

Figuras de la identidad en la obra narrativa de Jorge Luis Borges y Leo Perutz

Mariela C. Ferrari

UBA

Yo que soy el que ahora está cantando

Seré mañana el misterioso, el muerto [...]

Nuestra historia cambia, como las formas de Proteo

Jorge Luis BORGES, «Los enigmas» (916)

Todos nos parecemos a la imagen que tienen de nosotros

Jorge Luis BORGES, «El indigno»

El informe de Brodie es, entre otras cosas, y como muchos otros textos de Borges, un libro sobre la traición y la identidad en pugna. La oculta traición amorosa entre hermanos, y la fidelidad finalmente «recuperada», en «La intrusa», la traición del acólito en «El indigno», la traición del relato jurado secreto, en la narración del duelo de «El encuentro»; o la traición como excusa para otro duelo, y una final retirada, en «La historia de Rosendo Juárez»; la traición como claudicación del historiador nacionalista, una retirada ambigua frente a la voluntad inquebrantable del historiador extranjero, en esa duplicación de «Guayaquil». Todas estas formas de «traición», sutiles o abiertas, ambiguas y necesarias, en la economía del relato y en la configuración de la historia (y de la Historia con mayúsculas), se conectan a partir de la construcción de la identidad de sus narradores o protagonistas y del o los «otros». Todas refieren a la construcción o producción de una identidad¹ (y una diferencia) en tanto forma de delimitación o proceso textual de *autopoiesis*, aunque éste no se realice en primera persona, un proceso que se plantea como un conflicto de base, en relación con el otro de turno.

Así, la definición de quién (o qué) es quién en los textos, qué papeles nos toca jugar o performar en la historia, y de qué manera éstos dan forma a nuestros actos, se manifiesta problemáticamente en Borges, porque la identidad no es siempre igual a sí misma, sino que se encuentra en la definición del otro, en un proceso de diferenciación que sustenta el sí, pero que lo muestra también como una construcción, como una actuación o ficción, una performance, que cambia en el mismo acto del decir, del interpretarse e interpretar al «otro» como tal.

El enigma de la identidad, su problemática definición y delimitación, constituye una temática polifacética que recorre la literatura desde la Antigüedad mítica, en el Edipo de Sófocles, en clave trágica o cómica en el clásico *Anfitrión*, o en la figura de Proteo evocada por Borges. También en la literatura y en el ámbito intelectual del *Fin-de-Siècle* alemán y centroeuropeo, en la denominada crisis de la consciencia y el lenguaje y en la más cercana literatura argentina del siglo XX, el concepto de identidad resulta problemático³. En términos individuales o subjetivos, o colectivos, sociales o nacionales, en un sentido filosófico, ontológico o gnoseológico, en sus aspectos socio-políticos, jurídicos o psicológicos, la identidad se plantea como un enigma particularmente elusivo a la hora de cercarlo racionalmente, tanto en su propia definición, como en

la de sus «sosas» conceptuales, esas otras figuras del pensamiento que traducen la problemática identitaria en diversos ámbitos de la praxis, tales como, por ejemplo, el concepto jurídico de persona o el psicológico-social de sujeto⁴.

Frente a una estabilización o contraposición antinómica de sus ejes de definición (yo y el otro, inclusión frente a exclusión, etc.), el escritor austrohúngaro Leo Perutz (1882-1957) y Jorge Luis Borges (1899-1986) plantean la problemática identitaria como un proceso activo, elusivo en sus transformaciones deícticas, sintagmáticas y narratológicas. Su literatura articula la posibilidad de percibir en la identidad un proceso que se establece textualmente en dinámicas heterogéneas y en el transcurso de la(s) historia(s), pero que mantiene, simultáneamente, en su juego contradictorio de fijación y desplazamiento, la posibilidad de un anclaje definitivo. Desde este punto de vista, la identidad se define como un enigma, en términos borgianos, ambiguamente descifrado y planteado nuevamente, misterio que se sostiene en los papeles o roles dentro de la historia a interpretar.

