

Teoría y práctica de la traducción en Borges. Una historia personal de la lectura

Aníbal SALAZAR ANGLADA
CEADE

Como citar este artículo:

SALAZAR ANGLADA, Aníbal (2005) «Teoría y práctica de la traducción en Borges. Una historia personal de la lectura», en ROMANA GARCÍA, María Luisa [ed.] *II AIETI. Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. Madrid, 9-11 de febrero de 2005*. Madrid: AIETI, pp. 1028-1040. ISBN 84-8468-151-3. Versión electrónica disponible en la web de la AIETI: <http://www.aieti.eu/pubs/actas/II/AIETI_2_ASA_Teoria.pdf>.



TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA TRADUCCIÓN EN BORGES. UNA HISTORIA PERSONAL DE LA LECTURA

Aníbal Salazar Anglada

CEADE

*Leer la obra de Borges es un confesado placer, releerla desde
la perspectiva de la traducción es una novedad.*

Gargatagli Brusa

I

Jaime Alazraki ha señalado con acierto que escribir sobre Borges, el simple acto de citarlo, se ha convertido en uno de los mayores hábitos intelectuales de nuestro tiempo (1986: 11). Como ocurre con Joyce, Kafka o Faulkner, el nombre de Borges ha dejado de ser un mero apelativo para designar un universo reconocible cuya nomenclatura es diversa («borgeano», «borgiano», «borgesiano»; en Argentina se habla igualmente de «borgería», designando con ello una humorada propia de Borges). Al acercarnos siquiera mínimamente a una figura trascendental de las letras universales como es Borges, uno se ve vencido por el temor de decir lo que todos han dicho de forma unánime, de reincidir en una serie de lugares comunes que se han repetido (el mismo autor los ha repetido) y reproducido hasta el hartazgo, y la rara pero firme sensación de no poder decir nada nuevo a estas alturas. El amplio despliegue crítico de las últimas décadas nos muestra, en efecto, los entresijos y tramoyas del «Universo Borges» en sus más nimios detalles: los trucos del narrador de ficciones; la metafísica del espacio y el tiempo que expresan laberintos y bibliotecas infinitas (y prodigios como el Aleph); la literatura tejida de literatura, esto es: la escritura como constante relectura; el juego feliz de las etimologías; las citas apócrifas; el Borges oral, el Borges que se reescribe y desdice a sí mismo. Todo ello, sumadas otras tantas cosas, conforma una tópica que se proyecta incansablemente hasta la actualidad. Sin embargo, si nos detenemos en los elementos que componen la poética del autor, es posible que aún no se haya insistido lo suficiente en ciertos detalles referidos al Borges traductor, no sólo en lo que toca a la práctica en sí misma ? el puro oficio de traducir? sino, de forma complementaria, acerca de lo que en Borges significa «traducir»,

dentro del contexto de la tradición literaria¹. Un verdadero ideario en torno a la traducción, una forma sui géneris de contemplar la transmisión cultural que resulta no menos importante que la tarea de escritor y lector, y que constituye de hecho una de las preocupaciones centrales de la literatura y la crítica practicadas por Borges. Así lo señala él mismo en uno de los textos esenciales que escribe en relación al tema: «Las versiones homéricas» (*La Prensa*, Buenos Aires, mayo de 1932), donde puede leerse: «Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción» (1989: 239).

Desde luego, el tema de la traducción en relación a la poética de Borges ofrece numerosas posibilidades. El simple comentario de las traducciones que el escritor realizó desde su más temprana juventud hasta poco antes de su muerte (aún con 84 años siguió traduciendo, a pesar de su ceguera congénita) ocuparía un número considerable de páginas². Entre las décadas del 20 y el 40, Borges dará a conocer a los lectores hispánicos buen número de autores en lengua inglesa, alemana (y en menor medida francesa) que por entonces eran prácticamente desconocidos tanto en Hispanoamérica como en España. Autores de la talla de Whitman, Chesterton, Wells, Kipling, Kafka, Joyce, Virginia Woolf, Faulkner, André Gide, T. S. Eliot, también los expresionistas alemanes, cuyas traducciones aparecieron publicadas en algunas de las más importantes revistas bonaerenses de la época (en la prestigiosa *Sur*, que dirige Victoria Ocampo, y en *Crítica. Revista Multicolor de los Sábados*), o bien surgirán asociadas a proyectos editoriales como los que llevarían a cabo Losada y Editorial Sudamericana. Más allá de estas traducciones, sobre las que volveremos más adelante, no menos interesante resulta el modo en que se ha traducido a Borges, en concreto del español al inglés, si tenemos en cuenta que el propio escritor participó de forma activa en el proceso de traducción de su obra. Fue Norman Thomas di Giovanni quien, de común acuerdo

