



***Discutir a/con/desde Borges: apuntes  
para una teoría del error***

Gustavo Osorio de Ita

En *Transculturaciones de la crítica literaria en Latinoamérica I. Nociones, tradiciones y apropiaciones*, José Sánchez Carbó, Samantha Escobar Fuentes, Diana Jaramillo Juárez y Alicia Ramírez Olivares, coordinadores.

México: Editora Nómada, 2022. 296 págs.

[www.editoranomada.com](http://www.editoranomada.com)

1. Crítica literaria en América Latina / 2. Estudios literarios latinoamericanos

ISBN (versión impresa): 978-607-8820-11-5

ISBN (versión digital): 978-607-8820-12-2

DOI de la obra: <https://doi.org/10.47377/transcUno>

DOI del capítulo: [https://doi.org/10.47377/transcUno\\_3](https://doi.org/10.47377/transcUno_3)

801.95

DSA



## DISCUTIR A/CON/DESDE BORGES: APUNTES PARA UNA TEORÍA DEL ERROR

Discussion of/with/from Borges: notes  
for a theory of error

*Gustavo Osorio de Ita*  
*Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*

### Resumen

Jorge Luis Borges, en el libro de ensayos *Discusión* (1957), establece, entre múltiples códigos de lectura, la posibilidad del error como un mecanismo articulatorio de significaciones latentes en el texto. En este sentido, la presente monografía pretende dar cuenta de algunas variantes componentes de dicha teoría del error, su presencia dentro de la dicotomía “clásico/romántico”, en relación con la idea de sugerencia en la literatura, en el panorama de la traducción literaria, en el vínculo con la idea de la obra abierta a la interpretación y en la subjetividad construida y mediada por el texto literario. Con ello pretendo dar relectura a un texto fundacional del autor argentino, mostrar su pertinencia y vigencia crítica, y poder advertir nuevas rutas no necesariamente para leer a Borges, sino más bien para poder leer con y desde Borges.

**Palabras clave:** Jorge Luis Borges, discusión, teoría del error, crítica literaria hispanoamericana.

## Abstract

Jorge Luis Borges, in the book of essays *Discusión* (1957), establishes, among multiple reading codes, the possibility of the error as an articulatory mechanism of latent meanings in the text. In this sense, this monographic aims to account for some component variants of this “theory of error”, its presence within the “classic / romantic” dichotomy, its relation to the idea of suggestion in literature, its preeminence in the panorama of the literary translation, in the link with the idea of the work open to interpretation and in the subjectivity constructed and mediated by the literary text. Therefore, I intend to re-read a founding text of the Argentine author, show its relevance and critical validity, and to propose the ability to notice new routes not necessarily to read Borges, but rather to be able to read with and from Borges.

**Keywords:** Jorge Luis Borges, discussion, theory of error, Hispano-American literary criticism.

## Empezar la discusión

Leer a Borges resulta siempre –en esa escalonada paradoja entre Aquiles y la tortuga– en asumir una discusión. Podríamos incluso, desde un comienzo, discutir aquella aseveración saturada de candidez y certidumbre, esa *captatio benevolentiae* tan a la manera de Borges que señala en las primeras líneas del prólogo a *Discusión* (1957):<sup>1</sup> “Las páginas recopiladas en este libro no precisan mayor elucidación” (7). Yo pienso que sí, y suficiente elucidación como para poder rastrear en estos ensayos-comentarios una cierta propuesta metodológica de lectura; a eso se abocarán las páginas siguientes.

Dicha propuesta no pienso obedece a los postulados claros del formalismo –vigente en los años en que se publica *Discusión*– sino que considero

<sup>1</sup> En esta investigación he recuperado la reedición de *Discusión* de 1957, siendo que la original data de 1932. Esta decisión parte de la idea de recuperar dos ensayos, “Nota sobre Walt Whitman” y “El escritor argentino y la tradición”, que no aparecían en la primera edición de *Discusión* y que son incorporados por Borges para la reedición de la obra 25 años después, los cuales considero permiten profundizar sobre aquello que denomino una “teoría del error” en torno a la crítica perfilada por el autor argentino.

se adelanta hacia la idea de una comprensión pragmática de la literatura, donde su realización obedece a la composición híbrida e intergenérica que caracteriza al prosista y poeta argentino; los textos presentan resistencia –a veces por el hermetismo de la referencia, a veces por la forma estilizada de su composición textual– pero detrás de sí sugieren, buscan problematizar, en una palabra, discuten. Por consiguiente, pretendo a continuación descomponer algunos ensayos específicos de este libro y repensarlos desde modos de organización y recepción del texto literario, incluso desde los terrenos de la pragmática y la enunciación, acotándome a aquello que he pensado en llamar una “teoría del error”.

