

PIERRE MENARD, TRADUCTOR DE VALÉRY: ENTRE MUERTES DEL AUTOR

Julio Prieto

Defiéndeme de mí. Ya lo dijeron
Montaigne, Browne y un español que ignoro
Borges, “*Religio Medici*, 1643”

En sus “Autobiographical Notes” (1970) Borges refiere a propósito de Macedonio Fernández y su parecido a Mark Twain: “The resemblance pleased him, but when he was reminded that he also looked like Paul Valéry, he resented it, since he had little use for Frenchmen” (66). Cuando Borges habla de Macedonio suele ser para hablar de sí mismo: en la escasa simpatía por los franceses y en la preferencia de un parecido a Mark Twain (aunque en principio no se hable aquí de otra cosa que del aspecto físico) se diría que se trasluce la notoria predilección de Borges por la literatura inglesa en detrimento de la francesa. Bien es cierto que en este caso la molestia provocada por el parecido, más que a una falta de simpatía, podría atribuirse a lo contrario: a la intimidad con un autor tan frecuentado y asimilado en la propia obra que despierta el incómodo sentimiento de lo *demasiado* parecido –lo que en el caso de Borges podría afirmarse tanto en relación a Macedonio como a Valéry.¹ En lo que sigue propongo examinar

1 Más allá del parecido puntual con Macedonio o Valéry, no deja de ser significativo que en ambos casos las estrategias de Borges para negociar el parecido *se parezcan*: a un entusiasmo inicial y una reivindicación del parecido –muy explícita en el caso del “indiscutiblemente genial Macedonio Fernández, que no sufrió de otros imitadores que yo” (100), según afirma en un artículo publicado en *El Hogar* en 1937– siguen, en sus años

este caso a partir de dos motivos teóricos que vertebran la escritura de Borges –teoría de la traducción y muerte del autor–, tal y como se manifiestan en un texto en el que, como han señalado varios críticos, las huellas del autor francés son omnipresentes.²

En “Pierre Menard, autor del *Quijote*” (1939) abundan, en efecto, las referencias explícitas a Valéry y aun al personaje de Valéry que ostenta un parecido más notorio con el personaje imaginado por Borges. La más llamativa es el pasaje que presenta la genealogía intelectual de Pierre Menard, donde se le describe como “un simbolista de Nîmes, devoto esencialmente de Poe, que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry, que engendró a Edmond Teste” (*Obras completas* 1: 447). En este pasaje cabe destacar que un autor ficticio se ponga al mismo nivel que una serie de autores históricos, lo que a la vez confiere realidad al autor inventado y ficcionaliza la serie histórica, esfumándola en una red de filiaciones textuales. Curiosamente, la genealogía aquí delineada es análoga a la que Valéry propone para la invención de Edmond Teste en una carta a Jean Prévost: “La lectura de Edgar Poe y sobre todo el personaje de Dupin habían sido el punto de partida para imaginar un M. Teste con sus maneras y su memoria individuales. Con lo que se mezclaba a mi parecer algo de trasposición fuera del arte y de unificación de Leonardo da Vinci y Mallarmé” (*Monsieur Teste* 86).³ Enseguida me detendré en otras refe-

taridios, una negación del mismo y un frecuente menosprecio de la escritura de estos autores. En el caso de Valéry, las entusiastas reseñas aparecidas en *El Hogar* en los años 30 (a ellas me referiré enseguida) contrastan con el desdén que refleja, por ejemplo, esta afirmación fechada en diciembre de 1970: “A mí Valéry [...] no me dio nada. No es santo de mi devoción” (Bio Casares 1427). Véase también Bio Casares 307, 749, 1480 y 1511. Para el caso del parecido entre Borges y Macedonio, véase Prieto 475-504.

2 Véase en particular Lafon, *Borges ou la réécriture* 60-62, Balderston 18-33 y Speranza 112-14. En un interesante artículo Luis Miguel Isava analiza la huella de Valéry en Borges, leída como “patentización” o “*mise en oeuvre*” de una “traza teórica” (43). Sin desatender esa huella teórica, aquí me interesa en particular una dimensión *práctica* –i.e. no ya cómo Borges “realiza” ideas y reflexiones de Valéry sino cómo “traduce” una *práctica narrativa*.

3 En su reciente novela *Une vie de Pierre Ménard* (2008), Michel Lafon incide en el ascendente de Valéry en el cuento de Borges al describir al ficticio autor que lo protagoniza como “une chimère, une sorte d’Edmond Teste, un *diagramme* de la vie intellectuelle de son auteur” (13). Ascendente que extiende a su propio texto, al atribuirle al poeta francés el ingenioso calambur en que se cifra el propósito de la novela: “reconstruire Ménard pierre à pierre” (14) –i.e. restituir al Pierre Ménard “real” (relegado al olvido por

rencias explícitas, pero antes quisiera comentar una serie de coincidencias implícitas.

El primer aspecto no inmediato del parecido entre Borges y Valéry, o entre Pierre Menard y Edmond Teste, figuras autoriales que en gran medida se solapan con las de sus respectivos creadores, concierne al paratexto de esas figuras y de las narraciones que protagonizan. “Pierre Menard, autor del *Quijote*” implica un relato de escritura, reiterado por Borges en sus “Autobiographical Notes” y en otros lugares, según el cual su primera narración propiamente dicha sería el resultado de una crisis –un accidente ocurrido en la Nochebuena de 1938 que le puso al borde de la muerte.⁴ Considerar “Pierre Menard” como primera narración de Borges es desde luego bastante cuestionable, teniendo en cuenta ejercicios previos como *Historia universal de la infamia*, “Hombre de la esquina rosada” o “El acercamiento a Almotásim”, pero de ese relato importa menos su exactitud que su consecuencia más inmediata: la decisión de ensayar un género nuevo.

Ciertamente, la novedad de “Pierre Menard” con respecto a los textos citados (novedad tal vez relativa en cuanto a “El acercamiento a Almotásim”) radica no tanto en su condición de narración cuanto en proponer

el “Pierre Menard” ficticio, sin acento, de Borges). En consonancia con ese propósito, Lafon invierte el juego de Borges de presentar a Menard como una suerte de traductor perverso de Valéry (en cuanto autor de una “trasposición en alejandrinos” del *Cimetière marin*) y atribuye al Ménard “real” el origen histórico de una serie de obras de Borges y Valéry, que de autores pasan a dudosos traductores o intérpretes de aquél. Así, el famoso dístico inicial del *Cimetière marin* se revela como el trasunto “heureux et vénéré –quoique si peu honnête, en tout cas si réducteur–” (29) que hace Valéry del comienzo de un soneto de Ménard –el mismo “soneto simbolista” que abre la lista de obras “visibles” compilada por Borges. La novela de Lafon desmiente la información bibliográfica ofrecida por el relato de Borges, según la cual el soneto se habría publicado dos veces “con variaciones” en la revista *La Conque*, y por lo demás revela que se titula (apropiadamente, dado el múltiple juego de espejismos inter- y metatextuales que supone): “Reflet”. Véase también Lafon, *Une vie de Pierre Ménard* 32 y 35 y “Continuación de Menard” 11-14. El Ménard “real” de Lafon se superpone no sólo al “ficticio” de Borges sino a los varios Ménard históricos que registra la tradición francesa –véase Balderston 35-38, Rodríguez Monegal, *Jorge Luis Borges* 123 y Vecchio 5. Según refiere Bioy en su diario, Borges “eligió ese nombre porque había más de un Ménard en la literatura francesa y quería dar la impresión del *déjà vu*” (1394).

