la obra del argentino. Olea Franco es también editor de los volúmenes de ensayos críticos *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos* y *Fervor crítico por Borges*, además del volumen sobre literatura fantástica mexicana *En el reino fantástico de los aparecidos: Bárcena, Fuentes y Pacheco*, que ganó en México el Premio Nacional de Ensayo Literario Alfonso Reyes en el año 2003. La palabra “dones”, que forma parte del título del volumen que nos presenta Olea Franco, es el tema principal del ensayo introductorio y del poema final, inspirado por Borges. El interés de Olea Franco es recoger en los dos textos mencionados y en los siete artículos y la ficción borgesiana que también componen el libro algunos de los dones que ha recibido del escritor argentino, no sólo en el ámbito de la crítica, sino también en el de la creación literaria.

Los artículos incluidos han aparecido en diversas revistas especializadas a lo largo de los años. Una de las razones para presentarlos ahora en esta forma, nos dice su autor, es la de ponerlos al alcance de un público más amplio: “Pese a su forma académica, mis ensayos (basados en la investigación y no en meras opiniones libres), aspiran a una difusión mayor” (16). Es en este sentido que los textos pueden ser leídos con interés no sólo por los lectores que se consideran especialistas en Borges, sino por aquéllos que gustan de leerlo sin necesitar escribir sobre él o que se acercan a él por primera vez. A estos últimos, los artículos les permitirán sondear la vastedad de la obra de Borges.

Un artículo que, en apariencia, parecería estar dedicado a los lectores primerizos de la obra borgesiana sería el titulado "Esplendor y gloria de un poeta"; éste se centra en un "poema", llamado "Instantes", que ha tenido una amplia divulgación en numerosos medios y que ha sido atribuido al autor argentino; el texto en realidad no fue escrito por Borges, sino que fue publicado en 1953 en Estados Unidos por *Reader's Digest* y parece haber sido escrito por un caricaturista llamado Don Herold, como ha aclarado Iván Almeida en un estudio magistral en esta revista. No obstante, el texto de Olea deja muy claro que no sólo los aficionados de la obra de Borges precisan descubrir la naturaleza apócrifa de este texto, sino también investigadores, traductores y escritores reconocidos, que han caído en la trampa de creer que el texto en realidad era de Borges, entre ellos, la escritora mexicana Elena Poniatowska y el traductor escocés Alastair Reid. Para contrastar las diferencias entre el texto atribuido y el estilo de Borges, Rafael Olea nos presenta un análisis de algunos poemas que sí son de Borges, entre ellos, el famoso "Poema de los dones". Creo que junto con dicho análisis hubiera sido conveniente llevar a cabo otro muy detallado del texto falso; a pesar de eso, se nos dan suficientes datos para convencernos de que dicho texto no es de Borges.

Podemos advertir en este artículo el esfuerzo constante de Rafael Olea por tratar de darle al lector una imagen de la obra de Borges libre de los falseamientos que le hemos ido imponiendo a lo largo del tiempo. No debemos olvidar que el primer libro de Olea Franco sobre el escritor argentino, el ya mencionado *El otro Borges, el primer Borges*, estudia la obra temprana que, como sabemos, el Borges maduro trató de transformar o anular de muy diversas maneras. A este interés por rescatar la primera obra de Borges le debemos también uno de los ensayos incluidos en el presente libro, el titulado "Primeras inquisiciones ensayísticas". En este trabajo, Olea estudia el primer libro de ensayos de Borges, titulado *Inquisiciones*, y las tensiones entre dos deseos aparentemente contrarios y siempre presentes en la obra del escritor argentino: por un lado, anular la noción de la personalidad y, por otro, "la construcción de una personalidad literaria mediante la suma de escritos aislados" (109), para legarla a la posteridad. A lo largo del

texto de Olea el lector se percata de cómo éste va construyendo un Borges que sigue siendo múltiple, pero a través de cuya obra se manifiestan obsesiones siempre presentes. Olea le recuerda al lector que aún queda mucho trabajo por hacer en relación con los primeros textos de Borges: "Creo que las indagaciones críticas que siguieran estas líneas generales ayudarían a completar la imagen del escritor primigenio" (111).

Una sugerencia similar se nos hace al final del ensayo dedicado a comparar los paralelismos y las divergencias en las carreras literarias de Borges y el escritor mexicano Juan José Arreola. Detrás de esta invitación de Olea a transitar en la propia investigación los caminos que nos traza en su libro se encuentra el hecho de que el conocimiento es construido de forma colaborativa: "Ya que, en última instancia, todo conocimiento es o debe ser acumulativo, cabe concluir que [...] la reflexión crítica sobre el joven ensayista que fue Borges complementará los brillantes textos que se han escrito sobre sus maduros y más famosos textos de este género" (111), escribe Olea.

