

Besos bárbaros: pretensión y privación cultural La figura del supersticioso en la crítica de Borges

por Sergio Pastormerlo
(Universidad Nacional de La Plata)

RESUMEN

La figura del lector “supersticioso” aparece en Borges en la década del 20 y está presente en toda su producción crítica. Se trata de un lector de legitimidad dudosa, que se define por una relación con la literatura desprovista de familiaridad, en la cual los excesos de la credulidad y la devoción literarias son índices de una relativa carencia cultural. Esta figura, descrita por primera vez en “La supersticiosa ética del lector”, aparece ficcionalizada en “Pierre Menard, autor del Quijote”, donde un narrador capaz de creerlo todo y venerar una obra que no ha visto toma en serio las bromas del escéptico Menard, un “irreverente reverenciado” que percibe la gloria como una “incomprensión” y los cultos literarios como síntomas de “barbarie”. Las “supersticiones”, en Borges, son siempre creencias y valores literarios románticos; la oposición entre una ideología “romántica” y una ideología “clásica” de la literatura es un problema central en su crítica. En este sentido, la aparición de la figura borgeana del “supersticioso” parece señalar el declive de una ideología literaria romántica, que en su crítica aparece representada como una religión de la que ya no es posible participar, y cuyas creencias y valores pueden ser percibidos, por lo tanto, bajo la forma degradada de “supersticiones”.

Una palabra relativamente infrecuente, “superstición”, aparece como una palabra de uso común en la crítica de Borges, que se apropia de ella a fuerza de repetirla en sus textos y la convierte en una palabra borgeana. Contra el uso vagamente descalificador, su crítica busca restringirla a un uso más preciso. Al mismo tiempo, la desplaza de sus contextos más usuales y elige emplearla, casi exclusivamente, en el contexto de las creencias y valores literarios.

En “El estilo y el tiempo”, un ensayo de 1928 que será incluido más tarde en *Discusión* con un nuevo título, “La supersticiosa ética del lector”, aparece extensamente ejemplificada una primera descripción de lo que Borges entendía por “superstición”:

Los que adolecen de esa superstición [la superstición del estilo] entienden por estilo no la eficacia o la ineficacia de una página, sino las habilidades aparentes del escritor: sus comparaciones, su acústica, los episodios de su puntuación y de su sintaxis. Son indiferentes a la propia convicción o propia emoción: buscan tecnerías (la palabra es de Miguel de Unamuno) que les informarán si lo escrito tiene el derecho o no de agradecerles. Oyeron que la adjetivación no debe ser trivial y opinarán que está mal escrita una página si no hay sorpresas en la juntura de adjetivos con sustantivos, aunque su finalidad general esté realizada. Oyeron que la concisión es una virtud y tienen por conciso a quien se demora en diez frases breves y no a quien maneje una larga. [...] Oyeron que la cercana repetición de unas sílabas es cacofónica y simularán que en prosa les duele, aunque en verso les agencie un gusto especial, pienso que simulado también. Es decir, no se fijan en la eficacia del mecanismo, sino en la disposición de sus partes. Subordinan la emoción a la ética, a una etiqueta indiscutida más bien.¹

Todos los ejemplos de lectura “supersticiosa” enumerados por Borges se inician con la misma fórmula: ellos, los lectores supersticiosos, *oyeron*. Si estas lecturas son “supersticiosas” es básicamente porque, alejadas de la “experiencia de la lectura” e “indiferentes a la propia convicción o propia emoción”, aplican a los textos creencias y valoraciones *recibidas*. Para Borges,

¹ “El estilo y el tiempo”, en *La Prensa*, Buenos Aires, 22 de abril de 1928, 2^a sec, p. 5.

el lector “supersticioso” es un lector de gusto *inhibido*, desprovisto de la convicción inmediata del gusto, que corrige esa privación adoptando inflexiblemente valoraciones cristalizadas y ajenas. Se comprende así que en la figura del “supersticioso” de Borges la valoración de los textos se reduzca a una tarea de identificación superficial de las “tecniquerías” más reconocibles.

El “supersticioso” se define en la crítica borgeana como una figura *intermedia*. Borges opone explícitamente esa figura a la del “lector ingenuo” (una especie en extinción que se recuerda con nostalgia) y al mismo tiempo la aproxima a la figura del crítico: “Se ha generalizado tanto esa inhibición que ya no van quedando lectores, en el sentido ingenuo de la palabra, sino que todos son críticos potenciales”.² Hacia abajo, el “supersticioso” se distingue de la imagen dorada de un lector más primitivo, y contra esa figura, el “supersticioso” aparece como poseedor de nuevas competencias de lectura. Hacia arriba, se define en oposición a una figura de lector más legítima, y en esta relación, la posesión de las competencias de lectura que lo distinguían de la ignorancia venturosa del “lector ingenuo” se revela como privación: Borges describe todas sus competencias de lectura como competencias insuficientes e inhibitorias. La figura del “supersticioso” es una figura intermedia porque oscila entre la posesión y la privación cultural. La privación se revela, en este caso, en el modo de uso de lo que se posee: el “supersticioso” dispone de ciertas habilidades de lectura que usa sin habilidad. La inseguridad del gusto del “supersticioso”, un gusto desautorizado que requiere confirmaciones, que presta oídos a las voces autorizadas y obedece sus consignas al pie de la letra con un empeño caricatural, es una marca de privación cultural y corresponde a una relación con la literatura desprovista de *familiaridad*. A diferencia de la privación despreocupada y feliz del “lector ingenuo”, la privación del “supersticioso” está ensombrecida por las desdichas de la pretensión. En Borges, podría decirse, los “supersticiosos” constituyen la pequeña burguesía de la sociedad de los lectores.