4 Para ese relato de escritura véase Borges, “Autobiographical Notes” 83-84, y en particular el siguiente pasaje: “I thought [...] that if I tried something I had never really done before and failed at that it wouldn’t be so bad [...] I decided I would try to write a story. The result was ‘Pierre Menard, author of *Don Quixote*’” (84).

una peculiar forma de la misma: una narración sin argumento, un híbrido genérico donde el relato se confunde con la reseña o el comentario crítico –en palabras del autor: “a halfway house between the essay and the true tale” (“Autobiographical” 84)– y donde la anécdota, reducida a un mínimo, es más teórica que narrativa. Ahora bien, la relativa novedad de “Pierre Menard” en cuanto a la obra previa de Borges se torna aun más relativa cuando se la considera al lado de la citada obra de Valéry.⁵ *La soirée avec M. Teste*, como “Pierre Menard”, es una suerte de ficción anti-narrativa –“género novela (sin intriga)” (*Monsieur* 88), la llama Valéry en una carta de 1896– construida con un mínimo de fabulación a partir del testimonio que un narrador anónimo ofrece acerca de un elusivo autor consagrado a una obra misteriosa –el texto de Valéry llama a esa obra “interior”; Borges preferirá el epíteto “invisible”. En ambos casos una obra imposible perdura en un estado puramente mental, al borrar sus autores todo rastro material de su composición. El relato de Borges se cierra con una evocadora escena: “En los atardeceres le gustaba salir a caminar por los arrabales de Nîmes; solía llevar consigo un cuaderno y hacer una alegre fogata” (*OC* 1: 450). Esta escena recuerda las palabras de Edmond Teste acerca de su ascética empresa: “Hace veinte años que ya no tengo libros. También he quemado mis papeles. Tacho en vivo [...] He intentado una criba maquina” (19). El relato de Valéry es precedido por un prefacio que presenta el texto que leemos como resultado de una crisis existencial y de una desconfianza y voluntad de distanciamiento de la literatura tal y como fuera practicada hasta entonces: “Teste fue engendrado [...] durante una era de embriaguez de mi voluntad y entre extraños excesos de autoconciencia. Me aquejaba el mal agudo de la precisión [...] Recelaba de la literatura y aun de los trabajos bastante precisos de la poesía” (13).⁶

5 En cuanto a las afinidades entre estas obras como híbridos genéricos que se mueven entre la ficción y el ensayo crítico véase el estudio de Cristóbal Castro, *Alfabeto del caos*.

6 Isava, a partir del testimonio que Valéry ofrece en sus *Cahiers*, señala el paralelismo entre la “crisis sufrida en Génova” (37) y el accidente que llevó a Borges a escribir “Pierre Menard”, pero pasa por alto en el caso de Valéry lo que a mi juicio es su aspecto más decisivo: el papel que el *relato* de esa crisis, como paratexto de *Monsieur Teste*, juega en la génesis de su narración más célebre –aspecto clave a la hora de analizar, más allá de la biografía intelectual, el parecido entre las obras de Valéry y Borges, y específicamente entre sus textos de ficción más emblemáticos.

En el caso del autor francés esa crisis podría considerarse más profunda, al menos si la juzgamos por su duración: tras la publicación de *La soirée avec M. Teste* en 1896, Valéry cae en un largo silencio interrumpido en 1917 con la publicación del poema *La Jeune Parque*. Juzgada a partir de sus contenidos –y en particular a partir de lo que podríamos llamar “crisis de la narración” y de un cierto desdén por la literatura–,⁷ el parecido vuelve a ser notorio: como Valéry, Borges es consistente en el escepticismo de sus pronunciamientos críticos sobre el género novela, que nunca practicó, y en un recelo hacia la literatura, que es el punto de partida de su paradójico enriquecimiento con inquietudes traídas de otros campos como la filosofía, la física moderna o las matemáticas.⁸ En contraste con Valéry, cuyas incursiones narrativas posteriores a *Monsieur Teste* son más bien fragmentarias –la más notable, aparecida póstumamente en 1950, lleva el significativo título de *Histoires brisées*–, a partir de “Pierre Menard”, Borges ciertamente cultivará la narración y abogará por las virtudes “clásicas” del argumento y la anécdota bien construida, pero en su predilección por formas breves, irónicas o hipotéticas cabe detectar un eco de aquella crisis de narratividad y en general de una estética moderna que, aun superada y a menudo vilipendiada,⁹ no deja de retornar espectralmente en su escritura. Por lo demás, la ambigüedad en cuanto a una estética moderna que a la vez se critica en sus presupuestos básicos –la búsqueda de lo nuevo como principio de valor estético– y se plasma en la innegable originalidad (pese a sus “parecidos”) de los textos que proponen esa crítica tal vez sea, más allá de su condición de parteaguas reales o pretendidos en la obra de sus respectivos autores, la mayor coincidencia no explícita entre “Pierre Menard” y *Monsieur Teste*.

7 A propósito de *Monsieur Teste*, Valéry declara en la carta citada: “creo haberle metido dos o tres cosas curiosas –pero que miradas de cerca son cualquier cosa menos literarias [...] sentí que *no había hecho literatura* desde hace cuatro años. Y sin embargo, al escribir, ahora no puedo hacer otra cosa [...] Y sin embargo, también, al escribir debo hacer otra cosa, incluso una que pueda servirme de algo” (88-89).

8 En cuanto a esta cuestión véase el sugerente estudio de Floyd Merrell, *Unthinking Thinking*.

9 Ya en un texto poco anterior a la escritura de “Pierre Menard” –el artículo “Las nuevas generaciones literarias”, publicado en *El Hogar* el 26 febrero de 1937– es explícito su repudio del vanguardismo practicado en los años 20 (OC 4: 261-63).

En uno de los pasajes más notables de *Monsieur Teste*, la literatura moderna se asocia al *sensorium* de la velocidad, el desplazamiento, el viaje –a un regreso a la ciudad por antonomasia: París– y, por ende, al impacto en la conciencia de un devenir actual, exterior:

El rápido tiene una idea fija que es la Ciudad [...] Reparte a bulto millones de golpes, y esos ritmos y esas roturas de ritmo, esos latidos y esos gemidos mecánicos –todo el alboroto desquiciado de no sé qué fábrica de prisa. Uno va borracho de fantasmas que giran, de visiones volcadas al vacío, de luces arrancadas [...] Sobreexcitado, machacado a maltratos, el cerebro por sí solo y sin saberlo engendra necesariamente toda una literatura moderna. (47)

La valencia negativa de este cuadro se hace explícita un poco más adelante en otro pasaje donde el deslumbramiento de lo moderno se liga a una múltiple ansiedad y a la noción de mercado:

Veía en mente el mercado, la bolsa, el bazar occidental del trueque de fantasmas. Yo estaba ocupado con las maravillas de lo inestable [...] mi alma [...] era presa del terror, el asco, la desesperación y una terrible necesidad de contemplar [...] el espectáculo ideal de esa inmensa actividad a la que se llama intelectual. (52)

Esta visión de la ciudad moderna –París como enjambre vertiginoso de “profesiones delirantes” (y entre ellas, en lugar destacado, la profesión de escritor)– propone una imagen de la modernidad como campo de delirio solipsista –de apoteosis paranoica del yo. En contraste con este panorama, la figura de Edmond Teste (como la de su inmediato descendiente Pierre Menard) propone una suerte de antídoto a ese delirio: una versión ascética del artista moderno donde la lógica de lo nuevo –el hacer lo que nadie hizo antes– implica una retirada del yo –una *invisibilidad*: “Perdidas en el estruendo de los descubrimientos publicados, pero junto a las invenciones menospreciadas que cada día cometen el comercio, el miedo, el hastío y la miseria, creía distinguir obras maestras interiores [...] Eran invisibles en sus vidas límpidas, solitarios que ante todo conocían el mundo” (18). Si la literatura moderna se asocia al delirio de la ciudad y el bazar occidental, figuras como Teste y Menard exploran la espiritualidad de un *viaje interior*: “Pero el ser del espíritu [...] no circula como la conciencia en una fantasmagoría de visiones y un tumulto de fenómenos. Viaja según su naturaleza y en su naturaleza misma” (48). Viaje que sugiere otro tipo

de retorno: la posibilidad de una literatura (neo)clásica o para-moderna, trazada en el corazón de la modernidad. Al paradigma literario moderno de la *espacialización*, estudiado en un seminal ensayo de Joseph Frank,¹⁰ se opondría el gesto clásico de la interiorización –el estoicismo de la reflexión sobre la temporalidad:

Este mediodía, esta luz falsa, este hoy, estos incidentes conocidos, estos papeles, este todo cualquiera, ¿en qué se distingue de otro todo, de un *anteayer*? Los sentidos no son bastante sutiles para ver que han tenido lugar cambios [...] No lo bastante sutiles para deshacer esa obra tan fina y profunda que es el pasado; no lo bastante sutiles para que distinga yo que este lugar o este muro no son idénticos, quizás, a lo que eran el otro día. (43)

El tema de *Monsieur Teste* –como, en gran medida, el de “Pierre Menard”– estaría cifrado en el bucle de temporalidad y repetición –de inmortalidad y fugacidad– que implica la “búsqueda” de una obra interior o invisible destinada a perdurar –i.e. su tema sería el enigma de la duración por el arte: “El delicado arte de durar, el tiempo, su distribución y régimen, su empleo en cosas bien escogidas para fomentarlas especialmente –era una de las grandes búsquedas de M. Teste. Velaba por la repetición de ciertas ideas” (19).