La construcción de un conocimiento comunal en el que participan autores y críticos queda muy bien reflejada en el ensayo que ha escrito sobre las relaciones entre Borges y otro autor mexicano, José Emilio Pacheco. La idea que subyace el texto es la declarada por Pacheco en un poema contra el crítico estadounidense Harold Bloom. En dicho texto, dice Pacheco: "Al doctor Harold Bloom lamento decirle/ que repudio lo que el llamó 'la ansiedad de las influencias'". Para Olea, la relación entre Borges y Pacheco está libre del elemento parricida presente, según Bloom, en las relaciones entre autores canónicos.

Sin embargo, creo que en este punto es conveniente recordar la relevancia de la palabra "traición" en la obra de Borges. Se trata de un elemento importante, no sólo desde un punto de vista temático, sino también estructural. El escritor argentino despista a su lector constantemente, presentándole, junto a nombres y datos comprobables, autores, citas y libros falsos. Rafael Olea está consciente de que no toda relación entre autores es tan sencilla. Una muestra de ello es la que nos representa en su texto sobre Borges y Horacio Quiroga. Las opiniones de Borges sobre Quiroga dis-

tan mucho de ser positivas, sin embargo, éstas son parte de una actitud que habría según Olea Franco de permitir el desarrollo de la nueva literatura fantástica que se escribiría en Latinoamérica durante el siglo XX.

Otro tipo de relaciones problemáticas, esta vez entre textos, se plantea en el artículo "Una infidelidad creadora y feliz: el civilizado arte de la traducción". El texto resultará interesante para aquellos traductores y estudiosos del área interesados en expandir el concepto de traducción, demasiado sujeto, actualmente, a la pragmática idea de la literalidad. Para cualquier traductor con dichos intereses, el texto de Rafael Olea (como los libros recientes de Sergio Waisman y Efraín Kristal) proporciona reflexiones sobre el tema de la traducción en Borges que sirven para apoyar este punto de vista. Olea Franco relaciona, además, los textos de Borges sobre la traducción con algunas figuras prominentes en el pensamiento teórico en esta área, como George Steiner o Hans Josef Vermeer. Este texto, en resumen, nos muestra la forma en la que la traición puede ser también una labor creadora.

La labor crítica no es muy diferente de la del traductor. Genera, en el caso de Borges, un autor a nuestra medida, y le decimos exitosa a esa representación cuando otros la aceptan como válida. Consciente, como Borges, de la naturaleza ficticia de la crítica, Rafael Olea ha incluido, como ya he dicho, dos textos de lo que llamamos "escritura creativa" al final del libro. Uno de ellos, es su propia versión de "El poema de los dones", que incluye versículos que pueden ser memorables para sus lectores. Presento los tres siguientes: en un orden que no es el de Olea Franco, y que indica no sólo mi simpatía por ellos, sino mi propia traición a su original:

Por ese enconado y delicioso tormento: la tentación insatisfecha.

Por el olvido: traición sublime que presagia el alivio.

Por todo lo que hemos sido (y también por todos los caminos que no podremos hollar).

Para terminar quisiera referirme al otro texto de escritura creativa incluido en el volumen. Se titula "Un encuentro inesperado" y

recuerda aquella ficción en la que un Borges sexagenario se encuentra con una versión más joven de sí mismo en Cambridge, Massachussetts. En el texto de Olea, el narrador se encuentra con Borges en un parque de la Ciudad de México. Es posible, por supuesto, identificar al narrador con el propio Olea ("Entiendo que, ahora, en su libro, usted se ha propuesto revivir parte de mis juveniles andanzas literarias", dice el Borges creado por Olea al crítico que es el espejo de éste, 169) y una interpretación de este relato nos permitiría decir que este encuentro ficticio entre el autor y el crítico es una metáfora de todos los ensayos que contiene este libro; en cada uno, dialogan, opinan, y no siempre tienen que estar de acuerdo. En cada uno, también, percibimos el goce del encuentro entre el crítico y el autor. Sin embargo, Olea nos da espacio suficiente en su relato para poder decir también que ese encuentro se da entre Borges y su lector, con el libro de Rafael Olea como intermediario. En este sentido, el volumen se agrega a los dones que nos ha conferido Borges.

Gabriel Linares
Universidad Nacional Autónoma de México