Son varios los aspectos recurrentes en la producción narrativa de ambos autores: en primer lugar, el cuestionamiento de lo histórico y de cualquier postulación sobre la realidad en tanto unívoca, en confrontación con la enfatizada multiplicidad de sus versiones, que remiten especularmente, a su propia recursividad infinita; las transformaciones de lo fantástico y sus temáticas asociadas, como las figuras del doble, el golem, el monstruo, etc.; las reelaboraciones del policial y las figuras ambivalentes del héroe y el criminal, una de las cuales constituye la del traidor; el problema del tiempo, la memoria y la narración; los espacios privilegiados de Praga y Buenos Aires, respectivamente, situados entre el mito y la historia, otras dos cuestiones en las que confluyen sus perspectivas, asociadas al interés y la ocupación respectiva con la cábala y la teología. Como leitmotif literario en diversos textos de ambos autores, la identidad, o, mejor dicho, las identidades en escena y en diálogo adquieren un estatuto polivalente en su multiplicidad narrativa y performativa. Abordamos en lo que sigue, muy sucintamente, la problematización de dicha temática identitaria como enigma, secreto o misterio, centrándonos en la figura del traidor, criminal o infame, en su confrontación histórica y actancial con respecto a la figura del héroe.

Tanto Perutz como Borges trabajan recurrente y explícitamente sobre la figura del traidor, en una confluencia que también remite a su caracterización teológica, a partir de la evocación bíblica de las figuras de Caín, el Judío errante y, sobre todo, de Judas. Esta «estirpe de los marcados» que recorre la obra de ambos autores se manifiesta en la conjunción entre crimen, traición y culpa, explícitamente desarrollada por ambos. Las siguientes observaciones despliegan otra versión, otra lectura posible de estos Judas de la historia.

El escritor austríaco admirado por Borges, y cuya novela fantástico-policial *El maestro del juicio final* será tempranamente publicada en la colección *El séptimo círculo*, configura bajo diversos semblantes el mismo rostro del traidor, en esta conjunción que, como dijimos, se define entre el ámbito teológico, el mítico, el histórico y el literario. Así, el protagonista de la mencionada novela, el barón von Yosch y el de *La tercera bala*, Grumbach, conde del Rin; el teniente Jochberg y sus compañeros de regimiento, en *El marqués de Bolívar*, y sobre todo el comerciante de caballos Behaim, en *El Judas de Leonardo*, todos poseen, como el primero de su estirpe bíblica, el fratricida Caín, la marca simbólica y material de su crimen o pecado: la traición.

En su última novela, publicada de manera póstuma, Perutz elabora explícitamente su versión doblemente artística de la figura de Judas, puesta en abismo. En ella, el comerciante de caballos Joachim Behaim se convierte en el rostro del Judas de *La última cena*, de Leonardo, luego de la traición a su amada Niccola. En la misma, la relación de representación se complejiza en diversos niveles y contradice cualquier postulación o teoría del reflejo unidireccional, de acuerdo con la cual el cuadro copia la realidad. Si Behaim es el modelo real del Judas pictórico, en realidad, él mismo es una imitación de aquel *Leitmotiv* mítico, el Judas del Nuevo Testamento, en un encadenamiento que desdice la supuesta contraposición entre nociones como original y copia, o realidad y ficción. La novela muestra la búsqueda del artista y la paulatina transformación de Behaim en Judas como procesos paralelos. La ambigüedad textual se manifiesta en la pregunta de si Behaim se convierte efectivamente en Judas, en algo diferente de lo que era, en aquel modelo ya existente, o si este proceso, un proceso artístico (pictórico y novelístico), tal como

sostenía el mayor rival de Leonardo, sólo extrae del mármol la figura que ya se encuentra allí, latente, es decir, sólo saca a la luz sus verdaderos rasgos, que fueron siempre los del traidor, aunque en este caso fuera por el mismo afán de «justicia» y equidad ciegas que mueve al *Michael Kohlhaas* (1811), de Heinrich von Kleist, su otro modelo literario (PERUTZ, [1959], 2005). En último lugar, la representación mítico-teológica y su recreación pictórica acaban transformando al modelo «real» y la perspectiva de los otros personajes sobre dicho modelo, como en el caso de su anterior enamorada, Niccola. Así, el texto finaliza con las palabras de ésta: «Créeme, nunca le habría amado si hubiese sabido que lleva el rostro de Judas»⁵ (PERUTZ, 2004: 218). La representación, como forma de duplicación, que funciona, paradójicamente, de manera bidireccional, completa el círculo de la transformación identitaria cuando Judas (Behaim) contempla a Judas frente a la *Última cena*, en el refectorio del monasterio (*ibíd.*: 204).