Claro que Pierre Menard, aun siendo, como Edmond Teste, autor de una obra interior, invisible o abstracta, es un personaje en cierto modo más *exterior*: su “espíritu” se reduce a (y se deduce de) una serie de obras más o menos visibles –notemos que las obras “visibles” enumeradas en el relato de Borges, dado su carácter ancilar y perfectamente insignificante, no son mucho menos “invisibles” (quizá lo sean más) que su *opus magnum*, la reescritura de tres capítulos del *Quijote*.¹¹ Borges imita el procedimiento de Valéry de construir un personaje –o su conciencia– a través de indicios

10 Véase Joseph Frank, “Spatial Form in Modern Literature”. A propósito de esta cuestión quizá sea oportuno recordar que uno de los casos más espectaculares de “espacialización” en la literatura moderna –el poema de Mallarmé *Un coup de dés* (1897) – tuvo en Valéry a uno de sus primeros lectores y más entusiastas exégetas, como lo evidencian los varios ensayos que le dedica a su maestro Mallarmé, autor al que, como señala el propio Valéry, no es del todo ajena la figura de Edmond Teste.

11 El efecto acumulado de la atención crítica dedicada a lo largo de medio siglo al *Quijote* de Menard contribuye, como observa Lafon, a la inversión de los parámetros de (in)visibilidad trazados por el relato de Borges (“Continuación” 11).

indirectos (obras y proyectos de obras, testimonios de amigos, etc.),¹² pero no lo acompaña salvo esporádicamente en la inclusión de testimonios directos (nada hay en el relato de Borges comparable al “cuaderno de bitácora” de Edmond Teste, colección de apuntes agregados en la edición de 1926 donde se registran los procesos mentales del personaje). En el relato de Borges, como en el de Valéry, coexisten rasgos de una estética de espacialización anti-narrativa propia de la modernidad literaria (lo que en Borges se podría caracterizar como una suerte de tardo-vanguardismo) con una concepción estilística neo-clásica y un *ethos* anti-moderno. En la medida en que participa de la lógica de la modernidad a la vez que la lleva a un extremo en que ésta se quiebra o se reduce al absurdo, el *Quijote* de Menard quizá pueda verse como una obra en el quicio de la post-modernidad. La paradójica empresa de Menard, y el sentido general del relato de Borges en términos de poética y de historia literaria, se podrían resumir en un lema caro a Valéry: “Lo mejor de lo *nuevo* es lo que responde a un deseo *antiguo*” (*Literatura* 38). O bien, para ponerlo en términos de *M. Teste*, Pierre Menard sería una figuración ambivalente –a la par “caricaturesca” y “modélica”– de ese punto en que “la moda y la eternidad se agarraban por las solapas. Lo retrógrado y lo avanzado se disputaban aquel punto desde el cual se cae. Las novedades, aun nuevas, engendraban consecuencias muy antiguas” (52).

“Pierre Menard” contiene una aguda sátira de los círculos literarios de la alta sociedad –un mundo cerrado, enrarecido y notoriamente *local* que, por debajo de la alusión explícita a ciertas órbitas finiseculares del simbolismo francés, no sería descabellado asociar con el círculo de la revista *Sur* presidido por Victoria Ocampo, de quien se diría que Madame Henri Bachelier, la inefable antagonista del narrador del relato, propone un hilarante trasunto.¹³ Ahora bien, más allá de esta veta satírica “local”, uno

12 Valéry describe así el procedimiento en una carta contemporánea a la escritura de *M. Teste*: “Con apenas nada de fabulación que reúna algunas observaciones se obtiene un personaje muy viable [...] Teste es un personaje obtenido por fraccionamiento de un ser real, uno del que se extrajeran los momentos más intelectuales para componer con ellos la totalidad de la vida de un personaje imaginario [...] Mi intención fue hacer un retrato literario tan preciso como fuera posible de un personaje intelectual imaginario tan preciso como fuera posible” (86).

13 Es notoria la reticencia de Borges hacia la vertiente más mundana de la personalidad literaria de Victoria Ocampo, y en particular hacia su *afrancesamiento* –del que es

de los aspectos más interesantes del relato de Borges es la transposición irónica de un campo cultural que rebasa en su alcance y efectos los límites del ámbito argentino o francés: el campo de las vanguardias históricas, o bien, el capítulo de la historia del arte moderno que se desarrolla aproximadamente entre la fecha de publicación de *La soirée avec M. Teste* (1896) y la de “Pierre Menard” (1939). Pues es justamente el telón de fondo de ese campo cultural, y en particular el papel clave que en él juega la noción de *originalidad* como criterio de valuación y validación artística, lo que otorga a “Pierre Menard” un doble filo que lo proyecta más allá de la broma o de la sátira local. En otras palabras, es el trasfondo de las vanguardias históricas como caso extremo de la modernidad literaria lo que otorga al *Quijote* de Menard su cualidad de objeto enigmático, indecible, que como los *ready-mades* de Duchamp propone una repetición que oscila entre la broma y la reflexión estética o filosófica. La posibilidad de leer a Pierre Menard (o a Edmond Teste) como caso extremo o heroico del artista moderno, a la vez que como su parodia –como propuesta de una suerte de artista “(post) moderno” o, si se quiere, “neo-clásico” – está más o menos camuflada en el contexto simbolista al que se vincula explícitamente su figura (una versión ligeramente anticuada, en la época en que Borges compone su relato, del beligerante ámbito de las vanguardias históricas al que, con todo, prefigura en más de un sentido). El vínculo “vanguardista” es más evidente en su sucesor César Paladión –esa especie de versión *fordista* de Pierre Menard, productor en cadena de versiones literales de clásicos de la literatura universal agraciados con su firma–, así como en la grotesca galería de autores y artistas apócrifos que proliferan irrisoriamente en las *Crónicas de Bustos Domecq* (1967). En esta obra escrita en colaboración con Bioy Ca-

indicativo el hecho de que su primer libro, *De Francesca a Beatrice* (1924), escrito en francés, se publicara en español en traducción de otro autor (Ricardo Baeza). Borges se burla, por ejemplo, del esnobismo que revela una anécdota recogida en el diario de Bioy donde la gran dama de las letras argentinas se confiesa incapaz de determinar si un verso en español es bueno o malo: “Yo no entiendo los poemas en español” (1185). Una veta más entrañable de ese afrancesamiento es evocada por Rodríguez Monegal, quien recuerda en una semblanza tardía cómo la artífice de la revista *Sur* “se afanaba en mandar zapatos a Valéry cuando la escasez producida por la ocupación alemana” (“Victoria Ocampo” 44). El hecho de que “Pierre Menard, autor del *Quijote*” se abra con una dedicatoria a Silvina Ocampo –escritora que gozaba de la estima estética de Borges en mayor grado que su hermana Victoria– ofrece quizá una clave para la decodificación en clave local de la veta satírica que lo recorre.

sares, la toma de posición ante el arte de vanguardia está mordazmente expresada por “*La línea Paladión-Pound-Eliot*” (19), cuando no por la línea Picasso-Joyce-Le Corbusier, “esos tres grandes olvidados” (9) a quienes va dedicado este volumen satírico y militantemente anti-moderno –lo que es dudoso que pueda afirmarse sin matices del más ambiguo “Pierre Menard” y de la sinuosa línea Mallarmé-Macedonio-Valéry, cuyos “parecidos” felizmente promueve y esquiva.