Dos maneras de creer en la literatura

La crítica de Borges (que en alguna ocasión llegó a pensar en la posibilidad de recopilarlas: “Otra vez enumeraré las supersticiones de la literatura”)³ se deja leer como una crítica contra “supersticiones” literarias. La que reaparece con más frecuencia en sus textos críticos es la que alguna vez llamó “la superstición de la normal inferioridad de las traducciones”. Si se examinan los textos en los que Borges se ocupa de esta “superstición”, es posible completar la imagen del “supersticioso” que surge en el ensayo de 1928.

El primero de esos textos es un ensayo de 1926, “Las dos maneras de traducir”.⁴ En principio, el ensayo parece anunciarse simplemente como una nueva intervención en la disputa sobre las ventajas y desventajas de las traducciones más o menos literales y las traducciones más o menos libres. Sin embargo, a partir de la oposición entre dos maneras de traducir, el ensayo pasa a considerar una oposición más básica entre dos ideologías literarias o, si se prefiere, dos maneras de creer en la literatura. Borges distingue una manera de traducir “romántica”, es decir, basada en el culto romántico del artista individual, y por lo tanto, en el culto del texto original, y una manera de traducir “clásica”, ajena a estos cultos. Para la ideología clásica, descrita en términos borgeanos, la literatura es impersonal, los textos originales son borradores que admiten siempre una corrección y los traductores son quienes tienen la oportunidad de llevarla a cabo sin rendir homenaje a las manías o a las distracciones del escritor anterior. Para la ideología romántica, en cambio, el traductor es un traidor necesario que se interpone entre el tesoro del texto original y el lector. A estas dos maneras de creer en la literatura le corresponden, en el ensayo, dos nociones también opuestas: “sacrilegio” y “superstición”. Mientras la manera de traducir clásica, dice Borges, “nos parece sacrílega”, la

² *Ibíd.*

³ “Walt Whitman: *Canto a mí mismo*. Traducido por León Felipe”, en *Sur*, N° 88, Buenos Aires, enero 1942.

⁴ “Las dos maneras de traducir”, en *LA Prensa*, Buenos Aires, 1° de agosto de 1926, 2ª sec, p. 4.

traducción romántica aparece fundada en presupuestos que desde la primera frase del ensayo (“Suele presuponerse que cualquier texto original es incorregible de puro bueno”) son ridiculizados como “supersticiosos”.

En 1931, en el prólogo a la traducción del *Cementerio marino* de Paul Valéry,⁵ Borges retoma todas las ideas planteadas en el ensayo anterior y las presenta de un modo más sistemático y explícito. La concepción romántica de la traducción aparece aquí bajo el nombre de “la superstición de la normal inferioridad de las traducciones”. Su crítica al culto del texto original se prolonga ahora, por las mismas razones (“No puede haber sido borradores”), en una crítica al culto del texto definitivo —que, como se sabe, “no corresponde sino a la religión o al cansancio”. A su vez, el culto del texto original y del texto definitivo pasan a formar sistema con otro culto al que la crítica borgeana dedicará muchas de sus páginas: el culto de los clásicos.

Texto original, texto definitivo y texto clásico son pensados ahora como tres variantes de lo mismo. Se trata, en todos los casos, del culto a un texto inalterable cuya modificación “nos parece sacrílega”. Si, como se argumenta en el prólogo, “no hay un buen texto que no se afirme incondicional y seguro si lo practicamos un número suficiente de veces”, no es extraño que Borges encuentre en los clásicos, textos saturados de lecturas y relecturas, los ejemplos más contundentes de la “superstición” del texto inalterable. Sobre la base de estas relaciones, la crítica borgeana puede pasar, a través de digresiones aparentes, del problema de la traducción al problema de los clásicos. Así, en el prólogo, una argumentación que se abre con la “superstición de la normal inferioridad de las traducciones”, es decir, con el culto del texto original, pasa indiferentemente, en el mismo párrafo y sin discontinuidad, a la consideración del culto de los textos clásicos. El clásico elegido aquí por Borges es, como siempre, el *Quijote*: “Ya no sé si el informe: *En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor*, es bueno para una divinidad imparcial; sé únicamente que toda modificación es sacrílega y que no puedo concebir otra iniciación del *Quijote*. Cervantes, creo, prescindió de esa leve superstición, y tal vez no hubiera identificado ese párrafo”.

Credulidad y devoción

En “La supersticiosa ética del lector” aparecía una primera imagen de la figura borgeana del “supersticioso”. Borges describía allí a un lector que adopta creencias y valoraciones generalizadas y ajenas, previas e indiferentes a la experiencia de lectura de los textos. Se trata, claramente, de una figura de lector sospechada, de legitimidad dudosa, marcado por el estigma de una relativa privación cultural que se revela en la inhibición de un gusto inseguro que requiere autorizaciones. En este sentido, aunque el “supersticioso” se distinga de un *common reader* en vías de extinción, su status se define fundamentalmente en oposición a una figura de lector de mayor legitimidad. Un ejemplo de ese lector legítimo sería el propio Borges, que sin modestia (y sin error) se asigna a sí mismo la condición del lector autorizado cuyo gusto autoriza. Así, en el epílogo a las *Obras completas* de 1974, explicó burlescamente su propia consagración afirmando que “los saineteros ya habían armado un mundo que era esencialmente el de Borges, pero la gente culta no podía gozar de sus espectáculos con la conciencia tranquila. Es perdonable que aplaudieran a quien les autorizaba ese gusto”.⁶

El prólogo a *El cementerio marino*, sin embargo, agrega a la figura del lector “supersticioso” un rasgo ausente o apenas insinuado en “La supersticiosa ética del lector”. Ahora, la figura del lector “supersticioso” se define en términos de *devoción* y *credulidad* literarias. Ya no importa, o importa menos, que el “supersticioso” adopte creencias y valoraciones cristalizadas. Lo decisivo, ahora, es que sus creencias y valoraciones son consideradas excesivas: el “supersticioso” cree y valora *demasiado*. Esta es la definición de la

⁵ Prólogo a Paul Valéry, *El cementerio marino*, Buenos Aires, Les Editions Schillinger, 1932. Recogido en *Prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1975. El prólogo está fechado 23 de noviembre de 1931.