En la compilación publicada por Jean-Jaques POLLET y Jaques SYS, *Figures du traître. Les représentations de la trahison dans l'imaginaire des lettres européennes et des cultures occidentales* (2007)⁶, se analiza la individuación de la figura del traidor y el esclarecimiento de su motivación como un desarrollo de las literaturas modernas, que explotan la complementariedad entre las figuras de traidor y héroe, tal como representa Borges en el «Tema del traidor y del héroe» y sostiene, asimismo, en las «Tres versiones de Judas», que luego analizaremos. En el análisis específico de Pollet sobre *Der Judas des Leonardo*, el autor se centra en la idea de la necesidad, si no histórica, ciertamente artística, en términos figurativos, y narrativos, de la figura de Judas, tanto en el evangelio, y, de manera especular, en la obra de Leonardo y en el propio texto de Perutz. Para Pollet, Perutz desplaza el cuestionamiento ético de la problemática de la traición y del reconocimiento del traidor, enfatizando la configuración de una poética y su trazado. La figura del traidor, del Judas de turno, deviene indispensable en el éxito de un texto y en su plan artístico. La otra vuelta de tuerca, aquí es que tal como en Borges, esta complementariedad necesaria culmina invirtiendo la perspectiva sobre el referente mismo. De esta forma, la representación de Leonardo transforma al modelo de Judas, Joachim Behaim, en Judas mismo, en un *a priori* de la percepción de los otros sobre el personaje. Esta forma de recepción, ya no de la obra sino del original, el hombre que la inspira (que repite una vez más el acto de aquel primer traidor), deslee la propia identidad y asume aquella para la que éste ha servido de modelo artístico. Si la realidad brinda un modelo para la representación pictórica, el arte, a su vez, transforma la realidad presente, en la recepción, en tanto clave de «lectura» de la nueva perspectiva identitaria de Behaim, más verdadera que la propia e inmediata. En este caso, la problemática identitaria se encuentra en el centro de la novela de Perutz, en la temática de la representación artística se torna central junto con los aspectos asociados de la traición y la conjura, que Perutz trabaja no sólo en términos semánticos, en las figuras de los socios textuales, los *Doppelgänger*, al nivel de los actantes (BAL, 1995: 33ss.), sino que la obra de arte llega a invertir completamente la relación de representación, la vinculación entre el referente (la realidad o el modelo) y la forma artística.

Según Maria FINAZZI (1997), la *hybris* de algunos de los protagonistas perutzianos, su crimen, se percibe en el acecho de la memoria y la lesión de la culpa, que nosotros interpretamos en términos concretos en el registro de imágenes que corresponde a la caracterización de sus personajes principales. En la poética de Perutz, lo que Finazzi denomina la «lesión de la culpa» en un sentido metafórico es explícitamente representado, en términos materiales, en la «marca de Caín», la representación concreta de la marca en la frente que caracteriza a aquellos personajes asociados a «la estirpe de Judas». Este motivo conductor, tópico de la poética perutziana, reúne en una serie literaria también a otra figura mítico-religiosa, la del Judío errante, que tendrá relevancia en *Der Marquis de Bolibar* (1920). La constelación de estas diversas figuras del traidor o del maldito (Caín, Judas, el Judío errante) aúna lo fantástico, en términos mítico-religiosos, junto con la problemática histórica, en conexión con la historia del judaísmo y el cristianismo.

Por su parte, también en relación con las temáticas herético-teológica e histórica, y asimismo, a partir de una perspectiva mítico-fantástica, en las «Tres versiones de Judas», Borges reelabora esta figura teológica del traidor dándole un giro heterodoxo, que comparte en cierta medida otra forma de inversión paralela a la perutziana. El relato despliega la dilucidación de «el