Las figuras de Pierre Menard y Edmond Teste pueden verse, entonces, como trasuntos de sus respectivos autores, pero ese paralelismo es desequilibrado desde el momento en que el parecido entre Valéry y Borges, que tendría un efecto productivo en la escritura de éste (pero no a la inversa), determina que la figura de Pierre Menard no sólo tenga mucho de Borges sino también no poco de Valéry. En cierto modo la invención de Borges es más compleja y “original” que el modelo que remeda, precisamente por el suplemento que, en buena lógica menardiana, implica toda réplica. En efecto, Pierre Menard comparte con el autor francés una serie de circunstancias afines. Su condición de poeta simbolista es la más inmediata; menos evidente es su condición de poeta poco prolífico.

Si Pierre Menard es un poeta irrisoriamente estéril cuya obra se limita a un soneto simbolista aparecido dos veces (“con variaciones”, acota Borges con malicia) y a un ciclo de sonetos de circunstancias, la obra poética de Valéry, repartida en tres delgados volúmenes que apenas comprenden cien composiciones, no se distingue por su abundancia. Que Pierre Menard sea tildado de “novelista” por el narrador del relato (lo que su obra visible justifica tan dudosamente como su obra invisible) corresponde aproximadamente al hecho de que Valéry iniciara su carrera como una suerte de “novelista” *sui generis*, con dos obras en prosa –un ensayo sobre Leonardo da Vinci y una narración tan poco novelesca como *Monsieur Teste*– seguidas de dos décadas de silencio antes de dar a la imprenta su primer volumen de poesía.¹⁴ De hecho parece que Borges apreció a Valéry (al menos en la época en que aún manifestaba aprecio por él) más como prosista que como

14 Borges y Valéry serían dos notorios *irromanciers* curiosamente fascinados por lo novelesco, para tomar prestados el feliz neologismo y la paradoja con que Michel Lafon describe (por boca de André Gide) a su Pierre Ménard: “Pour un irréductible non-

poeta. En una de las reseñas que publicó en la revista *El Hogar* se refiere al autor del *Cimetière marin* como “insigne poeta y mejor prosista” (241) y en otra afirma que “su poesía –tal vez– está menos organizada para la inmortalidad que su prosa” (76). Sin duda la prosa de Valéry tuvo un impacto constatable en la obra de Borges –en contra de lo que éste afirmara en su edad tardía– y en particular en la gestación de “Pierre Menard”. No en vano en una de las reseñas citadas, fechada en 1937, juzga a *Monsieur Teste* “la invención más extraordinaria de las letras actuales” (76); la otra, fechada en junio de 1938, es decir, pocos meses antes de escribir “Pierre Menard”, contiene *in nuce* ese relato, o al menos las dos ideas centrales que pone en juego.

Esas dos ideas, surgidas de la lectura de Valéry, están lógicamente concatenadas. La primera sugiere la “muerte del autor” como corolario de una estética “clásica”.¹⁵ Cito de la reseña de Borges, quien a su vez cita y traduce un pasaje de Valéry que volverá a recordar en un ensayo de *Otras inquisiciones*, “La flor de Coleridge” (1952): “La Historia de la Literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras, sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor” (241). Tras calificar esta proposición como “esencialmente clásica”, Borges comenta una segunda idea, derivada o complementaria de ésta, que atribuye al lector el rol de auténtico protagonista de la historia literaria. En el comentario de Borges, el lector viene a ser una suerte de traductor intra-lingüístico, la instancia que actualiza el sentido a través de las modificaciones de la Historia. La lectura como “traducción” trans-histórica que pone en juego una dialéctica de repetición y diferencia se ilustra precisamente con un pasaje de Cervantes, el autor clásico por excelencia en lengua española, quien debe tolerar la humillación de ser “mejorado” por la modesta instancia de la lectura y aun por sus impersonales o inconscientes vicisitudes históricas. Así, el “erguido verso de Cervantes”: “¡Vive Dios, que me espanta esta grandeza!” habría tenido según Borges un sentido más deslucido o rudimentario para el lector del siglo XVII –algo

romancier, pour un *irromancier*, si vous me passez la mot, je vous trouve bien occupé de choses romanesques!” (*Une vie* 95).

15 En cuanto a la noción de “muerte del autor” como premisa de una estética moderna, véase el influyente ensayo de Roland Barthes, “La mort de l’auteur”.

así como: “¡Vieran lo que me asombra este aparato!” (242). Tras ofrecer esta traducción intra-lingüística, Borges concluye: “El tiempo –amigo de Cervantes– ha sabido corregirle las pruebas” (242). El pasaje, como se ve, es una especie de borrador del famoso *dénouement* de “Pierre Menard”, donde un mismo pasaje del *Quijote* significa cosas radicalmente distintas para un lector del siglo XVII y otro del siglo XX. La ilación de estos temas –reescritura, traducción, muerte del autor– es aún más nítida en otro texto que puede leerse como bosquejo de “Pierre Menard” por la manera en que hilvana lecturas y figuras de Cervantes y Valéry. En el prólogo de 1932 a la traducción de Néstor Ibarra del *Cimetière marin* (1920), Borges escribe:

Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción [...] Bertrand Russell considera un objeto externo como un sistema circular, irradiante, de impresiones posibles: lo mismo puede aseverarse de un texto, vistas las repercusiones incalculables de lo verbal. Un parcial y precioso documento de las vicisitudes que sufre, queda en sus traducciones [...] El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio. (OC 4: 151)

La inmediata acotación: “No hay esencial necesidad de cambiar de idioma: ese deliberado juego de la atención no es imposible dentro de una misma literatura” (163), y la referencia, en ilustración de este aserto, a la “superstición” de la inmutabilidad del *Quijote* para el lector moderno y, específicamente, “sudamericano” –“Ya no sé si el informe: *En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme* [...], es bueno para una divinidad imparcial; sé únicamente que toda modificación es sacrílega” (164)–, nos sitúan en el umbral de “Pierre Menard” como ficción que pocos años después articulará narrativamente el deseo aquí esbozado de transgredir el tabú que propone el texto clásico –el mandato de “repudiar cualquier divergencia” (164). Esta actitud de reverencia al texto clásico contrastaría con el espacio de libertad creativa abierto por la traducción al castellano del poema de Valéry. En un caso de “muerte del autor” no menos espectacular que el presentado en el relato de *Ficciones*, Borges estima el *Cementerio marino* de Ibarra superior al original de Valéry, del mismo modo que el *Quijote* de Menard –una “traducción” que no precisa cambiar de idioma– habría superado al original de Cervantes:

...invito al 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. (164)

En la reseña de 1938 y en el prólogo de 1932 la idea de la lectura como instancia creadora de sentido se vincula de forma explícita a un acto de traducción. Éste es un aspecto expresado de forma más sutil (o si se quiere más artística) en “Pierre Menard”: al fin, ¿qué sugiere esta figura sino el heroísmo imposible de la traducción como drama *autorial*? La repetición de lo mismo en otra lengua estaría abocada, en la irónica fábula de Borges, a la inscripción de una diferencia “creativa”, de una otredad compuesta de alteridad lingüística y diferimiento temporal. Menard es una especie de versión tragicómica o pesadillesca del traductor, cuya aspiración (no menos patética por ser literalmente inescusable y, así, ordinariamente asequible) es decir lo otro de lo mismo –decir lo otro en la misma lengua.