¹ Uno de los trabajos más completos que aborda dicha cuestión es el realizado por Efraín Kristal (2002). Dividido en tres capítulos, el ensayo de Kristal realiza un interesante recorrido por los postulados teóricos de Borges en torno a la traducción, como paso previo al análisis de los métodos de traducción usados más frecuentemente por el escritor. Asimismo, el crítico analiza la función narrativa que cumple la traducción en algunos de los relatos más significativos de Borges. Algunas de estas cuestiones ya fueron adelantadas por Kristal en su artículo de 1999. Injusto sería olvidar un trabajo anterior al citado ensayo de Kristal: el realizado por Anna Gargatagli Brusa (1993), muy enriquecedor dada su rigurosidad en el dato y su nivel interpretativo.

² El listado casi completo de las traducciones realizadas por Borges, bien en solitario o en colaboración, así como algunas otras atribuidas al autor, puede hallarse en Gargatagli Brusa (1993: 628-633). Entre algunas otras faltas ? mínimas, hay que reconocer? , cabría mencionar las traducciones de Kipling que Borges preparará para su “Biblioteca Personal” (Rudyard Kipling, 1985. *Relatos*, Madrid: Hyspamérica, “Biblioteca Personal de Jorge Luis Borges”).

con la revista *The New Yorker*, y más tarde con algunas importantes editoriales estadounidenses, vivió durante varios años una experiencia lingüístico-literaria poco común: poder traducir al lado mismo del autor, codo con codo y día tras día, calibrando conjuntamente (autor y traductor) la problemática que plantea la obra borgesiana en su traslado a la lengua inglesa³. La cuestión no se agota aquí, ni con mucho, pues quizás lo nombrado hasta ahora no sea sino la cara más visible del tema que tratamos. Además de traducir a numerosos autores y de participar activamente en la traducción de su propia obra, a lo largo de sus muchos años de oficio Borges dedicó buena parte de sus conjeturas al problema de la traducción, y asimismo trasladó dicha problemática al plano ficcional hasta convertirla en el trasfondo primordial de muchos de sus relatos literarios. «Hay pocos relatos de Borges que eviten de manera explícita el tema de la traducción —nos dice Efraín Kristal—. La lista de las traducciones apócrifas, de los personajes que traducen, de las intrigas que dependen de la traducción, y de los personajes que comentan traducciones es larga» (1999: 26). La importancia que Borges concede a la traducción es, pues, de primer orden, lo que explica que una y otra vez el autor regresase a esta misma cuestión abordándola desde distintos planos, algunos muy novedosos, tan novedosos que todavía hoy pueden parecer algo extravagantes. Pero antes de dar paso a los planteamientos del escritor en torno a esta materia, convendría tener en cuenta algunos datos de interés que nos ayudarán a conocer el proceso de formación de Borges como hombre de cultura, así como ciertas peculiaridades de su obra y su pensamiento literarios más allá de los lugares comunes con que suele asociarse inequívocamente al autor de *El Aleph* y *Ficciones*.

II

Nacido en Buenos Aires, Borges recibió no obstante una educación bilingüe desde su niñez. «En casa se hablaba por lo regular tanto el español como el inglés», confiesa el autor en su autobiografía (Borges, 1999: 16)⁴. Su abuela materna, Fanny Haslam, había nacido en Staffordshire,

³ Un interesante anecdotario referido a esta experiencia traductológica en torno a la obra de Borges puede hallarse en Di Giovanni (2002).

