

Borges y la traducción

Efraín Kristal

University of California, Los Angeles

Introducción

La única mención de Borges en el breve diccionario de citas de Oxford es un comentario suyo a una traducción: “El original es infiel a la traducción” (1981: 44). No me parece que eso sea del todo injusto: la traducción es quizás el tema más recurrente en los ensayos de Borges. Sus traducciones son documentos iluminadores para comprender la gestación de sus ficciones. La mayoría de ellas explora de manera explícita el tema de la traducción.

La cita del diccionario de Oxford no es una *boutade*. Refleja una de las consecuencias más sorprendentes de las concepciones de Borges acerca de la traducción e ilumina la relación que Borges ha subrayado entre la traducción y la creación literaria.

Antes de entrar en materia querría resumir algunas de las ideas de Borges sobre la traducción.

(1) Para Borges la traducción no es un traslado de un idioma a otro, sino una modificación de un texto que conserva ciertos aspectos y elimina otros: la traducción literal conserva los detalles y la perífrasis conserva el significado. La traducción que conserva el significado del original puede ser más fiel que la traducción que conserva los detalles.

(2) Para Borges la traducción se puede realizar dentro de un mismo idioma; y es posible transcribir de un idioma a otro idioma. Borges usa la palabra *copia* para referirse a un texto que conserva todos los detalles y todas las connotaciones de un texto redactado en otro idioma.

(3) Según Borges una traducción puede ser mejor que un original. Si el original contiene detalles y aspectos confusos y oscuros puede ser infiel a la idea de la obra. De allí que Borges llegue a decir —en un ensayo sobre la muy meditada traducción que Henley realizó en inglés del *Vathek* que William Beckford escribió con descuido y a toda velocidad en francés— que “el original es infiel a la traducción” (1989c [1952]: 110).

En este trabajo vamos a resumir las ideas de Borges sobre la traducción y examinar las implicaciones de las mismas en sus traducciones y en la gestación de sus ficciones. El tema es vasto, por eso voy a anclar mis observaciones generales en tres puntos concretos:

I. Discutiré la famosa polémica de Arnold y Newman sobre la traducción porque a partir de ella Borges elaboró sus propias concepciones sobre ésta.

II. Analizaré la traducción de Borges de “La carta robada” de Edgar Allan Poe para examinar su método de traducción y la importancia de sus traducciones en la gestación de sus propias obras de ficción.

III. Para concluir, presentaré algunas observaciones sobre “El inmortal” para demostrar que las concepciones de Borges sobre la traducción iluminan la comprensión de sus relatos.

I

En 1856 Francis W. Newman, catedrático de la Universidad de Londres, publicó su *Iliada* en lengua inglesa. El egregio helenista se había propuesto cincelar una versión fiel y literal que conservara cada particularidad del original captando los significados y las connotaciones homéricas. Estaba satisfecho con su labor de muchos años, y más aun, creía que su *Iliada* sería un modelo para traducir al inglés cualquier obra del griego clásico, con la excepción quizás de Píndaro.¹

¹ La cita de Francis Newman es la siguiente “If once we succeed with Homer, it will

Newman no pudo creer que Matthew Arnold, sereno poeta y profesor de Oxford, ofreciera una serie de conferencias para demostrar que su traducción era inaceptable. Arnold reconocía que Newman era un erudito del griego clásico, pero señalaba que las buenas traducciones requerían algo más: la sensibilidad literaria con la que un buen poeta omite y modifica todo aquello que oscurece el sentido general de la obra. Según Arnold la traducción literal puede ser atractiva para un estudioso que deseara registrar todas las particularidades de algún texto, pero es imposible respetar todos los detalles si uno desea recrear los efectos del original.

Homero, según Arnold, expresó sus ideas con claridad, su griego es sencillo, noble y fluido. La traducción de Newman, en cambio, es lenta, tosca y confusa: En vez de reproducir el efecto general de Homero, la *Iliada* de Newman refleja los desencuentros entre dos idiomas, y las dificultades, nada triviales, de traducir del griego clásico al inglés. Un buen traductor vencería esas dificultades para producir un texto inglés que fluyera como el griego homérico y que expresara las ideas con claridad y noble sencillez. Homero, por ejemplo, usa el doble epíteto. Este uso del griego clásico no existe en el inglés. Por ello, la traducción literal de dos epítetos seguidos produce efectos curiosos en inglés que no se dan en el original. Con éste y otros ejemplos, Arnold concluyó que un buen traductor debe sacrificar la fidelidad verbal al efecto general de la obra.² Una traducción fiel admite y a veces requiere modificaciones y omisiones.