En gran medida “Pierre Menard” puede leerse, entonces, como una traducción libre de *Monsieur Teste*, si bien no es éste el único texto de Valéry al que remite. En su calidad de traductor *autorial* o creativo, Pierre Menard tiene un curioso pariente cercano en un texto menos célebre de Valéry, el ensayo “Un poeta desconocido” publicado en 1941 en la *Revue de Deux Mondes*. Este texto, cuyo tema es la traducción al francés del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz realizada por un monje, se abre con esta provocadora afirmación: “Propongo a los amantes de las bellezas de nuestra lengua que consideren a partir de ahora al R. P. Cyprien de la Nativité de la Vierge, carmelita descalzo, casi desconocido hasta nuestros días, como uno de los más perfectos poetas de Francia” (*Estudios literarios* 29). Como Borges hace con Menard, Valéry eleva a un oscuro traductor, a un hombre “invisible”, dedicado a tareas literarias anclares, a la cima más alta de la creación poética. Como en el caso de Menard, el afán de perfección y los casi insuperables obstáculos que plantea la obra que acomete implican una ascética renuncia a la visibilidad de la gloria literaria (aunque no, por

cierto, a una suerte de heroica autoría lindante con el anonimato). Dice Valéry al respecto: “Lo que yo llamo *Perfección* elimina la persona del autor; y por ese lado, no deja de resonar cierto eco místico [...] Nada menos moderno, pues lo único que importa hoy es *llegar a ser conocido*” (37). Y un poco más adelante:

Al ser la traducción extremadamente fiel, no le quedaba al versificador más que la estrechísima libertad que celosamente le daba nuestra lengua severa y el rigor de nuestra prosodia. Tenía que bailar cargado de cadenas [...] Su originalidad estriba en no admitir ninguna y, sin embargo, hace una suerte de obra maestra elaborando unos poemas cuya sustancia no es de él, y en los que cada una de las palabras está previamente escrita en un texto anterior. Casi me atrevería a defender que el mérito de llevar a cabo tan felizmente una obra semejante es más grande (desde luego es más raro) que el del autor dueño absoluto y libre de sus medios. (38)

Así como en el caso de *Monsieur Teste* es posible postular una huella directa en “Pierre Menard”, es improbable que Valéry haya tenido presente el relato de Borges, publicado dos años antes, en su ensayo sobre el traductor del *Cántico espiritual*. Las afinidades entre el texto de Borges y el de Valéry sugieren un campo de resonancias (más que una “fuente” en el sentido textual del término) común para ambos. Paradójicamente, teniendo en cuenta las profesiones de clasicismo en que abundan ambos autores, el ámbito más probable en que ambos textos activan sus ecos son las teorías sobre la traducción del primer romanticismo alemán. Hacia finales del siglo XVIII, los hermanos Schlegel, Novalis, Hölderlin y el mismo Goethe reivindicaron la idea de una *imitatio* creativa que tendría una de sus mejores expresiones en la traducción, elevada desde su condición de *parergon*, discurso secundario o anclar, a la esfera de la creación y la originalidad literaria.¹⁶ Valéry sostuvo en cierta ocasión que “todo clasicismo supone un romanticismo anterior [...] La esencia del clasicismo está en venir después” (*Estudios* 177). En el caso de Borges esa secuencia es observable en su propia trayectoria como escritor, y de hecho “Pierre Menard” puede leerse como uno de los textos claves que marcan la transición desde una

16 Así, por ejemplo, para Friedrich Schlegel “toda traducción es una genuina creación del lenguaje. Sólo el traductor es un artista del lenguaje” (71) [Aquí y en lo sucesivo las traducciones del alemán son mías.] La tesis de Schlegel de que “una obra original es una traducción elevada a la segunda potencia” (235) bastaría para incluir a su autor en lugar destacado en una potencial lista de “precursores” de Menard.

estética vanguardista que deriva directamente del romanticismo a una estética neo-clásica (o si se quiere, “post-moderna”). Así, no es de extrañar que la obra invisible de Pierre Menard, asociada a una “muerte del autor” de inspiración clásica (aunque también a una radical originalidad de cuño vanguardista), le sea sugerida por un fragmento de Novalis. De hecho el fragmento citado en el texto de Borges –aquel que sugiere “la *total identificación* con un autor determinado” (OC 1: 446)– tal vez sea menos determinante para el caso que nos ocupa que lo que Novalis afirma en una carta de 1797 a August Wilhelm Schlegel a propósito de la traducción que éste hace de las obras de Shakespeare: “traducir es hacer poesía a la vez que producir obras propias –y más difícil, más raro” (632).

La observación de Novalis, en esa misma carta, de que “el Shakespeare alemán es ahora mejor que el inglés” (632) recuerda la predilección de Borges por el *Quijote* en inglés, lengua en que según una famosa anécdota lo habría leído primero, de suerte que la obra original de Cervantes le parecía una “mala traducción” (“Autobiographical” 42). Si se parte del texto original de Cervantes como “mala traducción”, poco tiene de sorprendente la intención de mejorarlo por medio de otra traducción –de una *buena* traducción. La de Pierre Menard, por ejemplo, es tan buena que ni siquiera necesita cambiar de idioma. De hecho, en términos de teoría de la traducción, la figura de Pierre Menard como traductor utópico o visionario sugiere el modelo de la traducción interlineal de Walter Benjamin, a quien podemos considerar heredero de las teorías románticas de la traducción. En su ensayo “La tarea del traductor” (1921), que en gran medida reflexiona sobre las traducciones de Schlegel, Voss y Hölderlin, Benjamin expone la idea de que la traducción remite a un texto ideal del que el texto “original” sería una versión imperfecta: cada traducción implicaría una progresión histórica que acercaría el original a la perfección de un lenguaje universal, utópico, sólo entrevisto “entre líneas”, en el intervalo entre lenguas que la traducción abre.¹⁷ Pierre Menard, de cierto modo, aspira a traducir el

17 “Pues en cierta medida todos los grandes textos, y en grado sumo los sagrados, contienen su traducción virtual entre líneas. La versión interlineal del texto sagrado es el arquetipo o ideal de toda traducción” (123). Benjamin argumenta que cuanto mejor es un texto –“cuanto más alto es su grado de elaboración artística” (122)– es más traducible; Borges viene a coincidir con esa idea cuando afirma: “Es una traducción tan buena que dan ganas de traducirla” (Bioy 1274). Declaración inmediatamente emparentada con ésta: “Lo que caracteriza un gran poema es que puede mejorarse fácilmente. Un mal

Quijote a ese lenguaje universal –un lenguaje que (en su oscilación entre lo *aún no escrito* y lo ya escrito desde siempre) no es francés ni español del siglo XVII o del siglo XX (o bien es todos ellos a la vez). Sin tener presente (hasta donde sabemos) el texto de Benjamin, Borges tiene una intuición análogamente lúcida: sugerir una lectura del *Quijote* como palimpsesto en que se solaparían sus distintas versiones o traducciones históricas –una de las cuales, sin precedencia sobre las demás, sería el original, que bien podríamos llamar la “traducción original”:¹⁸

He reflexionado que es lícito ver en el Quijote “final” una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros –tenues pero no indecifrables– de la “previa” escritura de nuestro amigo. Desgraciadamente, sólo un segundo Pierre Menard, invirtiendo el trabajo del anterior, podría exhumar y resucitar esas Troyas. (OC 1: 450)

Ahora bien, lo desconcertante del proyecto de Pierre Menard es que pone en juego un doble filo en virtud del cual el tema romántico de la originalidad de la traducción, capaz de superar a su modelo, coincide con su

poema no puede mejorarse” (Bioy 957). Pierre Menard, según esto, sería una traducción que *mejora* a Edmond Teste.