⁴ Estas páginas autobiográficas, que tienen su base en unas conferencias dictadas en 1969 por Borges en la Universidad de Oklahoma, fueron publicadas originalmente en inglés, en la revista *The New Yorker*, bajo el título “Autobiographical Notes”, en 1970. En este mismo año, dichas notas serían nuevamente publicadas, aunque con título distinto (“An Autobiographical Essay”), en una antología de relatos de Borges traducidos al inglés de la mano de Norman Thomas di Giovanni: *The Aleph and Other Stories. 1933-1969* (New York, E. P. Dutton, 1970). En vida, Borges nunca autorizó la traducción de estas notas autobiográficas al castellano, dirigidas en primera

en la zona central de Inglaterra. El padre de Borges, de profesión abogado y también profesor de psicología, aficionado a la filosofía y la literatura, proyectó en el futuro escritor la misma educación inglesa que él había recibido por tradición familiar. Tanto la abuela como el padre eran grandes lectores, y también su madre, Leonor Acevedo, de familia criolla argentino-uruguaya pero quien fue igualmente instruida por su esposo en la lengua y cultura inglesas y quien con los años habría de convertirse en una prolífica traductora. En la biblioteca paterna, plagada de libros en inglés, Borges encontrará el filón necesario para cumplir su destino de escritor. «Si se me pidiera elegir el acontecimiento principal de mi vida —señala Borges en su madurez—, diría que fue la biblioteca de mi padre. De hecho, a veces pienso que nunca he salido de esa biblioteca» (1999: 16). En esa suerte de santuario familiar el escritor hallará la tantas veces citada *Encyclopaedia Britannica*, y también buena parte de los clásicos de la literatura en lengua inglesa: Dickens, Mark Twain, Wells, Poe, Lewis Carroll. Junto a estos autores, Borges descubre asimismo ciertas obras fundamentales que marcarán su universo narrativo: obras del tamaño de *Las mil y una noches*, en la versión inglesa de Burton, *La Odisea* o *El Quijote*. Esta última obra, como casi todos los libros de su niñez, la leyó originalmente en inglés⁵. Por lo que se refiere a la poesía, Borges señala que su revelación le llegó igualmente a través del inglés, en las voces de Shelley, Keats, Edward FitzGerald y Swiburne, cuyos versos solía oír recitar a su padre. Con tan solo nueve años, Borgres acomete su primer ejercicio de traducción del inglés al español: «El príncipe feliz» de Oscar Wilde, que se publicó en un conocido diario bonaerense. Esta continuada instrucción en lengua inglesa parece que llegó a afectar a la forma misma que tenía Borges de escribir en castellano. Así lo señala Di Giovanni al poner de relieve los rasgos levemente anticuados y británicos de la prosa borgesiana, cuyo estilo tilda de «eduardiano» (1982: 204). Rodríguez Monegal señala por su parte: «Su formación británica le inculcó un saludable desprecio de la gramatiquerías que pasan en el mundo hispánico por buena escritura; también le ayudó a fomentar neologismos, devolver las palabras a su curso etimológico original y aligerar una sintaxis que en el siglo diecinueve se había anquilosado» (1980: 12). Parece que *Georgie*, como así

estancia están dirigidas a un público angloparlante en un contexto norteamericano. Este hecho no es banal, pues sin duda ayuda a interpretar en su justa medida algunas de las afirmaciones que contienen dichas notas referidas a la cultura anglosajona.

⁵ El propio Borges cuenta la anécdota de que, algún tiempo después, al leer *El Quijote* en castellano, pensó que se trataba de “una mala traducción” (Borges, 1999: 16). El caso de un escritor como Nabokov es, curiosamente,

llamaban familiarmente a Borges, en cierto modo pensaba su literatura en inglés, y al trasladarla al papel lo que hacía era traducir de su pensamiento en inglés al español. En este sentido resulta curiosa la anécdota siguiente: uno de los traductores de la obra borgiana, trabajando los textos en prosa y poesía que conforman *El hacedor* (1960), expresó a Borges la dificultad de traducir en toda su amplitud una forma sustantivada tan poco usual en castellano como la que expresa el título mismo: *El hacedor*. Borges se mostró impresionado, pues precisamente él había concebido el título de la obra en inglés: *The Maker*. Es una anécdota significativa que dice mucho de la forma de hacer de Borges. No en vano se ha llegado a decir que Borges es el mejor escritor inglés en lengua española. Es una humorada, claro está, que sin embargo responde bien a los anhelos del escritor, quien confiesa en su autobiografía de 1970 un deseo que a menudo le venía a la mente: que el inglés hubiese sido su lengua de nacimiento, la forma natural de su expresión (Borges, 1999: 97). Cuenta asimismo el escritor una anécdota curiosa que nos ayudará a comprender este sentimiento: en 1914 la familia Borges inicia un viaje por Europa que habría de durar siete largos años. Al llegar a París, el joven *Georgie* no sintió, por extraño que parezca, esa veneración que parece sentir todo sudamericano por la Ciudad de la Luz. «Quizás, sin saberlo —nos dice el escritor—, yo era ya un poco británico; de hecho, siempre pienso en Waterloo como una victoria» (39).