Newman acusó a Arnold de mala fe: los efectos curiosos que Arnold le reprochaba eran inevitables porque reflejan las peculiaridades de Homero. No es un defecto, insiste Newman, que el inglés de su traducciones suene extraño. El griego antiguo es tan extraño como el mundo homérico para un inglés del siglo XIX. Si hubiese omitido los epítetos dobles y otros fenómenos que Arnold consideró

have been but a beginning: nearly all the best Greek poetry may then soon become known through English. . . . I now more distinctly feel that the English language may cope with even the choral songs of Aeschylus, and perhaps with every serious Greek poet except Pindar" (1956: XX).

² "The translator must without scruple sacrifice, where it is necessary, verbal fidelity to his original, rather than run any risk of producing, by literalness, an odd and unnatural effect" (Arnold 1905: 115).

curiosos, y si hubiera eliminado las extrañezas de la *Iliada*, habría eliminado asimismo la esencia de Homero.³

La polémica entre Newman y Arnold inspiró las reflexiones más importantes de Jorge Luis Borges sobre la traducción. En numerosos ensayos Borges se ha referido a ella como “la hermosa discusión Newman-Arnold”.⁴ Para Borges los helenistas ingleses expresan las dos opciones del traductor: “Universalmente, supongo que hay dos clases de traducciones. Una practica la literalidad, la otra la perifrasis” (1997: 257).⁵ La traducción literal mantiene todas las singularidades verbales de una obra, y la perifrasis —que Borges ha llamado también una recreación— elimina los detalles que oscurecen el sentido general de la obra. Una mala traducción literal produce efectos curiosos, que alguna vez Borges ha llamado ridículos.⁶ Estos efectos ponen atención en los desencuentros entre dos modos de expresión. Por ello, las recreaciones que los eliminan pueden ser más fieles que las traducciones literales. Esta era la objeción principal de Arnold a la traducción de Newman. Borges, sin embargo, es más tolerante que Arnold porque los desencuentros verbales registrados en una traducción literal pueden también producir aciertos inesperados y asombrosos.

La traducción del capitán Richard Burton de *Las mil y una noches*, *The Book of the Thousand Nights and a Night* (‘El libro de las mil noches y una noche’) expresa algo que no está en el original: Burton traduce el título respetando el orden de palabras y la repetición del árabe, pero no el sentido del original, el cual sería ‘El libro de las mil y una noches’. La traducción de Burton produce un efecto, para Borges bello, que no existe en el árabe.⁷

³ “It is all odd. But that is just why people want to read an English Homer, —to know all his oddities, exactly as learned men do. He is the phenomenon to be studied. His peculiarities, pleasant or unpleasant are to be made know, precisely because of his great eminence and his substantial deeply seated worth” (Newman 1861: 59).

⁴ Ver por ejemplo “Los traductores de las 1001 noches” (1989b [1936]: 400) en *Historia de la Eternidad*: 400, y “Las versiones homéricas”, en *Discusión* (1989 [1932]: 241).

⁵ Cf. “Las dos maneras de traducir” (1997: 257). La referencia original se encuentra en *La Prensa*, agosto 7, 1926, segunda sección.

⁶ Al comparar dos versiones de los primeros versos del *Martín Fierro* Borges concluye: “Armemos . . . una documentada polémica para averiguar cuál de las dos versiones es peor. La primera, ¡Tan ridícula y cachacienta!, es casi literal” (1997: 259).

⁷ Véase por ejemplo Di Giovanni *et al.* (1994 [1973]: 1104).