18 Una “traducción original” es lo que en cierto modo el *Quijote* es *literalmente*, toda vez que Cervantes no se presenta a sí mismo como autor sino como transcriptor de la traducción de un texto árabe. Como se recordará, en el capítulo 9 de la primera parte el autor-narrador Cervantes aclara la enigmática afirmación del prólogo –“Pero yo, que aunque parezco padre, soy padrastro de *Don Quijote*...” (10)– con la revelación de que la historia que narra en realidad es la transcripción de un texto árabe encontrado en Alcaná de Toledo, *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabe*, cuya traducción le encarga a un “morisco aljamiado” (118). ¿Es casual que el primero de los tres capítulos del *Quijote* en que se concentra la original “transcripción” de Menard sea el mismo en que Cervantes revela su condición de texto *traducido*? Menard sería un mero copista del copista Cervantes... El juego espejeante de esa secuencia de reescrituras cobra una proyección vertiginosa en el célebre pasaje del capítulo 9 en cuyo comentario –en cuya diversa repetición– se detiene el narrador del relato de Borges: “La verdad, cuya madre es la historia”, etc. Pasaje que no en vano procede del mismo capítulo en que Cervantes apela a la “verdad” histórica de su narración, al remitirla a la autoridad de un “historiador”, para de inmediato desmentirla con la atribución de una nacionalidad y una lengua que, ligadas al prejuicio étnico o xenófobo –Cervantes atribuye a los árabes fama de “mentirosos”–, le permite curarse en salud en cuanto a las posibles exageraciones o inverosimilitudes de su relato. El *Quijote* como traducción de un “historiador árabe” es un texto a la vez verdadero y mentiroso: en ese bucle irónico la única “verdad” que se afirma (y en esto Borges, como Menard, es fiel transcriptor de Cervantes) sería la verdad de la copia y la traducción –la verdad de la ficción, la verdad de la escritura.

reducción al absurdo y, de hecho, con la afirmación de la tesis aparentemente contraria: una imposibilidad de la traducción, como consecuencia de la imposibilidad de la repetición. El proyecto de “traducción” de Pierre Menard es a la vez diabólicamente original y abismalmente estéril: en términos de teoría de la traducción, participa tanto de la inspiración utópica benjaminiana como del duelo nabokoviano.¹⁹ En cierto modo su obra invisible recuerda el proyecto que Dryden expone en el prólogo a su traducción de Virgilio: “me he empeñado en hacer hablar a Virgilio un inglés que hubiera sido el suyo de haber vivido en esta época” (Steiner 267). Lo absurdo de la imagen de Virgilio hablando en inglés post-isabelino y el *pathos* benjaminiano de la resurrección de los muertos –de la necesidad de salvarlos y devolverles el habla– resumen las dos caras de la moneda de la traducción, memorablemente acuñada en este relato de Borges. La tarea del traductor, hacer hablar a un muerto en otra lengua y en otra época, es un extraño ventrilocuismo, un juego de marionetas no muy distinto de la sinrazón de intentar hacer hablar a un muerto llamado Cervantes en la otredad de su propia lengua, en otra época. En ambos casos la traducción propone una metáfora implícita de la lectura, que siempre es traducción de lo escrito en una lengua a “otra” lengua que sería ella misma en otro tiempo.

*

A los vínculos implícitos entre “Pierre Menard” y la figura y la obra de Paul Valéry hay que agregar algunas, y muy notables, coincidencias explícitas. La lista de obras “visibles” de Pierre Menard contiene dos referencias directas a Valéry. Se trata de las obras signadas con las letras o): una “trasposición en alejandrinos del *Cimetière marin* de Paul Valéry”, y p): “una invectiva contra Paul Valéry”, de la que se aclara en paréntesis: “Esa invectiva [...] es el reverso exacto de su verdadera opinión sobre Valéry. Éste así lo entendió y la amistad antigua de los dos no corrió peligro” (OC 1: 445). Por cierto, el hecho de presentar a Pierre Menard como “amigo de Valéry”,

19 Para el autor ruso-americano la traducción implica una pérdida de la gracia poética, o bien, una “decapitación” del autor del texto original –una “profanación de los muertos”– como gráficamente lo expresan los versos iniciales de su poema “On Translating *Eugene Onegin*”: “What is translation? On a platter / A poet’s pale and glaring head, / A parrot’s screech, a monkey’s chatter, / And profanation of the dead” (531).

lejos de invalidar la identificación del autor ficticio de Borges con el autor francés, la corroboraría según la lógica de la “carta robada” de Poe: porque escribe sobre Valéry, porque es amigo de Valéry, Pierre Ménard no puede ser Valéry –lo que prueba que de muchos modos lo es (aunque, como veremos enseguida, no sea ésta la única trasposición autorial concebible en este caso).²⁰ En la secuencia de estas dos obras “visibles” de Menard se insinúa una versión irónica y miniaturizada de su obra invisible: los temas que ésta plantea –la “muerte del autor” y la idea de lectura como traducción creativa– aparecen aquí hilvanados en torno a la dialéctica de repetición y diferencia que recorre todo el texto. De hecho la primera y la última obra de esa lista de obras “visibles” obedecen al mismo motivo y sugieren también versiones burlescas (o *aún más* burlescas) de la obra “invisible” de Menard: la primera, el soneto simbolista aparecido dos veces (con variaciones) en un intervalo de siete meses, remeda irónicamente el intervalo de tres siglos que produce la *repetición diferente* del *Quijote* de Menard; la última, la “versión literal de la versión literal que hizo Quevedo de la *Introduction à la vie dévote* de San Francisco de Sales” (OC 1: 446) –es decir, la re-traducción al francés de la traducción al español de un texto ori-

20 ¿Qué podría justificar la preservación de una amistad sometida a pruebas tan áridas –la reescritura de la obra maestra del amigo, la invectiva en su contra? Tal vez la intimidad entre dos “amigos” que en realidad no fueran más que dos versiones textuales de la misma persona... (Que un amigo reescriba y critique a otro, y conserven su amistad, es poco creíble; no lo es tanto que un autor se reescriba y critique a sí mismo, como lo muestra la propia trayectoria de Borges.) En la improbable “amistad” de Menard y Valéry se vislumbra el motivo de “el otro, el mismo” tan caro a las invenciones de Borges –y no del todo ajeno a las de Valéry, como lo sugiere *M. Teste*: “Tú, Otro, mi caricatura, mi modelo, los dos” (43). Edmond Teste sería el “otro” de Valéry, como Pierre Menard lo sería –modelo y caricatura– de Borges y Valéry. Entre las obras visibles de éste se cuenta, por cierto, una reescritura poética de la *Invitation au Voyage* de Baudelaire, de modo que la “trasposición” de Menard, si no es una clave para develar su identidad con el poeta de Montpellier, sería un caso de estricta justicia poética. Puesto que el alejandrino es el metro clásico de la poesía francesa, la “trasposición” de Menard (o de un Borges o Valéry tardío) supondría una vuelta al modelo clásico, que rectificaría el afán de novedad evidenciado por Valéry al optar por componer el *Cimetière marin* en decasílabos. Esa versión temprana de Valéry sería equiparable al Borges ultraísta cuya poesía de juventud será tardíamente reescrita por su autor desde presupuestos clásicos –rectificación del todo congruente con el *dictum* de Valéry que postula todo clasicismo como la superación de un romanticismo previo. En otras palabras, la “trasposición” de Menard sería otra micro-versión de su paradójica “obra invisible” –una obra radicalmente moderna obtenida a partir de la “repetición” o vuelta literal a un modelo clásico que sin embargo implicaría una insidiosa “vuelta del revés”.

ginalmente escrito en francés–, propone una suerte de cómico retorno de lo mismo a través de la diferencia, si tomamos al pie de la letra la circunstancia de que todas esas versiones sean *literales* (lo que en buena lógica menardiana sería *imposible*). De hecho esta obra no es reconocida como legítima por el narrador (pero sí por su némesis Madame Henri Bachelier), con lo que compartiría con la reescritura del *Quijote*, amén de su condición de traducción aberrante o desviada, el rango de obra invisible y la posibilidad de tomarla, como señala el narrador en una nota a pie de página, como una broma “mal escuchada” (OC 1: 446). Esto sugiere que la obra maestra que nos presenta el relato no sea, tal vez, otra cosa que un error de lectura del narrador –o, siguiendo el principio de enriquecimiento del arte literario propuesto por éste, una libertad “autorial” del lector, tan legítima como cualquier ocurrencia que pudiera pasársele por la cabeza al leer/re-escribir este o cualquier otro texto.