III

Lo dicho hasta ahora no deja lugar a duda sobre el lugar que la cultura en lengua inglesa ocupa en el espectro cultural de Borges, muy por encima de otras aficiones que fueron ganando el entusiasmo del escritor. Un hecho que se hace visible en las constantes referencias a Stevenson, Kipling, Wells, Chesterton, del todo familiares para un autor que tenía a la literatura inglesa como la más rica del mundo. A través de las muchas entrevistas orales a las que fue aficionado Borges (sabedor de su dimensión mediática), y también por medio de conferencias y de prólogos, que fueron incontables en su dilatada vida, el escritor irá conformando un canon literario, su canon personal, de dimensiones universales pero en el que desde luego tendrán un peso fundamental los escritores en lengua inglesa. De Stevenson admiró incansablemente su *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*,

muy similar al de Borges (ambos nacidos en el mismo año por cierto): un escritor ruso que se educa en el inglés y el francés, y que confiesa, como Borges, haber leído *El Quijote* antes en inglés que en su lengua materna, el ruso.

esencialmente por la cuestión del doble y también por el Londres fantasmagórico que muestra dicha obra (los últimos textos que tradujo Borges fueron curiosamente las *Fábulas* de Stevenson, en colaboración con Roberto Alifano). En cuanto a Chesterton, mostrará su asombro frente a las formidables paradojas y las extraordinarias aventuras detectivescas del Padre Brown, que tienen como escenario un Londres prodigioso. Muy apreciado por el escritor argentino fue también H. G. Wells, sobre todo por sus ingenuos argumentos que muestra en obras como *La máquina del tiempo* o *El hombre invisible*. A estos nombres habría que añadir los de Henry James, Joseph Conrad, Edgar Allan Poe, De Quincey, todos ellos grandes cuentistas del siglo XIX, los cuales resultan afines a los gustos narrativos de Borges, quien practicó comúnmente el género policial y el fantástico (ambos novedosamente integrados). En una ocasión, al ser preguntado Borges sobre la originalidad de sus primeros relatos, el escritor contestará: «Todo lo que he hecho está en Poe, Stevenson, Wells, Chesterton y algunos otros» (Irby, 1962: 8).

Este canon de autores literarios en lengua inglesa no sólo irá madurando inicialmente en sus lecturas juveniles. Del mismo modo, las traducciones que Borges realiza desde muy temprano apuntan intencionalmente hacia sus intereses mismos como lector/escritor, a veces traduciendo en contra del sentido original que muestran las obras. Así, por ejemplo, Borges se muestra más interesado por el Londres sobrenatural de Chesterton y por los argumentos fantásticos que esboza el escritor inglés en sus cuentos policiales que por la explicación racional de los casos que se nos muestra finalmente. A este respecto, Kristal señala que «Borges interpreta los cuentos policiales de Chesterton en contra del propio Chesterton» (1999: 14). Más llamativo es el caso de un autor como Melville, de quien Borges traduce *Bartleby el escribiente* (Buenos Aires, Emecé, 1944). Cualquiera que haya leído este relato sabe que el protagonista, Bartleby, un raro oficinista que ante las órdenes de su jefe contesta siempre «Preferiría no hacerlo», es la imagen del nihilista abúlico, incapaz de toda responsabilidad, la negación de todo síntoma vital, la dejadez obcecada. Melville menciona constantemente a su protagonista como «the unaccountable Bartleby», en el sentido de inconcebible, al ser un personaje que muestra un comportamiento inadmisibles. Borges, sin embargo, traduce en todo momento como «el inexplicable Bartleby». Desde luego, es otra de las acepciones posibles de «unaccountable», pero no la que más conviene a la obra (Kristal, 1999: 15-16). En 1979, no en vano, Borges incluye esta traducción del *Bartleby* en una «colección de literatura fantástica