enigma de Judas» (BORGES, 2005: 315), a partir de las tres tesis de Runeberg, ambivalentemente blasfemas, negligentes o decodificadoras de un misterio central de la teología, el crimen del Iscariote. La primera de las tesis, metafísica, en términos trascendentes, y simultáneamente necesaria, en un sentido literario, teatral, en cuanto a la trama de los acontecimientos del nuevo testamento, sostiene que «la traición de Judas no fue casual; fue un hecho prefijado que tiene su lugar misterioso en la economía de la redención» (*id.*). Desde su título, *Kristus och Judas*, el heresiarca establece un paralelo «actancial» entre ambas figuras, donde cada una refleja a la otra, de acuerdo con una idea proveniente de la filosofía hermética según la cual el orden inferior refleja al superior. Para corresponder al sacrificio y la degradación divinas de Jesús, Judas debe merecer la mayor reprobación, la muerte voluntaria. Su segunda reelaboración, que presenta razones de orden moral antes que teológicas, refuta la codicia como móvil banal de las acciones de Judas, atribuida por los teólogos más torpes, y propone precisamente lo contrario: el ascetismo fundamental de Judas, un ascetismo que no envilece ni mortifica la carne, sino el espíritu, y que ha premeditado «con lucidez terrible sus culpas» (*id.*). Entre todas las infamias posibles, Judas eligió, para ello, «aquellas culpas no visitadas por ninguna virtud: el abuso de confianza (Juan 12, 6) y la delación» (*ibíd.*: 516). Por considerarse indigno del bien, cualidad y acción exclusivamente divina, eligió el infierno.

La tercera reescritura del manuscrito no sólo dilata monstruosamente el epígrafe del primer original «No una cosa, todas las cosas que la tradición atribuye a Judas son falsas» (*id.*), sino que invierte de manera rotunda e irónica el sentido del texto bíblico, colocando a Judas en el papel de «atroz redentor», como Lazarus Morell. Judas reemplaza a Cristo en esta última versión de la historia bíblica, y se convierte en Dios, o, mejor dicho, a la inversa, es Dios quien se convierte en hombre, «hombre hasta la infamia, hasta la reprobación y el abismo. Para salvarnos, pudo elegir cualquiera de los destinos que traman la perpleja red de la historia; pudo ser Alejandro o Pitágoras o Rurik o Jesús; eligió un infimo destino: fue Judas» (*ibíd.*: 517). Pero el enigma de Judas (que paradójicamente, no es otro que el enigma divino) también debe permanecer oculto, y esta es la explicación del escarnio del intérprete, del mismo Runeberg y su identificación inversa, infame en tanto heresiarca. La incomprensión del enigma de Judas, percibido tradicionalmente como traidor, enigma que oculta su identidad inversamente divina, se refleja en la misma incomprensión sobre la identidad del fiel y devoto intérprete. También aquí, aunque en otro sentido, la representación de la historia teológica implica una reinterpretación que trastoca los papeles y los desplaza, tornándolos ambiguos.

Contra la noción teológica de texto definitivo, último (cuestionamiento que también es rastreable en la postura borgiana acerca de la traducción y sus versiones), se manifiesta una idea de multiplicidad de las versiones, de reelaboraciones, que evidencian, en primer lugar, la pluralidad de perspectivas posibles sobre los acontecimientos y sobre la identidad, como una versión posible del ser; y, en segundo lugar, la imposibilidad de fijar de manera definitiva esta representación identitaria. Se presenta así el cuestionamiento de una definición unívoca y concluyente de lo real y de la identidad, cuestionamiento que Sarlo interpreta también en el concepto de identidad objetiva en términos filosóficos, desarrollado en «Tlön, Uqbar y Orbis Tertius» (SARLO, 2003: 137ss.). Y, de la misma manera en que no existe una versión definitiva de Judas, no la hay de la figura del Cristo, que se reedita en sus versiones prosaicas, como la narrada en «El evangelio según San Marcos».

Otros Judas y otros Redentores retornan en la obra de Borges, y reflejan la misma resurrección herética. En «La secta de los treinta», los únicos dos actores voluntarios de la Pasión son estos dos personajes, cuya identidad es resguardada por la oposición. Igualmente venerados por la secta, según su creencia, no hay un solo culpable, sino que todos son ejecutores «a sabiendas o no, del plan que trazó la Sabiduría» (BORGES I, 2005: 40). La alusión al plan del Creador, como un plan elaborado teatralmente en donde estas figuras míticas retornan históricamente y en el relato, tiene otros ecos que recuperan la temática en sus versiones particulares, en sus innumerables variaciones. Por un lado, en «La trama» matan a un gaucho y él «no sabe que muere para que se repita una escena» (BORGES I, 2005: 793), la escena de la traición de Bruto frente a César. Por otro lado, en el «Tema del traidor y el héroe» (BORGES I,