Como su virtual reescritura del *Quijote*, la “trasposición” del *Cimetière marin* es una traducción intra-lingüística que repite lo mismo para producir un sentido diferente. La traducción del célebre poema de Valéry no a otra lengua, sino a otra pauta métrica dentro de la misma lengua, es una empresa en principio no menos absurda, si bien quizá no tan quimérica como la de trasladar literalmente, *de memoria* y en una lengua extranjera, el *Quijote* del siglo XVII a un idéntico pero radicalmente distinto *Quijote* del siglo XX.²¹ En ambas obras es evidente el desacato a la figura del autor, subrayado por tratarse de autores que tienen la impronta de clásicos (Cervantes) o apuntan decididamente a ella (Valéry). Desacato prefigurado, en lo que respecta a Valéry, en el citado prólogo de 1932 al *Cementerio marino* en versión de Ibarra, donde al igual que en “Pierre Menard” (y por cierto aplicando ideas propuestas, entre otros, por el propio Valéry) el aura autorial del “origen” se desplaza al margen de la traducción.²² La libertad

21 El gesto menardiano de “traducir” sólo unos cuantos capítulos del *Quijote* recuerda el gesto de Borges, como primer traductor al castellano del *Ulysses*, de verter sólo la última página. En cuanto a las estrategias de Borges como traductor y a la centralidad de la traducción en su concepción de la escritura, véanse los excelentes trabajos de Patricia Willson, *La constelación del Sur*, y Sergio Waisman, *Borges and Translation*.

22 Esta difuminación del origen –gesto que recorre y en gran medida genera la escritura de Borges– es comparable a la que tiene lugar en el poema citado en el epígrafe de este ensayo –“*Religio Medici, 1643*”, incluido en el volumen *El oro de los tigres* (1972)–, donde el tema de la crítica del yo o la “nadería de la personalidad” se trenza con el motivo del

creativa del lector, ya sea como crítico, glosador o traductor (actividades en que abunda el currículum de Pierre Menard, mucho más pobre en cuanto “poeta” o “novelista”) es la contracara de la “muerte del autor”. La pérdida de autoridad de éste permite a aquél tomarse libertades como reescribir una obra maestra en su mismo idioma y acto seguido componer una in-*vectiva contra* ese mismo autor, lo que sin embargo no implicaría expresar su verdadera opinión sobre él. En otras palabras, el ejercicio de la lectura sería tan arbitrario, tan libre, tan capaz de artificio, ficción o ironía como la labor del autor. En esto Borges no hace sino aplicar el lema de Valéry: “El lector activo hace experiencias con los libros –ensaya transposiciones” (*Literatura* 35). No obstante es de suponer que a Valéry (que aún vivía en la época en que Borges escribe su relato y aún lo sobrevivió un lustro) le agradara tan poco la idea de una “traducción al francés” de su inmortal poema como a un hipotéticamente resurrecto Cervantes la aparición en el siglo XX de un nuevo y afrancesado Avellaneda. Y ello a pesar de que la idea de la traducción al francés de un autor francés, como no podía ser de otro modo, ya está en Valéry.

Amén de su “trasposición” de Baudelaire, en uno de los textos del ciclo de *Monsieur Teste*, republicado con varios capítulos adicionales en 1926, Valéry, tal vez pensando en su amigo Mallarmé, pone en boca de un autor francés, amigo de Edmond Teste, estas palabras: “No faltan personas doctas, benignas y bien dispuestas que esperan para leerme a que se me haya traducido al francés” (53).²³ Es decir, Borges traduce continuamente

borramiento de la autoría –en este caso, de San Agustín, autor de la frase: “Defiéndeme de mí”–, desplazada a los glosadores y traductores que copian la frase con descuido o con creativo desvío: Montaigne, Sir Thomas Browne y “un español que ignoro” (*OC* 2: 457). La anonimia “autorial” de este último propone una figura curiosamente análoga a la del traductor carmelita evocado por Valéry.

23 Más allá de las órbitas imaginarias trazadas por Borges y Valéry, la “trasposición” al francés del *Cimetière marin* fue *realmente* llevada a cabo pocos años después de que Valéry esbozara la idea en *Monsieur Teste*, como lo prueba el *Essai de traduction en vers français, du Cimetière marin de Paul Valéry* (1933), obra de un tal coronel Godchot, quien no dejó de someterla al juicio de Valéry. La respuesta de éste, recogida por Gérard Genette en *Palimpsestes*, fue característicamente civilizada: “Su trabajo me ha interesado mucho por el escrúpulo que revela de conservar lo más posible del original. Si usted lo ha logrado es que mi obra no es tan oscura como dicen” (37). Borges debió conocer esta obra, que convertiría la “trasposición” de Menard en (otra) copia de una traducción si no fuera por la fecha que le atribuye Borges –1928–, que más bien hace recaer en el coronel Godchot la sospecha del plagio... Previsiblemente, cuando Victoria Ocampo publica en 1964 una

te a Valéry, y en esa traducción podemos apreciar la misma dialéctica de repetición y diferencia que determina la peculiar traducción del *Quijote* que emprende Pierre Menard –o bien la peculiar traducción, del español al español, que Borges hace de Cervantes en éste y otros textos. Si, como sostuviera Emir Rodríguez Monegal, en la obra de Borges hay un “*Quijote* sumergido” (*Borges por él mismo* 25), “Pierre Menard” sería la pieza clave para exhumar esa obra invisible. De hecho “Pierre Menard” y el tramo quizá decisivo de la obra de Borges –el que iría de *Discusión* (1932) y *Ficciones* (1944) a *El Aleph* (1949) y *Otras inquisiciones* (1952)– son estrictamente contemporáneos al otro gran proyecto de reescritura del *Quijote* ensayado por un escritor argentino: el *Museo de la Novela* de Macedonio Fernández –o más exactamente la “doble novela” que el *Museo* integra en cuanto “primera novela buena” junto con *Adriana Buenos Aires*, “última novela mala”.²⁴ El proyecto “quijotesco” de Macedonio se trama en polémico diálogo con el proyecto de Borges y, de hecho, la figura de Pierre Menard lo alude oblicuamente. En el ascetismo autorial de Menard, consagrado a una obra imposible e invisible, puede leerse una suerte de “réplica” ambivalente de Macedonio: no sólo un trasunto de su figura autorial sino (lo que acaso sea más interesante) una *respuesta* a la versión macedoniana del *Quijote*. Ésta es otra forma de decir que Pierre Menard propone una suerte de conglomerado autorial irónico en que coexisten el homenaje y la parodia de una serie de autores con los que Borges está íntimamente involucrado: notoriamente, Valéry, Macedonio y el propio Borges. (Del mismo modo, en la figura de Edmond Teste se solapan varios autores: tal vez Mallarmé, tal vez Degas, sin duda el propio Valéry.) Así, por ejemplo, cuando Menard escribe:

Pensar, analizar, inventar [...] no son actos anómalos, son la normal respiración de la inteligencia. Glorificar el ocasional cumplimiento de esa función, atesorar antiguos y ajenos pensamientos, recordar con incrédulo estupor lo que el *doctor universalis* pensó, es confesar nuestra languidez o

nota crítica de la peculiar “traducción” de Godchot, “Shakespeare or, What you will”, Borges disiente de su opinión y no excluye la posibilidad de que la versión de Godchot sea superior al original de Valéry, o de que éste “se equivocara” (Bioy 888).

24 Para un análisis iluminador del proyecto “quijotesco” de Macedonio “con referencia constante a J. L. Borges”, véase el reciente ensayo de Daniel Attala, *Macedonio, lector del Quijote*.

nuestra barbarie. Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será. (OC 1: 450)

Se diría que la transposición autorial de Valéry –notorio “glorificador” del pensar a lo largo de su obra, y especialmente en *Monsieur Teste*, figura cuya singularidad o anomalía consistiría justamente en querer pensar el pensar– se desliza del homenaje a la parodia en la misma proporción en que se resalta una veta de evocación de la figura autorial de Macedonio –la última frase del pasaje citado no desentonaría en cualquier página de Macedonio (y de hecho no es imposible que se encuentre ya en alguna).²⁵ En este circuito de parecidos autoriales, traducir viene a equivaler a desfigurar al autor del texto original –toda vez que preservar el texto requiere la muerte del autor, como sostiene Valéry en uno de sus aforismos literarios:

La obra dura en tanto es capaz de parecer totalmente otra de la que su autor había hecho. Dura a condición de ser transformada y capaz de mil transformaciones e interpretaciones. O porque lleve en sí una cualidad independiente de su autor, no creada por él, sino por su época o su nación, y que adquiere valor con el cambio de época o de nación. (Literatura 40)