dirigida por Jorge Luis Borges» (La Biblioteca de Babel, Buenos Aires, Librería «La Ciudad», 1979). Cabría preguntarse, como hace Patricia Willson, si Borges lleva a cabo este tipo de operaciones con objeto de que se lean mejor su propios relatos fantásticos, reunidos en *Ficciones* y *El Aleph* ? las fechas de publicación de *Ficciones* y del *Bartleby* de Borges están muy próximas? , para de algún modo preparar al público lector, en especial a los lectores argentinos, su público objetivo más cercano en los años 20 y 30 (Wilson, 2001). Dado que sus traducciones más tempranas están orientadas por su particular lectura de la tradición, y teniendo en cuenta algunos deslices que Borges lleva a cabo: por ejemplo, la modernización urbana que opera el escritor en «Palmeras salvajes» de Faulkner; el marcado tono rioplatense de las traducciones de Virginia Woolf; o la traducción de la última hoja del *Ulysses* de Joyce, traducción que Borges acomete sin haber leído la novela, como él mismo confiesa, y en donde hace uso del «voseo» al tiempo que muestra un paisaje pampeano; por todo ello, señala Willson que tal vez las traducciones de Borges no superarían una prueba editorial⁶.

Del mismo modo que puede hablarse de «*La Ilíada* de Pope» o del «Poe de Baudelaire», podría hablarse del Borges autor de Chesterton, del «Stevenson de Borges», o del «Kafka de Borges». Ello ha tenido sin duda una influencia considerable en la lectura que los lectores hispánicos han realizado de dichos autores durante décadas. Es decir: hay una manera de leer a la que nos «obliga» Borges, desde sus traducciones, desde los prólogos mismos a esas traducciones, desde sus páginas críticas también. Borges añade algo a la tradición que no estaba en ella, y de paso señala sus propios precursores. El Borges-traductor, no debemos olvidarlo, antecede al Borges-escritor de relatos; pero mucho antes y muy por encima de ellos, está el Borges-lector. Borges traduce según lee, escribe según lee. Claro que tampoco debemos olvidar que Borges es un lector privilegiado. Tal y como nos recuerda Jorge Schwartz, Borges tiene la ventaja de ser Borges (1977: 725).

⁶ Gargatagli Brusa, en cambio, rebate en ciertos puntos la opinión que expresan algunos comentaristas de las traducciones borgianas acerca de sus deficiencias (1993: 39-42). Sea como fuere, Borges trató de disipar en numerosas ocasiones la autoría de estas traducciones, sin duda de forma pretendida. Así, por ejemplo, en su autobiografía de 1970, hace notar que algunas de las traducciones que se le atribuyen a él ? Melville, Woolf, Faulkner? en realidad fueron realizadas por su madre (Borges, 1999: 14). Pasando el tiempo, matizará esta adjudicación categórica señalando en el caso concreto de Virginia Woolf, que se trataba de cotraducciones: su madre le ayudó con el *Orlando*, y él ayudó a su madre con *Un cuarto propio*, traducciones que fueron publicadas en la revista *Sur* en los años 30.

IV

En términos generales, el interés de Borges por la traducción surge a partir del cotejo de las distintas traducciones al inglés de *La Ilíada*. En concreto, sus disquisiciones en torno a la práctica traductológica parten de la que el escritor denomina «hermosa discusión Newman-Arnold», que tiene lugar a mediados del siglo XIX. En 1856, el eminente helenista Francis W. Newman, catedrático de la Universidad de Londres, publica una traducción al inglés de *La Ilíada*. Quería realizar una versión fiel a la obra de Homero, que conservara todas y cada una de las particularidades del texto original. Esta labor le ocupó algunos años. Mucho más allá de una traducción, Newman pretendía hacer de su obra un modelo de traducción al inglés para cualquier obra escrita en el griego clásico. Al poco tiempo de ver la luz esta traducción de *La Ilíada*, Matthew Arnold, poeta y profesor en Oxford, lanzó una serie de fuertes críticas contra el trabajo de Newman. Según Arnold, quien no dejaba de reconocer la erudición del helenista, una traducción literal puede ser interesante para aquellos estudiosos que desean analizar todas las peculiaridades lingüísticas de un autor, pero a efectos estéticos conviene recrear los efectos del original más que realizar una traducción literal. Homero expresó sus ideas con claridad, en un griego fluido. En cambio, la traducción inglesa de Newman resultaba áspera, dificultosa. Con objeto de evitar estos desencuentros entre lenguas distintas, concluía Arnold, todo buen traductor debe sacrificar la fidelidad verbal al efecto general de la obra.