2005: 496ss.), la historia no sólo copia a la historia pasmosamente, sino que, de manera inconcebible, la historia copia a la literatura, en el mismo relato de este otro Bruto que, paradójicamente, interpreta a César, Fergus Kilpatrick (BORGES I 2005: 497). El Creador de la trama es aquí, tal como el Leonardo de Perutz, una figura del artífice artístico. Tal como en la historia de Perutz, donde la resurrección de Judas se realiza en Behaim y éste se transforma en el Judas que estaba destinado a ser, a la luz de la representación artística, esta forma identitaria mítica y recurrente, encuentra su espejo en la historia para repetirse de manera infinita. En el texto de Borges, como en el de Perutz, existe una doble escenificación y una doble puesta en abismo, un *trompe l'oeil*, en el que Kilpatrick, el conspirador asesinado, descubierto traidor de su propia conjura, muere en el teatro, escenario mínimo que constituye el reflejo de ese otro escenario, el gran teatro del mundo. Así, la historia ideada por James Alexander Nolan redime la figura de Kilpatrick, actor de su propia conspiración, que recita los parlamentos de las tragedias de la traición shakespereana, *Julio César* y *Macbeth*, a fin de hacer «de la ejecución del traidor el instrumento para la emancipación de la patria» (BORGES I, 2005: 498). El enigma de la identidad del traidor se plantea así como un enigma de carácter cíclico, de acuerdo con el cual la trama guía al sujeto, y las infinitas, monstruosas ficciones del ser sólo pueden reflejarse a través de la noción de representación artística, duplicadas en otras tantas formas del acontecimiento como simulacro, como ilusión que se repite en el tiempo de la eternidad.

Si la *Historia universal de la infamia* establece una serie de figuras literarias que desarrollan el motivo conductor del crimen dentro de la historia humana, es decir, un catálogo convencional de infames en el plano prosaico de la historia; en el plano teológico, Judas es una estación intermedia en la serie mítica de infames bíblicos citados en la obra de ambos autores: Caín, el Judío errante, Judas, y el último en una serie mística, que se establece como contraparte necesaria de la trama teológica, aquél que encarna la forma absoluta del mal, el Anticristo profético, que Perutz evoca en su relato «El nacimiento del Anticristo». En éste, se nos narra la obsesión de un zapatero de Palermo con respecto a su hijo, quien, a partir de un sueño, se le revela como el Anticristo bíblico. El relato culmina con otra revelación, dirigida al lector ignorante de la identidad del niño, que no es nada menos que Josef Cagliostro, el «gran farsante», médico, alquimista, francmasón y estafador profesional.

Como en una alegoría profana, estas imágenes recursivas, estas mil caras de Judas, otras tantas versiones de la identidad, no sólo desdoblan el sentido original de los sujetos y sus papeles, sino que lo invierten, transformando su valor en necesidad, en lo contrario de cualquier azar, una forma del destino que «tal vez, también estaba previsto» (BORGES I, 2005: 498), aunque más no sea para caer en el olvido, hasta la siguiente resurrección. Así, en «Leyenda» (BORGES I, 2005: 1013), traidor y traicionado, Caín y Abel en este caso, llegan a olvidar el papel desempeñado en la trama, que sólo puede revivirse en otra historia, en la siguiente representación.

Desde perspectivas narrativas que subvierten y transforman la lectura y la asignación de un sentido unívoco y convencional a los personajes y sus identidades antitéticas en la historia, (el héroe y el traidor, la víctima y el victimario, el asesino y el redentor) se muestra la relatividad de los papeles a interpretar en el universo textual histórico, político y mítico, y la forma en que, aún siendo develada, la identidad, ajena y propia, permanece como un enigma y se presenta como una forma de alteridad permanente, y en permanente alteración-transformación. Una enigmática alteración cuyas facetas se revelan singular y artísticamente cíclicas, «un dibujo de líneas que se repiten» (BORGES I, 2005: 497). Así, «Toda historia sigue un esquema narrativo del cual uno es normalmente prisionero». (ROBIN, 1999: 65).