En suma, lo que busco es conseguir una clave de lectura –lo más próximo posible a una metodología clara y aplicable– no para leer a Borges, sino para poder leer esas otras cosas –un corpus tan heterogéneo como el que el mismo Borges trabaja en su libro de ensayos, oscilando entre Europa y América, entre los cabarets parisinos y la pampa, entre los textos homéricos y las últimas películas de King Visor– desde la idea de Borges de “lectura” y de “error”, algo semejante a una instancia de enunciación: ¿dónde colocarnos si leyéramos como Borges (alguno o algunos de ellos)? ¿Cómo entenderíamos de nuevo y discutiríamos con aquello que leemos? ¿En qué manera equivocarnos como Borges acierta a hacerlo?

Para efectos prácticos, he decidido abrir una ruta principal de lectura –un sendero que, si bien se bifurca, intentaré esbozar lo más plana y esquemáticamente posible para no perderme/perdernos– la cual, a mi consideración, demarca posibilidades de aplicar una suerte de teoría y crítica a partir de los ensayos de Borges en aquello que leemos. Esta ruta es aquella que he dado en llamar una teoría del error, la cual trabaja la idea de una obra abierta y no acabada, plagada de erratas, sugerencias y simulacros que invitan a la trascendencia a través de su carencia; esta ruta se vincula, a su vez, con las ideas de sujeto, lengua, cultura y literatura, donde la aproximación a múltiples y lejanos –tanto geográfica como temporalmente– sucesos literarios se ve atravesada por la concepción del discurso literario como una manifestación de varios procesos y eventos –podríamos decir “transculturales”– que invitan a tomar una nueva posición en la lectura, una instancia de enunciación distinta.

Ya que se trata de Borges, esta ruta se torna convergente, entreverada, simultánea, incluso a momentos oblicua: así tendremos casos como

literaturas ajenas (Whitman, Flaubert) que tienden a concepciones singulares sobre el error, versiones y traducciones homéricas que se sustentan en la posibilidad de modificar desde dónde se lee *La Ilíada*, lo que se calla y lo que se dice en el *Martín Fierro* y que deviene precisamente –como la ausencia de camellos en el *Alcorán* de Mahoma– la construcción de un sujeto único y más épico que lírico. Tendremos errores que distan entre sí pero que convergen en denotar una posibilidad ulterior del texto: la de ir más allá.

La carrera no empieza en ceros. En “*Discusión* de Jorge Luis Borges: la supersticiosa estética del escritor”, Daniel Zavala hace un recuento pormenorizado y comprehensivo de los componentes del libro, señalando que “*Discusión* es el primer libro de ensayos que no desterraría de sus futuras *Obras completas*. Con él, se estaba marcando un verdadero punto de partida en su trayectoria ensayística” (2016, 66). Así mismo, en su artículo el crítico propone núcleos de lectura sumamente atinados,<sup>2</sup> que consiguen clarificar una ruta de recepción para el texto de Borges así como también una gran herramienta para profundizar en esta obra fundamental que, como también señala Zavala, ha sido escasamente considerada o revisada por la bibliografía borgiana (71).

Sin embargo, lo que pretendo aquí resulta un tanto menos ambicioso y más de cariz práctico: el objetivo de estas páginas no es rastrear el cómo surge dicho punto de partida (cuestión de sumo interés para la crítica en torno a Borges), sino más bien simplificarlo en la medida de lo posible, volverlo una perspectiva funcional en la incorporación de herramientas teóricas y críticas para el estudio contemporáneo de la literatura; en otras palabras, pensar cómo puede hacerse una suerte de crítica *à la manière* de Borges apuntalada en la teoría el error. En todo caso, prometo intentar ser claro, quizás incluso, con cierta magia o suerte o ambas –querido lector, querido Aquiles– dar alcance a la tortuga.