El Borges de los años 30 se hace eco de esta polémica ya desde los primeros textos que dedica al problema de la traducción. Aquella «hermosa discusión Newman-Arnold» que tanto atrajo a Borges debe ponerse en estrecha relación con una primera diferenciación básica que establece el escritor argentino en 1926, a partir de la cual va a desarrollar sus reflexiones en torno a la práctica de la traducción. «Universalmente, supongo que hay dos clases de traducciones. Una practica la literariedad, la otra la perifrasis. La primera responde a las mentalidades románticas, la segunda a las clásicas» (Borges, 2002: 257-258). Al pensamiento clásico le interesa sobre todo la obra, es decir, la idea que transmite el texto, no las particularidades del estilo de tal o cual autor. Por contra, el espíritu romántico está más interesado por el poeta, que representa un estilo propio, una manera particular de escribir. De este modo se justifica la literariedad de las traducciones románticas, que buscan el color local, los giros y particularidades de los usos lingüísticos. Ahora bien, ¿cuál es la

posición de Borges respecto a este planteamiento dialéctico? Para despejar esta interrogante no sólo hace falta observar qué nos dice el autor al respecto en los diversos ensayos que escribió en torno a la traducción. Hay que atender, además, a la *praxis*, al modo en que Borges tradujo a buen número de autores fundamentalmente pertenecientes a la tradición angloamericana; y asimismo, atender a la forma en que Borges participa en las traducciones de su propia obra al inglés. En primer término, cabe señalar el rechazo de Borges hacia el dicho popular *traduttore traditore*, comúnmente aceptado, el cual nos anima a creer que toda traducción es inferior al original. Lejos de admitir esta creencia, Borges llega a decir, y no es una simple paradoja, que la traducción puede superar al original, puede llegar a mejorarlo. Para Borges la traducción no consiste en un mero traslado de un idioma a otro, sino más bien en la inevitable modificación de un texto, que sufre ciertos énfasis y está sujeto a posibles omisiones. No ha de extrañarnos, pues, que al traducir junto a Bioy Casares «La carta robada» de Poe elimine algunos párrafos que en su opinión desvían al lector del sentido del texto ? seguía en esto a Baudelaire? . Una práctica que, objetivamente, cualquier traductor deploraría hoy. Pero lo mismo hace con sus propios cuentos al ser traducidos al inglés, según relata Di Giovanni. Borges modifica frases, añade otras que no están en el original español; incluso llega a insertar trozos de diálogos y se pregunta ¿cómo es que no dije esto a aquello al escribir el cuento la primera vez? (Di Giovanni, 1982: 202). Lejos de entender este tipo de comportamiento como un saqueo de las leyes más elementales de la traducción, dicha práctica conecta de pleno con la poética de Borges, quien abolió la idea misma de *autor* al definir la Literatura como «un espacio homogéneo y reversible en el que las particularidades individuales y los datos cronológicos no tienen cabida, ese sentimiento *ecuménico* que hace de la literatura universal una vasta creación anónima donde cada autor no es más que la encarnación fortuita de un Espíritu intemporal e impersonal» (Genette, 1986: 205).