Las posiciones de Newman y Arnold son mutuamente excluyentes, pero Borges encuentra méritos en ambos: “Newman vindicó . . . el modo literal, la retención de todas las singularidades verbales: Arnold, la severa eliminación de los detalles que distraen o detienen. Esta conducta puede suministrar los agrados de la uniformidad y la gravedad; aquélla, de los continuos y pequeños asombros” (1989 [1936]: 400).⁸

A partir de sus reflexiones sobre Newman y Arnold, Borges establece una doctrina de la traducción que no favorece *a priori* ni a una posición ni a la otra. Las relativiza con esta definición: la traducción es “un sorteo experimental de omisiones y de énfasis” (1975: 163).

Según esta definición la traducción puede llevarse a cabo dentro de un mismo idioma, y es posible copiar un texto de un idioma a otro.⁹ Si admitimos que la frase “el agua negra” es idéntica a “the black water” en los detalles y las connotaciones entonces, para Borges, el inglés es una *copia*. Borges no tiene ningún reparo en citar un texto originalmente redactado en otro idioma, y llamarlo *copia*.

Las *copias* son, para Borges, neutras. Las trata como si fueran citas textuales porque retienen los detalles y los énfasis del original. La traducción que cambia los énfasis del original no es necesariamente inferior al original y la traducción que los retiene no es necesariamente fiel a la obra. Borges se complace en señalar las omisiones y los cambios de énfasis con los que una traducción puede superar al original. El dicho italiano *traduttore traditore* es, para Borges, un prejuicio:

Presuponer que toda recombinação de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H —ya que no puede haber sino borradores. El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio. (1989 [1932]: 239)

En su prólogo a la traducción española de Nestor Ibarra de *El cementerio marino* de Paul Valéry, Borges critica algunos versos del

⁸ El ensayo “Los traductores de las 1001 noches”, originalmente de 1935, apareció en *Historia de la eternidad* en 1936. Cito el primer tomo de las *Obras completas*.

⁹ En “Las dos maneras de traducir” de 1926, Borges ofrece dos variantes en español

original de Valéry usando el mismo argumento con el cual Arnold censuró la traducción literal de Newman. “Le changement des rives en rumeur” es para Borges inferior a “La pérdida en rumor de la rívera” (1975: 164). El verso de Ibarra no es simplemente superior porque suena mejor que el de Valéry, es superior —según Borges— porque Ibarra capta mejor que el propio Valéry la ideología del poeta francés: “sostener con demasiada fe lo contrario, es renegar de la ideología de Valéry por el hombre temporal que la formuló” (1975: 164).

Para determinar la fidelidad de una traducción se debe, sin duda, conocer el original. Pero no es necesario conocer el original para determinar el valor estético de una traducción. Así, para Borges, la traducción de Edward Fitzgerald de Omar Khayan es una obra maestra. Poco importa si el inglés de Fitzgerald es fiel o infiel al persa del siglo doce.¹⁰

Optar por una traducción literal o por una recreación de un texto es una decisión estética. En principio, ambas pueden ser igualmente legítimas.¹¹ El criterio principal con el que Borges evalúa una traducción es su mérito literario y no su fidelidad al original.

Una buena traducción puede ser infiel al efecto general del original como lo sospecha Borges para el *Rubayat* de Fitzgerald. Puede asimismo ser más fiel a la idea de la obra que el mismo original, como lo asegura Borges de la traducción de Ibarra de *El cementerio marino*.

Las traducciones que Borges ha condenado con mayor vehemencia son las versiones malogradas de obras admirables. En su airada reseña de la traducción de León Felipe del “Canto a mí mismo” de Walt Whitman, Borges ofrece sus *copias* de Whitman (que cita como si fueran textos de Whitman) para condenar las versiones de Felipe. Cito un trozo de la reseña de Borges:

Whitman escribe (Song of myself, 24):

de los primeros versos del *Martín Fierro* y llama *traducciones* a las dos versiones.

¹⁰ “El inglesamiento de Omar . . . puede ya vanagloriarse de eterno” (Borges 1925: 69).