⁶ Epílogo a *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

figura del lector “supersticioso” que aparece en casi la totalidad de los textos críticos borgeanos:⁷ “supersticioso” es el que tiene una relación con la literatura (o más en general, con el arte) marcada por la devoción y la credulidad. Es el que, para decirlo con palabras de Borges, “cree de veras en la venerabilidad de las letras”.⁸

Si para Borges el adagio italiano *traduttore traditori* resulta “supersticioso” es porque percibe, en el reverso de esa sentencia, los excesos del culto del texto original. O también: si Borges describe burlescamente la creencia de Flaubert en “una relación necesaria entre la palabra justa y la palabra musical” y la define como una “superstición del lenguaje”, es porque esa creencia excesiva resulta inimaginable fuera del contexto de un culto de la literatura. El concepto de “superstición” está ligado al concepto de “culto”. Aunque en los textos borgeanos “superstición” y “veneración” aparecen frecuentemente combinadas (“la supersticiosa veneración de todo lo antiguo o de todo lo contemporáneo”⁹; “la veneración supersticiosa con que se rodea al *Quijote*, a *Macbeth* o a la *Chanson de Roland*”¹⁰), esas palabras tienen, lo mismo que “culto”, “adoración”, “fanatismo” o “idolatría”, un uso más o menos equivalente. Cuando Borges se refiere a Bioy Casares, por ejemplo, como “el menos supersticioso de todos los lectores” e “inmune a todos los fanatismos”,¹¹ esas dos descripciones poseen aproximadamente el mismo sentido.

Borges observa los excesos de la “veneración supersticiosa” con la misma mirada de sospecha que dedica, en general, a todo énfasis: en principio, toda “superstición” es sospechosa de afectación o impostura. Este es uno de los rasgos que conectan la definición más común de “superstición” con la que aparecía en “La supersticiosa ética del lector”, donde el “supersticioso” era percibido como un simulador. Otro rasgo que las dos definiciones comparten, más importante que el anterior, es la privación cultural. La actitud reverencial del “supersticioso” con respecto a la literatura es, también, el efecto de una relativa carencia cultural que se exhibe bajo la forma de distancia respetuosa, a través de una relación con la literatura desprovista de familiaridad y en la que la veneración es una forma de extrañeza.

Una herencia de Groussac

Es probable que Borges haya heredado el término “superstición”, con este mismo uso, de Paul Groussac. En la crítica de Groussac, pero especialmente en su crítica sobre los clásicos, las valoraciones aparecen, como en Borges, bajo la sospecha de convencionalismo y simulación: “Las más de nuestras admiraciones literarias, desde luego las dirigidas a monumentos poéticos, son en gran parte convencionales cuando no fingidas”.¹² Para Groussac, podría decirse, toda admiración corre el riesgo de ser percibida como una grosería plebeya. En la admiración se pierden las virtudes aristocráticas que Nietzsche admiraba: la mesura, la contención, la reserva. La admiración no mira desde arriba hacia abajo. Y lo más importante, la admiración no es un signo de familiaridad. Los clásicos son “venerandas reliquias históricas que, puestas en altares, suelen ser reverenciadas de lejos más que asiduamente frecuentadas”.¹³ Como es habitual, Groussac asocia la admiración con una privación que se manifiesta bajo la forma de distancia»

⁷ Es, por otra parte, el significado que registra como segunda acepción el diccionario de la Real Academia Española: “Fe desmedida o valoración excesiva respecto de una cosa”.

⁸ “Alfonso Reyes. *Reloj de sol*, en *Síntesis*, a. 1, N° 1, Buenos Aires, junio 1927, pp. 112-113. Recogido en *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Manuel Gleizer, 1928

⁹ Prólogo a M. E. Vázquez, *Los nombres de la muerte*, Buenos Aires, Emecé, 1964. Recogido en *Prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1975

¹⁰ “La Cábalá”, en *La Opinión*, a. 7, N° 1879, 17 de agosto de 1977. Recogida en *Siete noches*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

¹¹ Prólogo a Adolfo Bioy Casares, “Los afanes”, en *Cuentistas y pintores argentinos*, selección y prólogos de J. L. Borges, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1985. El prólogo está fechado 1 2 de enero de 1983.

¹² Paul Groussac, “La cuestión Shakespeare”, en *Crítica literaria*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1980, p. 416.

¹³ Paul Groussac, “Cervantes y el ‘Quijote’”, segunda conferencia, *op. cit.*, p. 31.

Por un lado, el “supersticioso”, y por otro lado, el lector que posee una relación de familiaridad con la literatura basada en la frecuentación de los libros. Como en Borges, el “supersticioso” de Groussac está alejado de la “experiencia de la lectura” y admira de lejos.