Cabe recordar que Borges era muy aficionado a coleccionar las distintas versiones inglesas de una misma obra, por lo general procedente de la tradición antigua; versiones sobre las que el escritor practicaba un cotejo minucioso, deteniéndose en ciertas expresiones, determinados giros y palabras, examinando cómo eran tratados por uno y otro traductor. Entre esas obras que el escritor gusta visitar están los textos homéricos y también *Las mil y una noches*, *La Divina Comedia* de Dante. Unas obras, estas que se mencionan, curiosamente escritas en lenguas que no son del

dominio de Borges: el griego, el árabe y el italiano antiguos (los idiomas más cercanos al escritor, a parte del español y el inglés, eran el alemán y en un segundo grado el francés). En relación a ello, Borges señala un hecho llamativo: difícilmente admitiríamos como lectores una variación sobre una obra escrita en nuestro idioma, y menos aún de un clásico de nuestra lengua. Más fácil resulta en cambio admitir todas las variaciones, incluso versificaciones o prosificaciones, de una obra cuya lengua original nos resulta absolutamente desconocida. ¿Hasta qué punto admitiríamos los lectores españoles *El Quijote* versificado? ¿O un *Quijote* que no comenzase diciendo exactamente: «En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme...»? A este respecto Borges responde:

Sé únicamente que toda modificación es sacrílega y que no puedo concebir otra iniciación del Quijote. [...] El Quijote, debido a mi ejercicio congénito del español, es un monumento uniforme, sin otras variaciones que las deparadas por el editor, el encuadernador y el cajista; la Odisea, gracias a mi oportuno desconocimiento del griego, es una librería internacional de obras en prosa y en verso...» (Borges, 1989: 239-240).

V

Borges se consideró ante todo un lector, como dejó dicho en más de una ocasión. «Me considero esencialmente un lector. [...] Creo que lo que he leído es mucho más importante que lo que he escrito» (2001: 119). De hecho, su continua reflexión sobre la escritura, y también sobre la traducción, debe ponerse en relación directa con su condición de lector, según se ha señalado a lo largo de estas páginas. Un buen ejemplo de ello lo encontramos en el relato que lleva por título «Pierre Menard, autor del Quijote»⁷, a caballo entre el ensayo y la ficción. En dicho relato se nos cuenta las vicisitudes de un escritor francés, Pierre Menard, quien ensaya realizar una traducción de determinados fragmentos de *El Quijote* que sea exactamente igual al original de Cervantes, para lo cual llevará a cabo diversos experimentos. Uno de los fragmentos escritos por Cervantes cuya traducción acomete Menard es este que sigue: «la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir». La traducción que realiza Pierre Menard del fragmento cervantino queda fijada de este modo: «la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo

de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir». Como se verá, la similitud es asombrosa. Ahora bien, aparte de la humorada, ¿qué está queriéndonos decir Borges a través de esta duplicación aparentemente absurda, pues ambos fragmentos, como puede apreciarse, coinciden exactamente? Tal vez una de las conclusiones que pueden extraerse de esta secuencia esté, una vez más, del lado del lector. Y es que da igual que se trate de una copia: la significación será necesariamente distinta porque el tiempo y los lectores que contemplan dichas palabras son *otros*. «Es la lección implacable que aguarda a cada lector ? nos advierte Alberto Manguel? . Nunca leemos un arquetípico original: leemos una traducción de ese original vertido al idioma de nuestra propia experiencia, de nuestra voz, de nuestro momento histórico y nuestro lugar en el mundo» (2004: 4). En boca de Cervantes, a caballo entre los siglos XVI-XVII, la frase «la verdad, cuya madre es la historia» resulta «un mero elogio retórico de la historia», nos dice Borges; sin embargo, en boca de Menard, leído hoy, nos revela un aspecto moderno de la historia, a saber: que la «verdadera historia» no es lo sucedido, los hechos en sí, sino el modo en que relatamos y juzgamos lo sucedido. La frase ha adquirido, pues, nuevas significaciones en un nuevo contexto pragmático, de ahí el título irónico del relato: «Pierre Menard, *autor...*», y no traductor. Por otra parte, es sabido que *El Quijote* es una obra esencialmente humorística; o mejor dicho: *era* una obra esencialmente humorística, pues con el paso del tiempo ha perdido buena parte de su humor (hay cosas que definitivamente somos incapaces de entender hoy). Esta idea, que señalan modernamente los estudiosos de la obra cervantina, aparece reflejada en el relato borgiano: «El Quijote —me dijo Menard— fue ante todo un libro agradable; ahora es una ocasión de brindis patrióticos, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo». De forma irremediable, toda obra sufre en el tiempo un doble proceso de dessemantización/resemantización que en ocasiones puede llegar a alterar su sentido original, la intención con que fue escrito en su día. Pero no sólo resulta *El Quijote* una obra distinta en referencia a su significación, sino del mismo modo en cuanto al lenguaje mismo, como se señala también en el relato: «es vívido el contraste de los estilos. El estilo arcaizante de Menard —extranjero al fin— adolece de alguna afectación. No así el del precursor, que maneja con desenfado el español corriente de su época». Evidentemente, habría que decir, pues Cervantes manejaba el