¹¹ “I think there are two legitimate ways of translating. One way is to attempt a literal

*Walt whitman, un cosmos, de Manhattan el hijo
Turbulento, carnal, sensual, comiendo,
bebiendo, engendrando...*

Felipe “traduce” (Canto a mí mismo, p. 88)

*Yo soy Walt Whitman
Un Cosmos ¡Miradme!
El hijo de Manhattan.*

*Turbulento, fuerte y sensual;
como, bebo y engendro...*

La transformación es notoria; de la larga voz sálmica “de Walt Whitman” a los engreídos grititos del cante jondo. (1942: 70)

Uno de los casos que más le interesó a Borges en sus reflexiones sobre la traducción fue el destino de Homero en sus traducciones. En su muy citado, y mal comprendido ensayo, “Las versiones homéricas”, Borges señala que los hechos de la *Iliada* y la *Odisea* “sobreviven con plenitud”, aunque se hayan perdido las connotaciones del lenguaje de Homero: “El estado presente de sus obras es parecido al de una complicada ecuación que registra relaciones precisas entre cantidades incógnitas” (1989 [1932]: 241). Por ello Borges comprende que existan “tantas versiones [de Homero], todas sinceras, genuinas y divergentes” (1989 [1932]: 240).

Para explicar por qué hay tantas versiones homéricas, Borges examina el extraño adjetivo homérico. Ofrece un par de ejemplos, entre ellos la frase “los ricos varones que beben el agua negra del Esepo” (1989 [1932]: 240). Borges da a entender que el agua del río Esepo no es necesariamente negra. Por cierto, muchos traductores omiten los extraños epítetos y otros los justifican con argumentos que Borges resume. Alexander Pope sostenía que los adjetivos homéricos eran de carácter litúrgico, y Rémy de Gourmont pensaba que éstos habían perdido el encanto que tuvieron para los griegos. Borges ofrece otra conjetura: los epítetos homéricos “eran lo que todavía son las preposiciones: obligatorios y modestos sonidos que el uso añade a ciertas palabras y sobre los que no se puede ejercer originalidad” (1989 [1932]: 140). Desde esta perspectiva el adjetivo *negro* podría corresponder al adjetivo *transparente*. He consultado una

II

La definición borgeana de la traducción como un sorteo de omisiones y de énfasis, es también un método de trabajo que se advierte en la impresionante cantidad de textos que Borges tradujo. Inició su labor de traductor a los nueve años con “El príncipe feliz” de Oscar Wilde, y siguió traduciendo, a veces en colaboración, hasta los 84 años cuando publicó algunas fábulas de Stevenson. Borges no permitió que la ceguera le impidiera su labor de traductor.

En sus traducciones Borges suele omitir detalles e incluso largos trozos del original, y cambia los énfasis para recrear las obras que traduce. Tomemos como ejemplo la traducción de “La carta robada” de Edgar Allan Poe que Borges realizó en colaboración con Adolfo Bioy Casares.

Borges y Bioy modifican el cuento de Poe en dos sentidos. El primero es mucho menos interesante que el segundo al cual me referiré más adelante. Borges considera que el estilo de Poe es un poco tosco y que la traducción de Baudelaire al francés de los cuentos de Poe supera al original. Quizás ello explica los procedimientos con los que Borges y Bioy retocan el estilo. Señalaré tres de ellos:

(1) Encuentran sinónimos para traducir las repeticiones de Poe. Así por ejemplo traducen la palabra *odd* a veces como ‘raro’ y otras como ‘extraño’.

(2) Cortan secciones innecesarias. La versión de Poe incluye cinco renglones en los cuales los interlocutores de Dupin expresan asombro ante una observación del detective (“quizá el misterio es demasiado simple”), y la pregunta que esa observación suscita “Y ¿cuál es, por fin, el misterio”(1969: 85).¹³ Borges y Bioy simplemente eli-

translation, the other is to try a re-creation” (Di Giovanni *et al.* 1994 [1973]: 104).

¹² Cito la traducción inglesa de Samuel Butler de *La Iliada* de Homero (1987: 18). Para la versión española, sigo la traducción de L. Madrid y L. Navarro (1882-1883: 71).

¹³ Cito una edición de “The Purloined Letter” correspondiente a 1969 (ver bibliografía) mientras que la traducción al español de “La carta robada” es, por supuesto, la de Borges y Bioy Casares (Poe 1985).

minan esos cinco renglones irrelevantes para el argumento (Poe 1985: 18).