“Nadie ignora que la superstición cervántica no se ha limitado a celebrar la preelencia literaria de su ídolo, sino que ha llevado su obcecación admirativa hasta atribuir a su fetiche una supuesta universalidad de conocimientos”.¹⁴ Así habla Groussac, acumulando irreverencias: “superstición”, “ídolo”, “obcecación admirativa”, “fetiche”. En su crítica, como en la de Borges, “fetichismo”, “fanatismo”, “fariseísmo”, “culto idolátrico” o “devoción religiosa” son sinónimos de “superstición”. Su figura del “supersticioso”, como la borgeana, se define siempre en términos religiosos. En oposición a la “superstición”, entonces, la “herejía” y el “sacrilegio”. Al comentar su polémica con Menéndez y Pelayo a propósito de Cervantes, por ejemplo, una discusión motivada justamente por sus irreverencias con respecto al autor del *Quijote*, Groussac aprovecha el título de Menéndez y Pelayo para definirlo como un “implacable inquisidor de heterodoxias”, “más católico que el papa”, cuyos escritos despiden “cierto husmo de sacristía o seminario”.¹⁵ Si los clásicos son libros idolatrados, el *Quijote* es el clásico entre los clásicos, una obra que, según propone Groussac (que la admiraba), debería ser descendida “del pedestal en que la han encaramado tres siglos de creciente superstición admirativa”.

Groussac es un *irreverente reverenciado*. La actitud de Groussac, el inquisidor de veneraciones supersticiosas que hace casi una militancia de la irreverencia a la literatura reverenciada, se deja explicar, quizá, por su condición de francés en un país que reverenciaba la cultura francesa. La autoridad de Groussac y su diferencia respecto de quienes lo reconocían como encarnación de la cultura francesa en la Argentina se basaba precisamente en su relación de familiaridad con esa cultura, una familiaridad opuesta a la “veneración supersticiosa”, y por lo tanto, condición para percibirla con extrañeza en el culto distante que profesaban los sudamericanos por una lengua, una literatura o una cultura que para Groussac era, necesariamente, íntima y común.

Otra lectura de “Pierre Menard, autor del Quijote”

¿Por qué *el Quijote*? Esta es la primera pregunta que el lector de “Pierre Menard” podría formularle al texto —aun en el caso de que el propio texto no se ocupara, como lo hace, de presentar al lector esa pregunta: “¿Por qué precisamente el Quijote?, dirá el lector”. La respuesta aparece visiblemente en la crítica de Borges. En efecto, en su crítica el *Quijote* es el texto elegido como ejemplo paradigmático del libro clásico objeto de “veneración supersticiosa”.

“La supersticiosa ética del lector” se ocupaba, centralmente, *del Quijote*. En “Nota sobre el Quijote” (1947), Borges escribía: “Paradójica gloria la del Quijote. Los ministros de la letra lo exaltan; en su discurso negligente ven (han resuelto ver) un dechado del estilo español y un confuso museo de arcaísmos, de idiotismos y de refranes. Nada los regocija como simular que este libro (cuya universalidad no se cansan de publicar) es una especie de secreto español, negado a las naciones de la tierra pero accesible a un grupo selecto de aldeanos”.¹⁶ El estilo de Borges quiere parecerse aquí, más que nunca, al estilo de Groussac, y es precisamente el nombre de Groussac el que se opone a la “superstición” atribuida a los críticos españoles: “Panegiristas de este tipo infestaron el siglo XIX. Groussac los censuró”. En el prólogo a la traducción del *Cementerio marino* de Paul Valéry (1931), *el Quijote* era el texto elegido para ejemplificar la “superstición” del texto inalterable. En el primer ensayo “Sobre los clásicos” (1941), se lamentaba la “deificación” del *Quijote* y se definía el cervantismo como “una de las equivocaciones de España”.

Borges escribió varios textos críticos sobre *el Quijote* (por ejemplo, “Magias parciales del

¹⁴ *Ibid.*, p. 39.

¹⁵ Paul Groussac, “Cervantes y el “Quijote”, primera conferencia, *op. cit.*, pp. 8 y 9.

¹⁶ “Nota sobre el Quijote”, en *Realidad*, v. 2, N° 5, Buenos Aires, septiembre-octubre de 1947.

Quijote”¹⁷ o “Análisis del último capítulo del ‘Quijote’”¹⁸), pero los textos que estoy considerando aquí, a diferencia de los anteriores, no están dedicados a la novela, sino a las lecturas de la novela. El objeto de esta crítica no es *el Quijote* o Cervantes, sino los cervantistas (españoles): “un cervantista suele ser un mero gramático (ejemplo: el P. Cortejón, autor de *Duelos y quebrantos* y de *La iglesia católica es la protectora y mejor amiga de la agricultura*) cuando no un coleccionador de refranes (ejemplo: el P. Sbarbi, autor de *Espléndida española*, de *Cuernos y plumas*, de *Preliminares para un tratado completo de paremiología comparada*, de *Ambigü literario* y de *El elemento cornífero*) o de coplas: Francisco Rodríguez Marín”. Para Borges, España no quedaba mal representada en esos títulos, y en la crítica española sobre el *Quijote* podía encontrar no sólo un objeto para descargar su hispanofobia sino también una reserva inagotable de lo que entendía por “superstición”.