<sup>2</sup> Los núcleos de lectura que Zavala propone son los siguientes: el primero, que comprende “El arte narrativo y la magia” “Films” y “La postulación de la realidad”, un segundo compuesto por “Una vindicación del falso Basílides” y “Una vindicación de la cábala”, un tercero donde se incluyen “La duración del infierno” y “La penúltima versión de la realidad” y un cuarto y último donde se encuentran los ensayos “El *Martín Fierro*” y “El otro Whitman”, este último es quizás aquel que más ha enriquecido este trabajo, puesto que, retomando las señalizaciones del propio Borges en el prólogo a *Discusión*, puede ser entendido como un método. (Zavala, 68-69).

## Apuntes de una teoría del error

### Errores clásicos / errores románticos

En *Discusión*, si bien la idea del error toma múltiples formas –imprecisión, sugerencia, texto no definitivo–, esta se encuentra frecuentemente anclada o vinculada con la idea de virtud. En este sentido, nosotros también quizás debamos, como hipotetizamos en páginas anteriores, dejar de lado la connotación peyorativa del error y leer, a contrapelo, a la manera de Walter Benjamin, aquellos casos en donde los errores se cristalizan como la posibilidad significativa de los textos. Son cinco los ensayos que considero apuntan a esta idea de una teoría del error, la cual Borges explica desde distintos derroteros y con fines divergentes. Podemos comenzar por el ensayo titulado “La postulación de la realidad”, fechado hacia 1931. En este ensayo, Borges recupera, en primera instancia, la oposición ya casi canónica y tradicional entre formas clásicas y formas románticas. Sobre las primeras se extiende más el autor argentino, reconociendo tres modos de las formas clásicas de representación de la realidad:

La postulación clásica de la realidad puede asumir tres modos, muy diversamente accesibles. El de trato más fácil consiste en una notificación general de los hechos que importan. [...] El segundo consiste en imaginar una realidad más compleja que la declarada al lector y referir sus derivaciones y efectos. [...] El tercer método, el más difícil y eficiente de todos, ejerce la invención circunstancial. (79-80)

Cada uno de estos modos será ejemplificado por Borges: en cuanto al primer caso, recurre a la secuencia narrativa inaugural de *El Quijote* de Cervantes, para el segundo, ejemplifica a través de la apertura del fragmento heroico de Tennyson, *Morte d'Arthur*, y para el tercer y último modo ocupa “La muerte de don Ramiro” de Enrique Larreta. Lo que realiza aquí Borges es mostrar cómo en la textualidad quedan presentes modos específicos de representación que pueden llevar hacia el polo de lo clásico o bien de lo romántico (también denominado por Borges como “lo expresivo”). En suma, que estos modos tienden a configurar procederes:

Distraigo aquí de toda connotación histórica las palabras clásico y romántico; entiendo por ellas dos arquetipos de escritor (dos procederes). El clásico no

desconfía del lenguaje, cree en la suficiente virtud de cada uno de sus signos. [...] carácter mediato de esta escritura, generalizadora y abstracta hasta lo invisible. El autor nos propone un juego de símbolos, organizados rigurosamente sin duda, pero cuya animación eventual queda a cargo nuestro. No es realmente expresivo: se limita a registrar una realidad, no a representarla. [...] Dicho con mejor precisión: no escribe los primeros contactos de la realidad, sino su elaboración final en concepto. (75-76)

Aquí, de acuerdo con Borges, la escritura se torna constructo de realidad. Dos realidades se ponderan –dos senderos que se bifurcan– de manera plausible en las lecturas que realizamos. Completando esta dualidad complementaria, Borges señala:

La realidad que los escritores clásicos proponen es cuestión de confianza, como la paternidad para cierto personaje de los *Lehrjahre*. La que procuran agotar los románticos es de carácter impositivo más bien: su método continuo es el énfasis, la mentira parcial. (78)

Ahora bien, ¿cómo es esa “mentira parcial”? Si bien Borges no se decanta por la explicación clásica –organizada, trimodal, ejemplificativa– del modo clásico, sí esboza circunstancias particulares del cómo es el modo romántico o expresivo:

Yo aconsejaría esta hipótesis: la imprecisión es tolerable o verosímil en la literatura, porque a ella propendemos siempre en la realidad. La simplificación conceptual de estados complejos es muchas veces una operación instantánea. El hecho mismo de percibir, de atender, es de orden selectivo: toda atención, toda fijación de nuestra conciencia, comporta una deliberada omisión de lo no interesante. Vemos y oímos a través de recuerdos, de temores, de previsiones. En lo corporal, la inconsciencia es una necesidad de los actos físicos. Nuestro cuerpo sabe articular este difícil párrafo, sabe tratar con escaleras, con nudos, con pasos a nivel, con ciudades, con ríos correntosos, con perros, sabe atravesar una calle sin que nos aniquile el tránsito, sabe engendrar, sabe respirar, sabe dormir, sabe tal vez matar: nuestro cuerpo, no nuestra inteligencia. Nuestro vivir es una serie de adaptaciones, vale decir, una educación del olvido. (77)

Aquí un modo que se centra en la omisión, en la imprecisión. El modo romántico, entendido por Borges como una forma expresiva que no limita su pensamiento, sino que lo despliega sobre la página guiado por intuiciones y latencias, por instinto y fuerza instintiva, sería un modo más

apegado a la consecución sintáctica<sup>3</sup> de impresiones; pero en ese “error”, en la imprecisión misma, en la oscilación del foco de atención y la creación de una secuencia casi caótica de la realidad, radica también gran parte de lo humano. Esta consideración, para una aplicación práctica, podría servirnos para explicar si determinada obra se aproxima a una representación clásica o barroca, si recurre a la construcción organizada, equilibrada y medida de imágenes; o si, por el contrario, opta por una sintaxis que se desborde, que tienda a la omisión, que sea objeto de pulsiones organizadas que configuran –en y mediante su mecanismo de enunciación– un objeto expresivo. Así, viene la primera advertencia de que en el error –a lo menos en literatura– no hay falla alguna; que vale la pena la carrera aunque la tortuga avance siempre, aunque sea un poco y lentamente.

### Magia y sugerencia como error

En la idea borgiana, otra manera de llamar a este error es “magia”. Al comienzo del ensayo de 1932 titulado “El arte narrativo y la magia”, Borges señala que el arte narrativo carece para el momento de un análisis completo:

El análisis de los procedimientos de la novela ha conocido escasa publicidad. La causa histórica de esta continuada reserva es la prioridad de otros géneros; la causa fundamental, la casi inextricable complejidad de los artificios novelescos, que es laborioso desprender de la trama. (88)

Para acatar dicho problema, Borges esboza una suerte de definición concerniente a la novela: “una novela, [...] debe ser un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades” (96). Ese juego preciso se puede proponer, de acuerdo con la perspectiva del autor argentino, mediante la presencia de ciertos elementos relativos a la sugerencia. Valiéndose de obras pertenecientes a Edgar Allan Poe (*Narrative of A. Gordon Pym*), Herman Melville (*Moby Dick*) o Stéphane Mallarmé (*Un coup de dés*), Borges sostiene que ese “blanco” –no sólo textualmente presente, sino simbólicamente constitutivo en las tres obras antes mencionadas– permite la apertura hacia sugerencias, hacia inclinaciones, hacia un espacio o suceso

<sup>3</sup> En torno a este papel de la sintaxis, Borges señalará, hacia 1933 en “Elementos de preceptiva”: “La literatura es fundamentalmente un hecho sintáctico. Es accidental, lineal, esporádica y de lo más común” (En *Sur*, núm. 7, abril de 1933, p. 16).

indeterminado donde no sabemos qué es a bien lo que ocurre o ocurrirá; igual que el procedimiento de la magia misma, donde el mago esconde con las manos, simula, apunta hacia lo lejos, distrae, insinúa posibilidades, pero el resultado es siempre otro. Así, Borges piensa que:

El problema central de la novelística es la causalidad [...] la magia es la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción. [...] Esa peligrosa armonía, esa frenética y precisa causalidad, manda en la novela también. (94-96)

Donde la “frenética y precisa causalidad” crearía un desarrollo en la secuencia de causas y consecuencias en la novela –y a mi parecer en cualquier texto artístico– que puedan tender a la sorpresa –al aplauso del público ante el truco, respetando la analogía–; por lo tanto, para leer con Borges la articulación de la novela hay que tener contempladas esas sugerencias y blancos, esas formas causales que salen del espectro de las leyes de la óptica, la física o la lógica. En suma, encontrar ese “otro” procedimiento causal:

Procuro resumir lo anterior. He distinguido dos procesos causales: el natural, que es el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela, pienso que la única posible honradez está con el segundo. Quede el primero para la simulación psicológica. (98)

Y si encontramos el procedimiento encontramos también un fallo: un fallo en la lógica causal que engendra la sorpresa –la *ekpléxis*, como quisiera la antigua preceptiva griega– y, ¿qué es la literatura sino magia contenida, sino sorpresa programada? El error es pensar que este otro error –mágico y sorprendente– es uno que habríamos de evitar. Con magia también se desplaza la tortuga, con magia Aquiles desplaza sus pies ligeros intentando alcanzarla.

### **Error al traducir y traducir el error**

El tercer ensayo que pienso se vincula con estas anotaciones para una teoría del error es “Las versiones homéricas”, escrito también hacia 1932. Si bien el objetivo general de dicho ensayo es reivindicar la posición de las traducciones con respecto al original de los textos homéricos, a mi parecer

hay detrás de estas líneas otra distinta defensa del error. La traducción es para Borges una multiplicación de posibilidades, una forma de llevar a buen puerto –distinta pero no por ello menor– la comprensión de una realidad de manera diferente.<sup>4</sup> Dice Borges:

Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción. Un olvido animado por la vanidad, el temor de confesar procesos mentales que adivinamos peligrosamente comunes, el conato de mantener intacta y central una reserva incalculable de sombra, velan las tales escrituras directas. La traducción, en cambio, parece destinada a ilustrar la discusión estética. (110)

Y es ahora a esa discusión estética a donde quiero acercarme. Borges retoma el canto IX de la Odisea y sus varias traducciones al inglés para mostrar las posibles distancias y representaciones –los “procederes” si recordamos el primer ensayo aquí a discusión– en torno al texto de Homero. Recupera las traducciones de Buckley (que tacha de “literal”), Butcher y Lang (“fiel pero arcaizante”), Cowper (“la más inocua de todas: es literal, hasta donde los deberes del acento miltónico lo permiten”), Pope (su favorita, pues a su parecer resulta “extraordinaria”), Butler (quien “demuestra su determinación de eludir todas las oportunidades visuales y de resolver el texto de Homero en una serie de noticias tranquilas”) y tras la discusión y citación de las mencionadas traducciones inquiere y resuelve:

¿Cuál de esas muchas traducciones es fiel?, querrá saber tal vez mi lector. Repito que ninguna o que todas. Si la fidelidad tiene que ser a las imaginaciones de Homero, a los irrecuperables hombres y días que él se representó, ninguna puede serlo para nosotros; todas, para un griego del siglo diez. (117)

En noviembre de 1935, sólo tres años después de que Borges escribiera “Las versiones homéricas”, Erwin Schrödinger redactaba su *Die gegenwärtige Situation in der Quantenmechanik* a manera de respuesta a

<sup>4</sup> En un ensayo posterior a la primera edición de *Discusión*, “Los traductores de Las mil y una noches” (en *Historia de la eternidad*, 1933), Borges abundará sobre la idea de las versiones y cómo éstas representan no sólo la forma en que se contempla desde la extrañeza y el exotismo textos como *Las mil y una noches*, sino también como existe una suerte de “ética del traductor” (palabra recurrente en el léxico borgiano) que modeliza las versiones pensando en el lector y en las posibles circunstancias pragmáticas de recepción. Así, el traductor y la traducción no sólo es visión del mundo de la lengua base, sino también testimonio de las circunstancias comunicativas de la lengua meta.

las provocaciones intelectuales de Albert Einstein; ahí, a través de una problematización de la mecánica cuántica, el físico austriaco-irlandés hablaba de un gato vivo y muerto simultáneamente en una caja. Quiero pensar que Borges quizás antecedió esta idea de una manera más literaria: las versiones de la *Odisea* son al mismo tiempo todas la mejor y la peor, pues la idea crítica de Borges opera en contra de la construcción de un texto definitivo. Un texto cerrado, limitado a interpretaciones, a lecturas, a revisiones o a versiones sería un texto muerto; mientras no abramos la caja el gato está al mismo tiempo vivo y muerto, mientras sigamos leyendo los textos y traduciéndolos, las versiones serán al mismo tiempo las mejores y las peores. Los errores y las indeterminaciones, los fallos en la traducción dicen también mucho de quién los traduce y, en este sentido, podemos aprender otra parte de esta singular metodología borgiana: ver la apertura del texto, comprenderlo como un objeto inacabado. O bien, como dice el propio Borges: “El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio” (111). Aquí optemos por no cansarnos: la tortuga está a la vista.