(3) Borges y Bioy simplifican las largas, y a veces confusas, perífrasis de Poe para quedarse con los datos esenciales. Considérese, por ejemplo, el innecesariamente complicado fragmento: "It is clearly inferred . . . from the non-appearance of certain results which would at once arise from its passing *out* of the robber's possession—that is to say, from his employing it as he must design in the end to employ it" (1969: 86). Borges simplifica: "Lo sabemos . . . por el carácter del documento y por el hecho de no haberse ya producido ciertos resultados que surgirían si el documento no estuviera en el poder del ladrón" (1985: 19).

Los procedimientos que mejoran el estilo de Poe son menos interesantes que los cambios de énfasis los cuales transforman el significado del cuento. Para explicar estos cambios cabe recordar algunos detalles del relato: el Ministro D. le roba abiertamente y sin empacho una carta a una mujer. Ella no puede llamar la atención sobre el hurto porque desea esconderle la existencia de la carta a otra persona que se encuentra en la habitación donde sucede el robo.

En el cuento de Poe la dueña de la carta es probablemente la reina de Francia. No se sabe lo que el Ministro podría hacer con el documento. Podría tratarse, entre otras posibilidades, de una intriga amorosa, de una intriga política, o de alguna información que convenía ocultarle al rey por el bien común.

Por medio de omisiones y de transposiciones la traducción de Borges cambia dos elementos: el sexo y la posición social de la víctima del robo quedan indefinidos. En segundo lugar se indica, claramente, que el Ministro D. podría hacer un chantaje con la carta.

El cuento de Poe admite la posibilidad de que la víctima del robo no sea la reina de Francia, pero los pronombres personales son clara evidencia de que se trata de una mujer: "she was suddenly interrupted" y "she has committed the matter to me" (1969: 86-87). En la modificación de Borges y Bioy el sexo de la víctima del robo queda indefinido. Los pronombres que indican el sexo de la mujer en el cuento de Borges desaparecen así como las pistas que permiten concluir que la víctima puede ser la reina de Francia

Comparemos un trozo del original con la traducción de Borges y Bioy. En la versión de Poe un personaje ilustre interrumpe a una mujer que lee una carta (la carta):

The document in question –a letter to be frank– had been received by the personage robbed while alone in the royal *boudoir*. During its perusal she was suddenly interrupted by the entrance of the other exalted personage from whom especially it was her wish to conceal it. After a hurried and vain endeavor to thrust it in a drawer, she was forced to place it, open as it was upon a table. (1969: 86)

La versión de Borges es distinta:

El documento –una carta para ser franco– fue recibido por la víctima del posible chantaje, mientras estaba sola en la habitación real. Casi inmediatamente después entra una segunda persona, de quien deseaba especialmente ocultar la carta. Apenas tuvo tiempo para dejarla, abierta como estaba, sobre una mesa. (1985: 20)

En la versión de Borges la persona que recibe la carta no se menciona con el pronombre personal femenino *she* ('ella' en español) que indicaría su sexo, como sucede en el inglés. La sustitución de *boudoir* por 'la habitación real' elimina otra clara indicación del sexo de la víctima del robo. La palabra *boudoir* en el inglés, como en francés, se refiere al salón o habitación privada de una mujer. Al omitir la palabra *exalted* ('ilustre'), desaparece también otra pista acerca de la alta posición social de la víctima y de la otra persona (podría tratarse del rey de Francia) presente que no advierte el robo.¹⁴ Se introduce, además, una frase que no está en el original "la víctima del posible chantaje". Como ya lo advertimos, la palabra *chantaje* no aparece en el cuento de Poe y no hay ninguna referencia directa al tema.