“Pierre Menard” plantea una reducción al absurdo del culto del texto inalterable. El culto es absurdo porque los textos, aun sin cambiar, cambian. El “sacrilegio” es irremediable y lo comete el tiempo. Así como Borges elige el *Quijote* para ejemplificar la “superstición” del texto inalterable, también lo elige para mostrar las alteraciones de los textos en el tiempo. “El tiempo —amigo de Cervantes— ha sabido corregirle las pruebas”, escribe en “La fruición literaria” (1927).¹⁹ Un nombre ahora poético como La Mancha, observa en un ensayo de ese mismo año, era prosaico para Cervantes: “decir la Mancha era como decirnos Pigüé”.²⁰

Por algún motivo (la conocida anécdota sobre la primera lectura del *Quijote* en inglés y la impresión de que el texto en su idioma original era una mala traducción²¹ parece menos un motivo biográfico que otra ficción borgeana para ridiculizar el culto del texto original), la crítica de Borges elige siempre el *Quijote* como ejemplo para examinar el cruce (borgeano) entre el problema de la traducción y el problema de los clásicos. Como argumenté antes, para Borges estos dos problemas se cruzan porque percibe el culto del texto original y el culto del texto clásico como dos variantes del mismo culto, o para decirlo a la manera de Borges, dos variantes de la misma “superstición”: la “superstición” del texto inalterable. Este cruce aparece planteado en la crítica borgeana por primera vez en su prólogo a la traducción de Néstor Ibarra del *Cementerio marino* de Paul Valéry. Allí, Borges pasa indiferentemente del problema de la traducción al problema de los clásicos para burlarse del culto del texto clásico como texto inalterable estableciendo un contraste entre los lectores del *Quijote*, para quienes toda modificación de la frase inicial de la novela resulta “sacrílega”, y Cervantes, que “prescindió de esa leve superstición, y tal vez no hubiera identificado ese párrafo”. A continuación, y otra vez indiferentemente, Borges pasa del problema de los clásicos al problema de la traducción para burlarse del culto del texto original como texto inalterable proponiéndole al lector el siguiente ejercicio de lectura: “Invito al mero lector sudamericano a saturarse de la estrofa quinta en el texto español, hasta sentir que el texto original de Néstor Ibarra:

La pérdida en rumor de la ribera
es inaccesible, y que su imitación por Valéry:
Le changement des rives en rumeur,
no acierta a devolver íntegramente todo el sabor latino. Sostener con demasiada fe lo

¹⁷ En *La Nación*, Buenos Aires, 6 noviembre 1949, 2^a sec, p. 1. Recogido en *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Sur, 1952.

¹⁸ En *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 5^a ép., a. 1, N° 1, Buenos Aires, enero-marzo de 1956, pp. 28-36.

¹⁹ “La fruición literaria”, en *La Prensa*, Buenos Aires, 23 de enero de 1927, 2^a sec, p. 3. Recogido en *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Manuel Gleizer, 1928.

²⁰ “Indagación de la palabra”, en *Síntesis*, a. 1, N° 1, Buenos Aires, junio de 1927, pp. 69-76 y *Síntesis*, a. 1, n° 3, agosto de 1927, pp. 53-57. Recogido en *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Manuel Gleizer, 1928.

²¹ “Autobiographical Notes”, en *The New Yorker*, New York, 19 de septiembre de 1970, p. 42. “An Autobiographical Essay”, en *The Aleph and Other Stories, 1933-1969*, New York, E. P. Dutton, 1970, p. 209.

contrario, es renegar de la ideología de Valéry por el hombre temporal que la formuló.

La “ideología de Valéry” a la que se hace referencia es una ideología “clásica” de la literatura que Borges, desde “Las dos maneras de traducir” (1926) en adelante, opone sistemáticamente a las “supersticiones” románticas. Se trata, por lo tanto, de una ideología “sacrilega” de la literatura, a la que se opone la “demasiada fe” (un sinónimo de “superstición”) de quienes preferirían renegar de la ideología de Valéry con tal de abrazar (“románticamente”, “supersticiosamente”) “al hombre temporal que la formuló”.²²

Las relaciones entre el prólogo a la traducción del *Cementerio marino* de Paul Valéry y “Pierre Menard” resultan evidentes cuando se comparan los dos textos en el marco de la crítica borgeana. Pero esta conexión aparece indicada, además, en el mismo texto de “Pierre Menard”: entre las “obras visibles” de Menard, Borges incluye “una trasposición en alejandrinos del *Cimetière marin* de Paul Valéry”. En el prólogo a Paul Valéry aparecía el *Quijote*; en “Pierre Menard, autor del Quijote” aparece Paul Valéry.

Borges escribió “Pierre Menard” a principios de 1939. Unos meses antes publicó en la revista *El Hogar* una reseña sobre la *Introduction à la Poétique* de Paul Valéry. La reseña, muy breve, está enteramente dedicada a dos cuestiones aparentemente inconexas que, en este punto de la argumentación, ya resultarán previsibles: la ideología literaria “clásica” de Valéry y la idea borgeana (que poco después reaparecerá en “Pierre Menard”) sobre la alteración de los textos en el tiempo ejemplificada nuevamente, como en “La fruición literaria”, con un verso de Cervantes.

¿Qué relación existe entre Paul Valéry y Miguel de Cervantes? ¿Por qué motivo, en los tres textos de Borges mencionados (el prólogo, la reseña y el relato), el nombre de Valéry lleva al de Cervantes y el de Cervantes al de Valéry? La respuesta puede encontrarse en esa trama de ideas que aparece en la crítica borgeana y que he intentado describir en las páginas anteriores: el nombre de Paul Valéry está siempre ligado en Borges a una “ideología clásica de la literatura”, cuyos “sacrilegios” se oponen a las “supersticiones” de una “ideología romántica”, entre los cuales figura el culto del texto inalterable, en sus variantes de texto original (problema de la traducción) y texto clásico (problema de los clásicos), que Borges ejemplifica con el libro ya elegido por Groussac (de quien además hereda su uso de la palabra “superstición”) como paradigma del libro clásico objeto de “veneración supersticiosa”: el *Quijote* de Cervantes.