### El error de la página perfecta

El cuarto ensayo que considero puede pensarse como una clave de lectura desde estas notas para una teoría del error es “La supersticiosa ética del lector”. Este ensayo, escrito en 1930,<sup>5</sup> retoma varios de los elementos hasta aquí señalados (o proceder o cuestiones metodológicas a atender, si así se quiere). Borges dice que “La página de perfección, la página de la que ninguna palabra puede ser alterada sin daño, es la más precaria de todas” (66). Pienso, a partir de esta idea de Borges, que la página perfecta en literatura no existe; la consecución de hallazgos y de desvíos<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Se puede notar aquí que el recorrido sobre los escritos de Borges no ha sido cronológico, de hecho casi ha operado de manera temporalmente inversa. Pienso que esto es necesario para notar las claves de lectura que Borges va construyendo, las cuales obedecen más a un modelo de interpelación transversal que a una consecuencia diacrónica. De cualquier manera, en esta sólo otra propuesta de lectura y, tal y como ya hemos atendido, el texto definitivo se debe de acotar a los textos religiosos o fatigantes.

<sup>6</sup> Otra vez, podemos volver a “Elementos de preceptiva”, donde Borges apunta: “Ese delicado juego de cambios, de buenas frustraciones, de apoyos, agota para mí el hecho estético. Quienes lo descuidan o ignoran, ignoran lo particular literario.” La idea es mostrar el “juego de cambios”, indagando en cómo se consolidan en una obra literaria particular (singularizando) y evidenciando aquellos defectos que apelan a la idea de un estilo (cuestión que será también trabajada posteriormente, en la segunda mitad del siglo XX, por la escuela de la estilística, en concreto por teóricos como Dámaso Alonso o Jean Cohen).

permiten construir un producto humano, ergo percibir una suerte de organización subjetiva del error.

Así, la página literaria –que a su vez construye a la obra literaria– es aquella plagada de errores: “Inversamente, la página que tiene vocación de inmortalidad puede atravesar el fuego de las erratas, de las versiones aproximativas, de las distraídas lecturas, de las incomprensiones, sin dejar el alma en la prueba” (67). El error entonces “suele probarnos que la pasión del tema tratado manda en el escritor, y eso es todo” (68). Entonces, leyendo con Borges, podríamos construir una lectura de los textos literarios desde el error: haciendo hincapié en la imprecisión, en las sugerencias, en contra de un texto definitivo, cerrado, agotable. En la praxis sería notar lo humano en el error, y por ello tendería a una postura pragmática de lectura: ¿dónde la contradicción semántica en los versos refleja el cariz subjetivo de un poema? ¿Cómo la traducción de una obra del siglo IV en el siglo XIII por encargo de la escuela de traductores de Toledo puede reflejar el contexto social, político y económico en el cual se desenvolvía Alfonso X? ¿Qué elección estética se puede ponderar a partir de ese error métrico –impensable en alguien con una consciencia musical y rítmica como la de Lorca– con que arranca “La casada infiel”? En el error está lo humano; Borges invita a develar lo humano de los textos, ya sea desde el silencio, el blanco, la indeterminación o la magia. Y el sujeto que se construye –el que tropieza intentando dar alcance a la tortuga– sería también un sujeto del error.

### **El sujeto errado**

Si la página es la organización subjetiva del error, antes y después de esta –pensando con Borges– encontraremos a un sujeto errado; si antes vimos lo humano en el error, aquí quisiera centrarme en el error en lo humano. No quiero detenerme en lo biográfico, que podría llevarnos a la reconstrucción psicocrítica del sujeto-autor del texto, sino más bien adentrarme a pensar cómo el texto construye o configura un sujeto a partir del error. Borges provoca esta idea en dos ensayos: “El otro Whitman” y “El escritor argentino y la tradición”.