Al traducir el *she* del inglés como "la víctima del posible chantaje" los adjetivos femeninos que siguen a la frase modifican la palabra

¹⁴ Esta interpretación es consistente con una observación que Borges hizo en una entrevista en la que dice que la persona robada es un político. Borges dice: "In his story 'The Purloined Letter', . . . Poe presents a politician who has been robbed of a very important letter" (Alifano 1984: 44).

víctima cuyo referente puede ser masculino o femenino. El sexo del personaje queda perfectamente ambiguo. Este no es el caso del original, en el cual se continúa usando el pronombre personal femenino: “she was forced to place it”. Todos los pronombres personales femeninos que indicaban que la víctima del robo es una mujer desaparecen en la traducción de Borges. Borges y Bioy intensifican la ambigüedad cuando a continuación traducen tanto “its rightful owner” como “the loser” por “el dueño”. El uso del sustantivo *dueño* sugiere que la víctima del robo es un hombre. Eso dicho, el español admite el uso del sustantivo masculino para referirse a una mujer cuando la identidad de la persona en cuestión no se ha establecido. La traducción de Borges no permite afirmar que la víctima del robo sea una mujer.¹⁵

Las implicaciones de esta ambigüedad no son triviales. Cambia notablemente los énfasis del cuento. La polémica de “La carta robada” en la que participaron Jacques Lacan, Jacques Derrida y Barbara Johnson no se hubiera dado en la traducción de Borges porque las objeciones de Derrida a Lacan y de Johnson a Derrida dependen, precisamente de que la víctima del robo sea una mujer, y de que la relación entre los personajes del cuento sea ambigua.¹⁶

Al neutralizar el sexo de la víctima del robo y definir la razón del robo, los énfasis del cuento cambian: la intriga del cuento pasa de la situación de la víctima a la relación entre el detective y el criminal. Se hace hincapié en el ingenio del ministro que esconde la carta que ha robado, y la astucia del detective que la recupera.

Las traducciones de Borges son muchas veces eslabones entre sus fuentes y sus propias ficciones. Dupin y el Ministro de “La carta robada” prefiguran a Lonrot y a Scharlach de “La muerte y la brújula” porque ambos cuentos ponen en relación la audacia y el intelecto de un detective con los de un criminal, los cuales han tenido enfrentamientos e intrigas en el pasado y que los tendrán en el futuro.

¹⁵ Al final del cuento Borges y Bioy traducen “the lady in question” como “la dama comprometida” pero la alusión podría ser tanto a la persona que envió la carta como a la persona que la recibió, y así, en la versión de Borges y de Bioy, se mantiene la ambigüedad (“The Purloined Letter” [1969:101], “La carta robada” [1985: 38]).

¹⁶ Esa discusión ha sido recogida en un libro. John P. Muller y William J. Richardson, eds. *The Purloined Poe. Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988.

El paso de “La carta robada” a “La muerte y la brújula” no es directo. Hay varios eslabones más. Uno de ellos, sin duda, es Gilbert Keith Chesterton. En uno de sus ensayos sobre Chesterton, Borges señala que Poe inventó el género policial y practicó el género fantástico, pero “no combinó jamás los dos géneros” (1985: 117).¹⁷ Borges le atribuye ese hallazgo a Chesterton: “Chesterton prodigó con pasión y felicidad esos *tours de force*. Cada una de las piezas de la saga del padre Brown presenta un misterio, propone explicaciones de tipo demoniaco o mágico y las reemplaza, al fin, con otras que son de este mundo” (1989b [1952]: 72). El detective principal de Chesterton, el padre Brown, “quiere explicar, mediante la sola razón, un hecho inexplicable” (1989b [1952]: 74). El análisis, más que una explicación de Chesterton, es una indicación de este hallazgo del propio Borges en cuentos como “La muerte y la brújula”, “El jardín de senderos que se bifurcan”, y en otros relatos, entre los cuales hay algunos que escribió en colaboración con Adolfo Bioy Casares. Es Borges, y no Chesterton, quien realiza la fusión del género fantástico con el detectivesco. No voy a entrar en ese aspecto de la literatura borgeana que es bien conocido. Me detengo, más bien, en otro punto. El aspecto de Chesterton que más le interesaba a Borges es el ambiente fantástico: “la valerosa obra de Chesterton . . . siempre está a punto de convertirse en una pesadilla. La acechan lo diabólico y el horror; puede asumir, en la página más inocua, las formas del espanto” (1989b [1952]: 70-71).