Esta trama de ideas borgeana, en la que es posible saltar del problema de los clásicos al problema de la traducción, del nombre de Cervantes al nombre de Valéry, de su ideología “clásica” de la literatura a los argumentos de Borges sobre las transformaciones de los textos en el tiempo, aparece condensada en “Pierre Menard, autor del Quijote”. En este sentido, el relato admite una serie de lecturas centradas en cualquiera de los puntos de la trama. “Pierre Menard” admite una lectura centrada en el problema del autor (esta lectura puede reunir los nombres de Miguel de Cervantes, de Cide Hamete Benengeli, de Alonso de Avellaneda, de Miguel de Unamuno y hasta de Francis Bacon²³), pero este problema no es sino un punto de la trama, que se conecta, por ejemplo, con la idea de Valéry de una historia de la literatura *sin autores*, y más en general, con todos los “sacrilegios” de una ideología literaria clásica, o también, en la otra dirección, con el culto romántico del autor individual, y más en general, con todas las “supersticiones” de una ideología romántica. “Pierre Menard” permite también, por ejemplo, una lectura centrada en el problema de la traducción (esta lectura observará que en la “obra visible” de Menard no sólo hay traducciones sino también una traducción al mismo idioma y hasta una broma sobre una traducción literal al francés de una traducción literal al español de un texto en francés), pero el problema es nuevamente un punto en la trama que se conecta, por ejemplo, con el problema del autor (¿quién es el autor de una traducción?), con “la superstición

²² Cfr. “Las dos maneras de traducir”: “Los románticos no solicitan jamás la obra de arte, solicitan el hombre. Y el hombre (ya se sabe) no es intemporal...”.

²³ Cfr. Block de Behar, Lisa, *Al margen de Borges*, México, Siglo XXI, 1987, p. 109.

de la normal inferioridad de las traducciones”, o más en general, con todas las “supersticiones” de una ideología romántica.

Como se ve, este sistema de ideas, que aparece formulado claramente por primera vez en “Las dos maneras de traducir” (1926), está basado en la oposición entre dos ideologías Iterarlas o dos maneras de creer en la literatura: una ideología “romántica” y una ideología “clásica”. De un lado de la oposición, las “supersticiones” de la ideología romántica; del otro lado, los “sacrilegios” de la ideología clásica. De un lado, los cervantistas españoles; del otro, el nombre de Groussac. De un lado, el culto del texto original y del texto clásico como textos inalterables; del otro, la ridiculización de ese culto. De un lado, el ridículo narrador de “Pierre Menard”; del otro, Menard.

Menard pertenece al lado “sacrilego” de la oposición porque elabora una reducción al absurdo de la “superstición” del texto inalterable: prueba que ese culto, para el cual toda modificación del texto venerado resulta “sacrílega”, adora una persistencia ilusoria: el tiempo corrige los textos. O también: Menard pertenece al lado “sacrilego” de la oposición porque es amigo de Paul Valéry, *tan* amigo que puede escribir una invectiva contra él sin que peligre la “antigua amistad”. Pierre Menard y Paul Valéry *se entienden* porque comparten los “sacrilegios” de una ideología literaria “clásica”, O también: Menard pertenece al lado “sacrilego” de la oposición porque está situado en el extremo opuesto a la credulidad y devoción de las “supersticiones”. El “supersticioso” cree y valora demasiado; Menard es un escéptico que percibe la gloria como una “incomprensión” y los cultos literarios como síntomas de “barbarie”.

Como todas las narraciones que funcionan con un narrador crédulo, “Pierre Menard” exige una lectura incrédula. En “Pierre Menard”, escribió Saer, “el lector sabe más que el narrador, (...) a quien la admiración obnubila”. El narrador “no vacila en creer que su admirado maestro ha reescrito palabra por palabra ciertos capítulos del *Quijote*”²⁴. Ciertamente, el narrador es un personaje ridículo, ofuscado por su propio entusiasmo y poco confiable. En cuanto al escéptico Menard, aparece representado como un aficionado a las bromas y a las ironías. Por otra parte, se advierte al lector, los borradores de su supuesta reescritura del *Quijote* no fueron nunca examinados por nadie. No obstante, si el lector comprende que está leyendo el relato de un engaño es por una razón bien elemental: lo que es imposible en el mundo de los lectores de “Pierre Menard” es igualmente imposible en el mundo de la ficción de “Pierre Menard”, donde el proyecto de Menard es calificado, realistamente, como un proyecto “de antemano imposible”. En “Pierre Menard”, el narrador puede dialogar sobre este punto con el lector (“¡Más bien por imposible!, dirá el lector”) porque viven en mundos que tienen las mismas leyes: en el mundo de la ficción de “Pierre Menard”, los escritores no son fantásticos. “Pierre Menard”, recordémoslo, cuenta una historia en la que un escritor le dice a su admirador que ha reescrito palabra por palabra y línea por línea algunos de los capítulos peor recordados