En “El otro Whitman” el argentino reconoce una propuesta anticientificista en Whitman, la cual sostiene corre paralelamente con la construcción ideológica de una nación naciente (Estados Unidos) vinculada, hacia

finales de los años veinte (recordemos que el artículo se redacta hacia 1929) con la pasión: para Borges en los versos de Whitman resuena la matriz de conocimiento y cultura mismos de Norteamérica, los cuales buscan desvincularse de un positivismo latente –de nuevo ese optar por lo romántico ante lo clásico– y dar lugar al canto. Dice Borges:

No sé si estará de más indicar –yo recién me fijo– que esas tres confesiones importan un idéntico tema: la peculiar poesía de la arbitrariedad y la privación. Simplificación final del recuerdo, inconocibilidad y pudor de nuestro vivir, negación de los esquemas intelectuales y aprecio de las noticias primarias de los sentidos, son las respectivas moralidades de esos poemas. Es como si dijera Whitman: Inesperado y elusivo es el mundo, pero su misma contingencia es una riqueza, ya que ni siquiera podemos determinar lo pobres que somos, ya que todo es regalo. ¿Una lección de la mística de la parquedad, y ésta de Norte América? (78)

Entonces, en los tres poemas que retoma de Whitman –“Once I passed through a populous city”, “When I read the book” y “When I heard the learned astronomer”– tenemos un sujeto inesperado y elusivo que retrata el mundo que habita; y no puede hacerlo sino de esa forma también inesperada y elusiva. Un sujeto del error para un mundo que no está salvo constituido por cadenas dispersivas de errores.

Tenemos, por consiguiente y desde esta teoría del error, que atender a la constitución –textual y poética– del sujeto mismo. Esto nos lleva a terrenos de la pragmática: el sujeto mira ahí a la tortuga, la ve un solo paso adelante, nosotros vemos al sujeto y a la tortuga, y si recordamos la premisa de Zenón sabemos que no va a alcanzarla nunca, pero ahí se olvida que no sólo el movimiento es una ilusión, sino que el sujeto –y quizás la tortuga misma– lo son también. El sujeto es constructo, y para Borges el constructo parte del error.

En otra instancia que complementa esta perspectiva, concretamente el texto titulado “Nota sobre Walt Whitman”, Borges señala la distancia entre autor y subjetividad literaria a través del caso de Whitman, así como también la problematización de afinar términos como ficción y mentira, sosteniendo que “Un hecho falso puede ser esencialmente cierto” (135). De esta manera, Whitman se torna, simultáneamente, biográfico y poético; una subjetividad construida tanto por lo que vive como por lo que escribe haber vivido, apuntando hacia la constitución figural de un Whitman

eterno: “Así se desdobló en el Whitman eterno, en ese amigo que es un viejo poeta americano de mil ochocientos y tantos y también su leyenda y también cada uno de nosotros y también la felicidad. Vasta y casi inhumana fue la tarea, pero no fue menor la victoria” (136).

Por otra parte, en “El escritor argentino y la tradición”, Borges principia por hacer un recorrido sobre varias vertientes críticas que formulan ideas en torno a la figura del autor en Argentina y la tradición mediante la cual se consolida, haciendo una señera distinción entre la poesía de los gauchos y la poesía gauchesca, así como también sosteniendo que la poesía gauchesca no es poesía popular, puesto que no habla desde el pueblo. Con ello marca énfasis en la construcción ficticia de cómo el escritor piensa habla el pueblo, a la par que la radicaliza.

Y es que Borges lee desde la postura de enunciación, desde esa brecha entre el autor y el yo del poema (o cuento). Y lo que consigue es mostrar lo argentino en un modo de escritura, en la enunciación y no en el enunciado (tomando como caso de lectura el poema “La urna” de Enrique Banchs). Recordemos que, para Émile Benveniste, el acto de enunciación se trataba de una manipulación particular de la lengua (114); el acto de enunciación, producido por un sujeto de enunciación, es un uso singular –podríamos decir un error– de la lengua. Notamos ahí un sujeto distinto, singularizado, un Martín Fierro o un Cruz, o una Emma Bovary o un aquel que se canta a sí mismo y se celebra y canta, y con ello encontramos también una forma errada de sujeto: un sujeto poético.