Así, Pierre Menard (o Borges) escribe o lee –traduce– entre muertes del autor. Como Edmond Teste (o como Valéry), cuya empresa de pensamiento radical implica una doble faz de destrucción y creación asociada a la traducción –“Hay doscientas palabras que es preciso olvidar, y cuando se oyen, traducir” (62)–,²⁶ sabe que para lograr una obra perfecta debe oblite-

25 En *Une vie de Pierre Ménard*, Michel Lafon invoca la veta macedoniana de Menard cuando el narrador de la novela imagina una versión de *Ficciones* que incluiría un relato donde en vez de a su amigo “Ménard” (o al “Menard” sin acento, el artificioso trasunto creado por Borges) se atribuiría “l’écriture magique des trois chapitres de Cervantès à un autre de ses maîtres: par exemple, à ce Macedonio Fernández dont on m’a rapporté tant de merveilles métaphysiques” (37). Las palabras que hacia el final de la novela resumen el destino literario de Ménard –“destino de piedra” – podrían trasladarse sin perjuicio a la escritura de Macedonio y su destino histórico más patente –su (in)visibilización en Borges–: “*Destin de Pierre. Ne pas achever le livre dont il attendait le plus, s’évanouir dans une fiction posthume, ne pas connaître la moindre parcelle de gloire pour soi, pour son oeuvre, mais seulement comme créature d’un disciple plus habile, comme fils du plus spirituel et du plus aimé de ses fils, cultiver jusqu’au bout l’anodin, la transparence, l’invisibilité*” (176).

26 En cuanto al vínculo entre pensamiento y traducción en Valéry véase el estudio de Sánchez Benítez, quien cita el siguiente comentario del autor francés a propósito de su traducción de Virgilio: “*Escribir lo que sea, en tanto que el acto de la escritura exige la*

rar el yo, aspirar a un desvanecimiento de su figura autorial. Recordemos las palabras de Valéry:

Pero ¿no va en esa dirección la búsqueda de M. Teste: retirarse del yo [...]? [...] Una de las manías de Teste, y no la menos quimérica, fue querer conservar el arte –Ars– al tiempo que exterminaba las ilusiones de artista y de autor. No podía sufrir las estúpidas pretensiones de los poetas –ni las groseras de los novelistas. (67)

Por otra parte, en su original “traducción” de Cervantes (y lo mismo cabría decir de las creativas “traducciones” que Borges hace de modelos textuales más cercanos, como Macedonio o Valéry), Menard propone una operación inversa: matar al autor y trasladar su aura, su singular espíritu o carisma, a la “invisible” instancia de la lectura en cuanto traducción creadora. La autoría quedaría así desvanecida en el intervalo entre el texto original y su actualización o transposición histórica, en vuelo entre dos muertes –la muerte del autor y la auto-difuminación del lector-(re)creador. Bien es cierto que Pierre Menard cumple una estancia entre muertes que no duplica exactamente la situación de su hacedor. En cuanto escritor, a diferencia de Menard, de Teste o de Macedonio (según la versión más difundida de éste), Borges deja una obra visible; es decir, en la medida en que *escribe* su lectura autorial, sus “traducciones” son más y menos mortales: quitan vida a los autores que traslada o replica a la vez que revivifican su propia figura de autor. “Traducir” a Cervantes, a Valéry, a Macedonio es andar entre muertos, y de ese bregar entre íntimas cenizas tiende a emerger un fénix, una criatura de larga sombra y ser tan efímero como cualquier invención humana –un autor. Como diría Auden –como dice en su elegía a W. B. Yeats “muerto en 1939”, el mismo año en que Borges da a luz a Menard–: “the words of a dead man / are modified in the guts of the living” (161). O bien, como escribió Quevedo, ese otro autor tan traducido por Borges y por Menard: “Retirado en la paz de estos desiertos, / con pocos, pero doctos libros juntos, / vivo en conversación con los difuntos / y escucho con mis ojos a los muertos” (253).

Julio Prieto
Universitat Potsdam

reflexi3n, y no es la inscripci3n mecánica y sin pausas de una voz interior totalmente espontánea, es un trabajo de traducci3n exactamente comparable al que realiza la transmutaci3n de un texto de una lengua a otra” (192).

OBRAS CITADAS

- Attala, Daniel. *Macedonio, lector del Quijote*. Buenos Aires: Paradiso, 2009.
- Auden, W. H. *Canción de cuna y otros poemas*. Trad. Eduardo Iriarte. Barcelona: Lumen, 2006.
- Balderston, Daniel. *Out of Context: Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*. Durham & London: Duke UP, 1993.
- Barthes, Roland. "La mort de l'auteur". *Le bruissement de la langue*. París: Seuil, 1968. 61-67.
- Benjamin, Walter. "Die Aufgabe des Übersetzers". *Aura und Reflexion. Schriften zur Kunsttheorie und Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007. 111-23.
- Bioy Casares, Adolfo. *Borges*. Ed. Daniel Martino. Barcelona: Destino, 2006.
- Borges, Jorge Luis. "Autobiographical Notes". *The New Yorker* 19 september 1970: 40-99.
- . *Obras completas*. 4 Vols. Barcelona: Emecé, 1996.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares. *Crónicas de Bustos Domecq*. Buenos Aires: Losada, 1967.
- Castro, Juan Cristóbal. *Alfabeto del caos: crítica y ficción en Paul Valéry y Jorge Luis Borges*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2007.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004.
- Frank, Joseph A. "Spatial Form in Modern Literature". *Sewanee Review* 53.1-3 (1945): 221-40.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil, 1982.
- Isava, Luis Miguel. "Round Trip: De Valéry a Borges... y de vuelta". *Variaciones Borges* 22 (2006): 35-59.
- Lafon, Michel. *Borges ou la réécriture*. París: Éditions du Seuil, 1990.
- . *Une vie de Pierre Ménard*. París: Gallimard, 2008.
- . "Continuación de Menard". *Variaciones Borges* 28 (2009): 11-14.
- Merrell, Floyd. *Unthinking Thinking: Jorge Luis Borges, Mathematics, and the New Physics*. West Lafayette: Purdue UP, 1991.

- Nabokov, Vladimir. *Nabokov's Congeries*. Ed. Page Stegner. New York: Viking Press, 1968.
- Novalis. *Werke und Briefe*. Ed. Alfred Kellertat. Gütersloh: Bertelsmann, 1980.
- Ocampo, Victoria. "Shakespeare or, What you will". *Sur*. 289-90 (1964).
- Prieto, Julio. "La inquietante extrañeza de la autoría: contrapunto, fugas y espectros del origen en Macedonio y Borges". *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 8. Eds. Noé Jitrik y Roberto Ferro. Buenos Aires: Emecé, 2007. 475-504.
- Quevedo, Francisco de. *Obra poética*. Vol 1. Ed. José Manuel Blecua. Madrid: Castalia, 1999.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Borges por él mismo*. Caracas: Monte Ávila, 1980.
- . *Jorge Luis Borges: A Literary Biography*. New York: E. P. Dutton, 1978.
- . "Victoria Ocampo". *Vuelta* 30 (1979): 44-47.
- Sánchez Benitez, Roberto. *El drama de la inteligencia en Paul Valéry*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 1997.
- Schlegel, Friedrich. *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Vol. XVIII. Ed. Ernst Behler. Munich: Ferdinand Schöningh, 1958.
- Speranza, Graciela. *Fuera de campo: literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Steiner, George. *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*. Trad. Aurelio Castañón y Aurelio Mayor. Madrid: FCE, 2001.
- Valéry, Paul. *Monsieur Teste*. Trad. José Luis Arántegui. Madrid: Visor, 1999.
- . *Estudios literarios*. Trad. Juan Carlos Díaz de Atauri. Madrid: Visor, 1985.
- . *Literatura*. Trad. Ricardo Alcázar. México: Íntima, 1933.
- Vecchio, Diego. "La ficción como falsificación: Michel Lafon, *Une vie de Pierre Ménard*". *Variaciones Borges* 28 (2009): 1-10.
- Waisman, Sergio. *Borges and Translation: The Irreverence of the Periphery*. Lewisburg: Bucknell UP, 2005.
- Willson, Patricia. *La constelación del Sur: traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