²⁴ Juan José Saer, “Borges francófono”, en *Punto de vista*, N° 36, diciembre 1989. Saer toma en cuenta la relación entre “Pierre Menard” y Paul Valéry, pero según su lectura el relato “es un arreglo de cuentas con la literatura francesa” y el protagonista es “una caricatura, o una reducción al absurdo, de Paul Valéry”. Para corroborarla, Saer busca en algunos textos críticos borgeanos juicios de valor adversos a Paul Valéry. Sin embargo, su argumentación se concentra en interpretar los juicios favorables como elogios de circunstancia o irónicos, verificar que Borges no lo admiraba incondicionalmente o citar selectivamente los textos borgeanos sobre Valéry. Más allá del modo voluntarioso en que Saer lo practica, el método de examinar juicios de valor para establecer el valor que un escritor tiene en la literatura de otro escritor resulta discutible. En el principio de su artículo, emplea un criterio menos dudoso: señala razonablemente que la ausencia del nombre de Proust en los textos críticos borgeanos es un índice del desinterés de Borges por la literatura de Proust, pero no advierte que ese criterio debería ser también aplicado a Paul Valéry, uno de los escritores más frecuentados por la crítica borgeana durante la década del 30 y especialmente en los años inmediatamente anteriores a la escritura de “Pierre Menard”. Durante ese período, Borges no solamente escribe varias notas sobre Valéry sino que reseña un libro *sobre* Valéry (*El Hogar*, 9 de julio de 1937), algo excepcional en la crítica borgeana tratándose de escritores contemporáneos

de un libro que ha leído en su infancia, unos treinta o cuarenta años antes. Y su admirador le cree.

El supersticioso y el irreverente reverenciado

Menard y el narrador son personajes opuestos. Menard afirma que “la gloria es una incompreensión” y percibe los cultos literarios como síntomas de “barbarie”. 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 nuestra barbarie”. El narrador se exhibe ante la mirada del lector como ejemplo de esa “incompreensión” y esa “barbarie”: ejerce su culto llevándolo hasta sus últimos límites. En términos de credulidad y devoción, no se puede ir más allá del punto al que llega el narrador, capaz de creerlo todo, de venerar una obra que no ha visto y de tomar en serio las bromas más desopilantes de Menard: “El método inicial que imaginó era relativamente sencillo. Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco...”. Menard elige el libro elegido por la crítica borgeana como paradigma del libro clásico objeto de “veneración supersticiosa” y bromea sobre ese culto. El narrador toma en serio esa broma (“una broma mal escuchada”) y encuentra un nuevo objeto de culto (“la impar”, “la interminablemente heroica”, “tal vez la más significativa de nuestro tiempo”). Menard se burla de la “superstición” del texto original y del texto clásico como texto inalterable anunciando que va a reescribir “palabra por palabra y línea por línea” un texto cuya modificación, había señalado Borges en 1931, nos resulta “sacrílega”, y al que Menard no considera “inevitable” sino “contingente”. El narrador, y aquí la ironía de Borges alcanza el punto más alto, aplica nuevamente esa “superstición” a la burla de Menard, es decir, aplica una “superstición” a la reducción al absurdo de esa “superstición”: quiere “reconstruir” el texto “original” de Menard y piensa devotamente que sólo un segundo Menard podría “resucitar esas Troyas”.

Menard es una representación de la figura del *irreverente reverenciado*: un poeta glorificado para quien la gloria es incompreensión y barbarie. El narrador, que reverencia al irreverente, es una representación borgeana extrema de la figura del “supersticioso”. Otra representación, también extrema, aparece en “La Biblioteca de Babel”: “Yo conozco distritos en que los jóvenes se prosternan ante los libros y besan con barbarie las páginas, pero no saben descifrar una sola letra”. Estos “besos bárbaros”, en los que reaparecen combinadas la devoción y la privación cultural, son una metáfora precisa de lo que Borges entendía por “superstición”.

La pareja contradictoria del irreverente reverenciado y el “supersticioso” no es simplemente una pareja de comedia cuyo significado se agote en sus posibilidades humorísticas. La contraposición entre estas dos figuras está siempre orientada a mostrar, tomando la posición del irreverente como punto de referencia legítimo, las valoraciones y creencias del “supersticioso” como exceso ilegítimo. Cuando Bourdieu, por ejemplo, transcribe algunos pasajes de una entrevista a Marcel Duchamp:

—¿Cuál es la interpretación posible de la Rueda de bicicleta? ¿Es posible ver ahí la integración del movimiento en la obra de arte? ¿O un punto de partida fundamental, como los chinos que inventaron la rueda?

—Esa cosa no tiene intención, salvo la de desembarazarme de la apariencia de la obra de arte. Era una fantasía. Yo no la llamaría una “obra de arte”. Quería acabar con las ganas de crear obras de arte. [...]

—¿Y el libro de geometría expuesto a la intemperie? ¿Se puede decir que es la idea de integrar el tiempo en el espacio jugando con las palabras “geometría en el espacio” y el “tiempo”, lluvia o sol, que vendría a transformar el libro?

—No, no más que la idea de integrar el movimiento en la escultura. No era más que humor, definitivamente humor, para ridiculizar la seriedad de un libro de

principios.²⁵

la oposición que le interesa es la misma que plantea Borges en “Pierre Menard”: Marcel Duchamp, otro irreverente reverenciado, se opone a su entrevistador, un “supersticioso” en términos borgeanos, que combina la incomprensión y la actitud reverencial: no comprende y toma en serio las bromas de Duchamp.