### **Error al cerrar la discusión**

Era imposible dar alcance a la tortuga. Aquiles lo supo tras dar incontables vueltas al estadio. Zenón supo verlo. A Leibniz le incomodó tanto al saberlo que incluso formuló la idea del cálculo infinitesimal. Borges también pensó en ello, pero yo pienso que no lo piensa como un fracaso. Dice el argentino: “Creo, además, que todas estas discusiones previas sobre propósitos de ejecución literaria están basadas en el error de suponer que las intenciones y los proyectos importan mucho” (171).

Por lo tanto, en una aproximación desde la teoría del error, podríamos detenernos en primera instancia en qué tipo de error se hace manifiesto en un texto, si es que se trata de un error medurado y apolíneo, un error

programático y hacia la *claritas*, es decir, un error clásico; o si bien se trata de un error intempestivo y pasional, un error más “humano”, la *obscuritas*, y por lo tanto un error romántico. También podemos empezar a pensar en el error a manera de sugerencia: un vacío que queda por llenar en el texto, un hueco que nos incita completar la historia, un espacio –tan caro para Mallarmé, por ejemplo– que funciona como mecanismo compositivo del texto y que propicia la co-creación. O también pensar en la traducción como un modelo no acabado, que extiende aquel vacío que acabo de señalar hacia otros derroteros –lingüísticos, ideológicos y culturales– donde el transvasado de contenidos y de formas nunca permite desaprendernos de la sospecha de que algo se ha modificado, de que ha habido, seguramente, algún error, pero que en este se halla la singularidad del texto nuevo que resplandece en la lengua que lo adopta. Y pensando en esta singularización, quizás también poder deshacerse de la idea peyorativa del error: la página perfecta es un cúmulo de aburrimientos, pues ahí no hay singularidad, no hay errata, no hay movimiento ni incitación; la página perfecta –impoluta y blanca– debe forzosamente carecer de originalidad, así como también el sujeto construido a partir de dicha página. Los personajes o sujetos líricos que encontramos desde el *Alcorán* hasta el *Martín Fierro* son sujetos porque se distancian de la lengua, porque erran y al errar se vuelven únicos: fallamos de manera única y eso nos hace humanos, o personajes humanos.

Borges, en alguna otra parte, recuerda, a través de Rudyard Kipling, una anécdota acerca de Jonathan Swift. El autor irlandés pensaba, al crear *Los viajes de Gulliver*, en la posibilidad de fraguar un libro que criticase la condición humana; sin embargo, éste devendría un libro infantil leído por generaciones como los relatos de un hombre que llegaba a distintos lugares en disímiles tamaños. Al recuperar la anécdota, Borges previene sobre el azar en la recepción de una obra: una cosa es lo que construye el autor –un proyecto, una suma de posibilidades, un sistema para ser leído y recibido de cierta manera en una época concreta–, pero otra muy distinta es la recepción de la obra. Gulliver nunca tiene por cierto a qué costas llegará o con hombres de qué tamaño deberá entenderse; de igual manera, Borges, sentando ciertas ideas próximas a las ideas de la estética de la recepción (particularmente las de Jaus e Iser), piensa que el texto nunca sabe a qué costas llega, de qué dimensiones llegará a ser o cómo

---

podrá ser increíble y erradamente comprendido. En suma, quería decir que quizás Aquiles nunca debió dar alcance la tortuga y eso también está bien: las sucesiones infinitas atañen también a la lectura y creación de un texto literario y por ello seguimos leyendo, seguimos equivocándonos y discutiendo. Hoy quizás ya nadie quiera alcanzar a la tortuga. Aunque, claro, quizás esté equivocado.

### Referencias

- Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI, 1971.
- Borges, Jorge Luis. *Discusión*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- Borges, Jorge Luis. “Elementos de preceptiva”. *Sur*, abril de 1992, núm. 7.
- Zavala, Daniel. “*Discusión* de Jorge Luis Borges: la supersticiosa estética del escritor”. En *Jorge Luis Borges. Perspectivas críticas. Ensayos inéditos*. Coords. Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez. México: ITESM / MA Porrúa, 2016, pp. 65-85.