⁷ Este relato, incluido en *Ficciones* (1944), fue publicado originalmente en la revista *Sur*, Buenos Aires, nº 56, mayo de 1939, pp. 7-16.

castellano del siglo XVI-XVII, su lengua natural, que hoy a nosotros nos resulta arcaica (tanto la del personaje Don Quijote como la de Sancho, aunque sabemos que no eran la misma).

Dos imágenes sacadas de la tradición nos depara la representación de lo que en Borges significa el hecho literario, donde tiene lugar la conjunción del objeto libro y del lector. Una la encuentra el escritor en la metáfora griega del río de Heráclito: ningún hombre baja dos veces al mismo río, pues el continuo fluir del agua renueva constantemente la corriente fluvial (Borges, 2001: 29-30). La otra imagen procede del filósofo inglés Berkeley, quien escribió que «el sabor de la manzana no está en la manzana misma ? la manzana no posee sabor en sí misma? ni en la boca del que se la come. Exige un contacto entre ambas» (17). Así entiende Borges la literatura: «Pues, ¿qué es un libro en sí mismo? ? se pregunta? Un libro es un objeto físico en un mundo de objetos físicos. Es un conjunto de símbolos muertos. Y entonces llega el lector adecuado, y las palabras [...] surgen a la vida, y asistimos a la resurrección del mundo» (18).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alazraki, Jaime (ed.). 1986. *Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus.
- Borges, Jorge Luis. 1989. «Las versiones homéricas» (*Discusión*, 1932), en *Obras completas*, tomo I. Barcelona: Emecé, 239-243.
- Borges, Jorge Luis. 1997. *Obras completas en colaboración*. Barcelona: Emecé.
- Borges, Jorge Luis. 1999. *Un ensayo autobiográfico*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores/Emecé.
- Borges, Jorge Luis. 2001. *Arte poética*. Barcelona: Crítica.
- Borges, Jorge Luis. 2002. «Las dos maneras de traducir» (*La Prensa*, 1 de agosto de 1926) en *Textos recobrados. 1919-1929*. Barcelona: Emecé, 256-259.
- Di Giovanni, Norman Thomas. 1982. «Trabajando con Borges», en Marco, Joaquín (ed.), *Asedio a Jorge Luis Borges*. Madrid: Ultramar, 199-218.
- Di Giovanni, Norman Thomas. 2002. *La lección del maestro*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Gargatagli Brusa, Anna. 1993. *Jorge Luis Borges y la traducción*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

Genette, Gerard. 1986. «La utopía literaria» (1964), en Alazraki, Jaime (ed.). *Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus, 203-210.

Irby, James E. 1962. «Encuentro con Borges», *Universidad de México*, vol. XVI, nº 10, junio, 7-11.

Kristal, Efraín. 1999. «Borges y la traducción», *Lexis. Revista de Lingüística y Literatura*, vol. XXIII, nº 1, 3-24.

Kristal, Efraín. 2002. *Invisible Work. Borges and Translation*. Nashville: Vanderbilt University Press.

Manguel, Alberto. 2004. «Los herederos de Pierre Menard», *Babelia*, nº 676, 6 de noviembre, 4.

Rodríguez Monegal, Emir. 1980. *Borges por él mismo*. Caracas: Monte Ávila.

Schwartz, Jorge. 1977. «Borges y la primera hoja del *Ulysses*», *Revista Iberoamericana*, nº 100-101, julio-diciembre, número especial dedicado a Borges: «40 inquisiciones sobre Borges», 721-726.

Willson, Patricia. 2001. «La fundación vanguardista de la traducción», *Borges Studies on Line*, On line, J. L. Borges Center for Studies & Documentation. Internet: 14/04/01 (<http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/pw.htm>).