Bibliografía

~ARROJO, Rosemary, «Gedanken zur Translationstheorie und zur Delonstruktion des Logoentrismus», en WOLF, Michaela (ed.), *Übersetzungswissenschaft in Brasilien. Beiträge zum Status von «Original» und Übersetzung*, Tübingen, Stauffenburg, 1997.

- ~BARRENECHEA, Ana María, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires, CEAL, 1984.
- ~BORGES, Jorge Luis, *Obras completas I y II*. Barcelona, RBA, 2005.
- ~FINAZZI, Maria, «L'insidia della memoria e la lesione della colpa nei personaggi di Leo Perutz», en CERCIGNANI, Fausto (ed.), *Studia austriaca*, Milán, Minute, 1997, pp. 111-133.
- ~BUENO GARCÍA, Antonio, «Non solum fateor, sed libera voce profiteor me... Justificar la traducción, labor siempre necesaria», en STROSETZKI, Christoph (ed.), *Übersetzung. Ursprung und Zukunft der Philologie?*, Tübingen, Narr, 2008, pp. 125-137.
- ~HALL, Stuart, «Introduction: Who needs Identity?», en HALL, Stuart y DU GAY, Paul (eds.), *Questions of Cultural Identity*, Londres, Sage, 1996, pp. 1-17.
- ~PERUTZ, Leo, *Der Judas des Leonardo* [1959], Múnich, DTV, 2005. [Traducción al español: *El Judas de Leonardo*, trad. de Anton Dieterich, Barcelona, Destino, 2004].
- *Der Marques de Bolibar* [1920], Berlín/Weimar, Aufbau-Verlag, 1987 [Traducción al español: *El marqués de Bolibar*, trad. de Elvira Martín y Annie Reney, Barcelona, Plaza, 1963].
- *Der Meister des Jungsten Tages* [1923], Múnich, DTV, 2003. [Traducción al español: Jordi Ibañez, Barcelona, Destino, 1988].
- *Die dritte Kugel* [1915], Múnich, DTV, 1981. [Traducción al español: Amalia Bosch, Madrid, Debate, 1992].
- *Herr, erbarme dich meiner* [1930], Múnich, Knauer, 1993. [Traducción al español: Anton Dieterich, Madrid, Debate, 1990].
- ~POLLET, Jean-Jaques y SYS, Jaques (eds.), *Figures du traître - Les représentations de la trahison dans l'imaginaire des lettres européennes et des cultures occidentales*, Arras, Prensa de la universidad Artois, 2007.
- ~ROBIN, Regine, *Identidad, memoria y relato. La imposible narración del sí*, Buenos Aires, UBA, 1996.
- ~STIERLE, Karlheinz y MARQUARD, Odo, *Identität*, Múnich, Fink, 1996.

Notas

¹ Stuart Hall observa que la identidad de cada persona está constituida por lo que le falta, es decir, por lo que le aporta el otro. Hall distingue entre concepciones naturalistas y discursivas de la identidad. El concepto de identidad que manejamos aquí no señala un núcleo estable sin cambio alguno ni un ser colectivo y verdadero escondido dentro de otros muchos seres que tienen una ascendencia compartida (concepto naturalista), sino que la identificación misma es una construcción, un proceso que nunca se completa: «las identidades nunca están unificadas; son cada vez más caleidoscópicas y múltiples, y están construidas a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo tan solapadas como antagónicas» (HALL, 1996: 3s.). Nuestro análisis plantea el concepto de identidad desde este segundo punto de vista, pero también creemos que la construcción identitaria siempre expone simultáneamente un movimiento de oscilación: el impulso hacia una estabilización de la misma, en la definición unívoca, y su contrapartida, la huida, el desplazamiento continuo o la construcción siempre diversa de tal identidad, en otra definición de sí y del o los «otros».