Conclusión: algunas hipótesis sobre la aparición de la figura del supersticioso

El narrador que aparece en la primera parte de “Pierre Menard” ha sido calificado reiteradamente por la crítica como un narrador pomposo y ridículo, pero quizá sería más preciso describirlo como un narrador ligeramente anacrónico. La frase “Diríase que ayer nos reunimos ante el mármol final y entre los apreses infaustos y ya el Error trata de empañar su Memoria...” nos resulta efectivamente pomposa y ridícula porque está fechada en 1939. Ubicada unas décadas atrás, sin embargo, se transformaría en un ejemplo más del registro que se usaba habitualmente para escribir sobre un poeta recientemente muerto y admirado. En el ensayo que dedica a Leconte de Lisle, fallecido poco antes de la publicación de *Los raros*, Rubén Darío comienza con estas palabras: “Ha muerto el pontífice del Parnaso, el Vicario de Hugo; las campanas de la Basílica lírica están tocando vacante. Descansa ya, pálida y sin la sangre de la vida, aquella majestuosa cabeza de sumo sacerdote, aquella testa coronada —coronada de los más verdes laureles—, llena de augusta hermosura antigua y cuyos rasgos exigen el relieve de la medalla y la consagración olímpica del mármol”.²⁶ El narrador de “Pierre Menard” es un crítico que vive en un mundo literario aristocrático y anacrónico, entre condesas y baronesas que conservan aún la tradición del salón literario. No es extraño que emplee una manera de hablar sobre la literatura que ya no corresponde a su época. Sus “supersticiones” románticas no son sino otro aspecto del mundo literario anacrónico que aparece ridiculizado en el relato.

La aparición de la figura del “supersticioso” es significativa porque señala el final de una ideología romántica o “religiosa” de la literatura: sólo cuando las creencias y valores de esa ideología perdieron vigencia fue posible percibirlos bajo la forma degradada de “supersticiones”. La oposición entre una ideología clásica y una ideología romántica de la literatura es un problema central en la crítica de Borges. La ideología romántica, que siempre pudo ser descripta en términos religiosos, aparece en su crítica como una religión de la que ya no es posible participar. En 1928, el mismo año en que por primera vez describió su figura del “supersticioso” en “El estilo y el tiempo”, Borges escribió “Séneca en las orillas”, un ensayo que termina con reflexiones sobre su “ateísmo literario”.²⁷ Si estas dos figuras en principio algo enigmáticas, la del “supersticioso” y la del “ateo literario”, aparecen al mismo tiempo en sus textos críticos, es porque se trata de dos figuras opuestas que sólo pueden definirse recíprocamente en la oposición. No hay “supersticiosos” sin “ateos literarios” ni “ateos literarios” sin “supersticiosos”. Ni el “supersticioso” ni el “ateo literario” pueden percibirse a sí mismos como tales, sino que ambos son un producto de la mirada del otro.

La aparición histórica de la figura del “supersticioso” implica un corte profundo en nuestra manera de creer en la literatura: indica el pasaje entre una ideología romántica o “religiosa” de la literatura y una ideología literaria “profana”. Este corte, que se produce hacia fines del siglo XIX y principios del siglo XX en la literatura europea, aparece en la literatura argentina, algo tardíamente, con la generación a la que pertenece Borges de los escritores nacidos alrededor del 900. Se trata de un cambio tan visible que resulta superfluo ejemplificarlo: una somera confrontación entre las maneras de hablar sobre la literatura de Rubén Darío o Lugones, digamos, y las maneras de Borges o Arlt es suficiente para advertirlo.

²⁵ Pierre Bourdieu, *Les regles de l'art*, Paris, Seuil, 1993, pp. 242-243.

²⁶ Rubén Darío, “Leconte de Lisle”, en *Los raros*, Buenos Aires, Losada, 1997, p. 61.

²⁷ “Séneca en las orillas”, en *Síntesis*; a. 2, N° 19, Buenos Aires, diciembre de 1928, pp. 29-32. Recogido en *Evaristo Carriego*, Buenos Aires, Manuel Gleizer, editor, 1930, con el título “Las inscripciones de carro”; fue también publicado, con modificaciones, en *Sur*, N° 1, Buenos Aires, enero 1931.

A partir de ese corte, la figura del “supersticioso” pasa a ocupar el lugar dejado por la figura, tan común hasta fines del siglo XIX y desde entonces en vías de extinción, del “filisteo”. En efecto, esta figura, la del materialista insensible a los placeres espirituales del arte, incapaz de “elevarse” a las regiones de “lo ideal”, fue posible y tuvo sentido únicamente en el marco de una ideología religiosa del arte que convirtió la sensibilidad artística en una virtud superior que distinguía a las almas “escogidas” capaces de sentir la belleza. Con la caída de esta ideología cae también la figura del “filisteo” —que en Borges, desde luego, ya no aparece. Su lugar, es decir, la posición que en adelante servirá como punto de referencia negativo para los artistas e intelectuales más avanzados en la dialéctica de la distinción, será ocupado por la figura del “supersticioso”.

Aunque a primera vista el “filisteo” y el “supersticioso” se presentan como figuras antitéticas, es necesario recordar que los “besos bárbaros” del “supersticioso” constituyen, lo mismo que la “insensibilidad” del “filisteo”, una forma ilegítima de disposición cultural: como respondió Arlt a un pobre lector del diario *El Mundo*, “es necesario leer muchos libros para aprender a despreciarlos”. La figura del “filisteo” ocupa, en el marco de una ideología religiosa de la literatura, un lugar homólogo al del “supersticioso” en el marco de una ideología literaria “profana”. Si Rubén Darío, para retomar este ejemplo, afirmaba su diferencia cultural en oposición al “filisteo”, Borges, treinta años después, afirma su diferencia contra la figura del “supersticioso”. Si en Rubén Darío eran bárbaros todos “los ciudadanos de los Estados Unidos de Norteamérica” con la excepción de Poe y algún otro desgraciado solitario, es decir, los “filisteos” de ese país materialista, sin antigüedad, sin aristocracia, y por lo tanto, “refractario de suyo a la verdadera poesía”, Borges encuentra la barbarie cultural bajo sus formas menos tolerables en los “elogios groseros, ilimitados” al *Martín Fierro* o en los “atemorizados elogios” a Joyce, es decir, en los excesos sospechosos de un amor a la literatura que no sabe mantenerse “de este lado de la idolatría”.