Borges interpreta los cuentos policiales de Chesterton en contra del propio Chesterton y de las razones de sus personajes. En un cuento el padre Brown se explica: “Cada crimen ingenioso está fundamentado, a fin de cuentas, en un hecho bastante simple —en un hecho que no es misterioso” (Chesterton 1987: 53).¹⁸ Pero Borges cree que el mejor Chesterton es el que no logra reducir los aspectos fantásticos de sus relatos a las explicaciones prosaicas que aparecen en los mismos. En la *Antología de la literatura fantástica* que Borges editó con Bioy Casares y Silvina Ocampo, se incluyen, fuera de con-

¹⁷ “Modos de G. K. Chesterton” apareció en *Sur* 22 (julio 1936): 47-53. Este artículo ha sido reeditado por Emir Rodríguez Monegal en *Ficcionario* (1985). Cito a partir de esta última edición.

¹⁸ La cita original es la que sigue: “Every clever crime is founded ultimately on some one quite simple fact—some fact that is not itself mysterious” (53).

texto, algunos fragmentos de Chesterton en los cuales el ambiente es sin duda fantástico. Son traducciones, seguramente de Borges, en las cuales se omiten las explicaciones prosaicas del original.

Uno de los mayores regalos que Borges recibió de Chesterton es el uso de algunos epítetos y adverbios como *innumerable* e *inexplicable*. Me detengo en el segundo y sus variantes. En uno de los cuentos que Borges tradujo, el padre Brown observa una serie de objetos: “objetos tan inexplicables como indiferentes. Uno parecía un montoncito de vidrios rotos. Otro era un montón de polvo pardo. El tercer objeto era un bastón”.¹⁹ La palabra *inexplicable* va seguida de una enumeración curiosa que recuerda las enumeraciones y catálogos típicos de Borges que han fascinado a muchos. La traducción de Borges ofrece leves cambios, pero el adjetivo *inexplicable* no es uno de ellos.

El adjetivo *inexplicable* es, para Borges, un modo de indicar la presencia de lo fantástico. Borges ha usado la palabra *inexplicable* con ese efecto en sus propios relatos, pero también, y con el mismo efecto, en algunas traducciones en las que el epíteto no aparece en el original. Ofrezco primero el contexto de un ejemplo: Borges interpreta “Bartleby el escribiente” de Herman Melville como un precursor de la especie de género fantástico practicado por Kafka donde “lo increíble está en el proceder de los personajes más que en los hechos. La obra de Kafka proyecta sobre Bartleby una curiosa luz ulterior. Bartleby define ya un género que hacia 1919 reinventaría y profundizaría Franz Kafka: el de las fantasías de la conducta y del sentimiento” (1975: 117).²⁰

No entraremos en el detalle de las modificaciones de la traducción de Borges para confirmar esta propuesta de nuestro autor. Señalaré solamente un punto. El epíteto que Borges usa para referirse a Bartleby no es precisamente el que usa Melville. Melville llama a Bartleby “the unaccountable Bartleby”, (1979a: 131) y Borges tradu-

¹⁹ Cito la traducción de Borges de “El honor de Israel Gow”, publicada en 1985. Esta traducción, como la de “La carta robada”, aparece también en *Los mejores cuentos policiales*. Selección de Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges. Madrid: Alianza, 1993.

²⁰ Cito el prólogo a *Bartleby el escribiente* de Herman Melville, traducida por Jorge Luis Borges y publicada en Buenos Aires en (Melville 1979b: 10). Según una nota en *Prólogos*, la primera edición de la traducción de Borges se publicó en 1944 (Buenos Aires: Emecé).

ce “el inexplicable Bartleby” (1979b: 54). El inglés permite la acepción ‘inexplicable’ pero la palabra *unaccountable* puede sugerir también que un individuo no es responsable de algún hecho, o incluso que se trata de un individuo irresponsable. El inglés sugiere las dos cosas: nunca se explica por qué Bartleby rehusa sus responsabilidades laborales. El español *inexplicable* tal y como Borges lo usa elimina las connotaciones que atañen al tema de la responsabilidad y le otorgan al personaje de Bartleby un aire fantástico, sobre todo a la luz del uso del epíteto *inexplicable* en el sentido que Borges heredó de Chesterton.