² Traición e identidad en conflicto se encuentran también en la base de la traducción como praxis y como objeto de reflexión, tema igualmente desarrollado por Borges en diversos textos. El adagio italiano incansablemente citado, *Traduttore, traditore!* expone esta confluencia paronomásica que define el destino del traductor como inevitable traidor, como un *notwendiges Übel*, un mal necesario, en las palabras de Rosemarie Arrojo, víctima y victimario del objeto de su praxis, inocente y necesariamente culpable al mismo tiempo. De ahí a su victimización redentora, a su crucifixión literaria, en Borges, que pareciera al mismo tiempo un castigo a esta traición, hay un solo paso (ARROJO, Rosemary, «Gedanken zur Translationstheorie und zur Dekonstruktion des Logozentrismus», en WOLFF, 1997: 64). En cualquier caso, el traductor es un doble traidor. En principio, debe una fidelidad al original imposible por definición. Aún sin detenernos en los tipos de traducción (semántica o comunicativa –Newmark–, pragmática o hermenéutica –Beuchot–), en una comparación tal, la traducción es pura diferencia, interpretativa, lingüística, cultural. Es la denotación abierta (señalizada por el código) de esa diferencia. En segundo lugar, el traductor debe fidelidad al producto de su propia praxis, a su propia tarea, en términos de coherencia interna, ejecución formal y adecuación lingüística. No hay identidad posible entre los dos extremos de esta construcción «polar», sólo diferencia, en la medida en que cada una trabaja con materias diversas, con lenguajes diferentes, y en tanto la evaluación de la praxis siempre está sometida a una valoración definida como pérdida. El traductor se encuentra así *inter malleum et incudem*, entre la espada y la pared. Esta idea hace de su praxis una contradicción insoslayable entre estos términos. La caracterización del producto se traslada de la traducción al traductor, a su cuerpo, como una especie de maldición ineludible o destino fijado, en «El evangelio según San Marcos», texto que también repite el tema de la identidad desplazada y la traición (colectiva, en este caso), en confluencia con el mito y la representación. Con respecto a la traducción, más allá del problema de la determinación del original y el cuestionable origen (un problema que nos remonta a la exégesis clásica y medieval), una

concepción de la relación entre «original» y traducción elide la cuestión básica que supone una traducción, y que Borges remarca especialmente: el hecho de que ella misma es una lectura, una versión del texto, entre muchas posibles, cuestión a la que nos referiremos más adelante con respecto a las versiones de Judas. En este planteo, según Arrojo, el traductor siempre se encuentra «en falta», en tanto su tarea debe ser justificada y reaseverada bajo juramento de «fidelidad» o «literalidad». Para la revisión de este aspecto, véase también el artículo de Bueno García «*Non solum fateor, sed libera voce profiteor me...* Justificar la traducción, labor siempre necesaria» (en STROSETZKI (ed.), 2008: 125-137).

³ Hoy en día, los abordajes transdisciplinarios más actuales acerca de la identidad individual y colectiva, en términos postcoloniales, o desde la perspectiva más abarcativa de los *Cultural Turns* (BACHMANN-MEDICK, 2007) retoman la misma problemática.

⁴ Al respecto, puede consultarse la compilación homónima *Identität* (1996), editada por Odo MARQUARD y Karlheinz STIERLE, que aborda la problemática desde una multiplicidad de perspectivas tan disímiles como la historia de la identidad alemana, desde Federico I; el concepto romano de «persona»; la identidad griega; la diferenciación entre persona y sujeto, el humor como rol; la elaboración progresiva de las identidades en el discurso político, la identidad en la historia; etc. En cuanto al aspecto literario de la identidad, el mismo volumen toma como perspectivas aglutinantes dos afinidades que, en cierta medida, se conectan con el presente trabajo: por un lado, la «identidad y la autobiografía» y, por otro, la «poética y estética de la identidad». Desde este punto de vista, se analizan temáticas como la autobiografía y la narración, la focalización y distancia narrativas, los papeles o roles identitarios en la trama y en la historia, el concepto de identidad como paradigma para la función de la ficción, la cuestión del doble, las figuraciones del sujeto lírico, etc.

⁵ «Glaub mir, ich hätte ihn nie geliebt, wenn ich gewußt hätte, daß er das Gesicht des Judas trägt» (PERUTZ, 2005: 205).

⁶ La misma se dedica al examen del inexplicable misterio del gesto de Judas, a partir de los textos evangélicos, en tanto tradición específica de la literatura europea y la cultura occidental, desde el Iscariote, que encarna el arquetipo del traidor como el mal absoluto o la malignidad pura, pasando por las concepciones esencialistas medievales, según los cuales «on nait traître, on ne le devient pas» (POLLET/SYS, 2007: 10), el *Otelo* de Shakespeare, hasta el *Zanzibar*, de Alfred Andersch.