III

El uso chestertoniano de la palabra *inexplicable*, como lo veremos más adelante, ilumina “El inmortal”, un cuento inspirado en las reflexiones de Borges sobre las traducciones homéricas. El cuento consiste en una nota editorial, en un manuscrito y en una posdata. La nota editorial presenta el manuscrito, y la posdata responde a un comentario sobre el manuscrito. El anónimo editor indica que el manuscrito que ha traducido fue hallado en el ejemplar de la traducción de Alexander Pope de la *Iliada* que perteneció a un tal Joseph Cartaphilus. Puesto que la posdata del cuento indica que el manuscrito fue atribuido a Joseph Cartaphilus, vamos a referirnos a Cartaphilus como el autor del manuscrito para no confundirlo con el anónimo editor y traductor del manuscrito (a quien nos referiremos como el editor o el traductor).

Con la excepción del título, el español del relato es una copia del inglés según el uso borgeano de la palabra *copia*: tanto Cartaphilus como el editor del manuscrito escriben en inglés, pero el relato de Borges está redactado en español. De mayor interés es la advertencia del editor: “el original está redactado en inglés y abunda en latinismos. La versión que ofrecemos es literal” (535).²¹ Creo que la clave del cuento está en esta advertencia y en el uso del adverbio *inexplicablemente* que todavía no estamos en condiciones de aclarar.

²¹ En esta sección las citas procedentes de “El inmortal” se indicarán únicamente con el número de la página. El cuento forma parte de *El Aleph*, libro de 1949. Citamos a partir de las *Obras completas* (1989).

Cartaphilus cree que fue el tribuno romano Marco Flamínio Rufo y que bebió del agua de un río que lo hizo inmortal. Recuerda asimismo que conoció a Homero mil años después de que escribiera la *Odisea* cuando apenas recordaba el griego y uno que otro detalle del poema que compuso. El relato de Cartaphilus concluye cuando anuncia que ha recuperado la mortalidad.

El texto que leemos abunda en locuciones homéricas, algunas de ellas idénticas a las que Borges comenta en el ensayo "Las versiones homéricas", como por ejemplo el uso del mismo epíteto *negro* (que Borges especuló podría ser un añadido obligatorio a ciertas palabras homéricas y no necesariamente un adjetivo especificativo). El traductor copia "la negra sombra", "el negro basamento", "negros laberintos" para dar algunos ejemplos, porque Cartaphilus los usa en su idiosincrático inglés.

Momentos después de beber del agua oscura del río que lo hace inmortal, Cartaphilus recuerda: "inexplicablemente repetí unas palabras griegas: *los ricos teucros de Zelea que beben el agua negra del Esepo*" (535). Es inexplicable que el inculto guerrero romano repita un verso de Homero, y más aun que lo cite en lo que sería para Borges una traducción infiel. Se trata precisamente del ejemplo que Borges cita con una leve modificación en "Las versiones homéricas" para demostrar los extraños efectos de las traducciones modernas de los epítetos homéricos.²² Es inexplicable, entonces, y quizás también irónico que el entonces inculto Flamínio Rufo, un tribuno romano que ha celebrado la caída de Alejandría pronuncie un texto en griego que corresponda al texto con el cual Jorge Luis Borges ha ejemplificado las dificultades que nosotros tenemos para comprender el extraño epíteto homérico.

El uso chestertoniano del adverbio *inexplicable* sugiere un hecho fantástico que sin embargo recibirá alguna explicación posterior. Cartaphilus lo admite cuando reconoce que su lenguaje está contaminado por las locuciones homéricas: "el romano, al beber el agua inmortal, pronuncia unas palabras en griego; esas palabras son homéricas y pueden buscarse en el fin del famoso catálogo de las naves" (543). Es inexplicable que el inculto romano enuncie un texto

²² En "Las versiones homéricas" la cita reza "los ricos varones que beben el agua negra del Esepo" (1989 [1932]: 240).

homérico cuando bebe las aguas del río que lo hace inmortal. Es extraño, asimismo, que el texto que recuerda menciona a varones que beben de aguas negras y que las aguas del río inmortal también lo sean. Pero es explicable, sin embargo, que Cartaphilus confunda sus recuerdos con alguna locución homérica y que el color del río de sus recuerdos sea el efecto de una traducción homérica. Al releer su propio texto Cartaphilus se convence de que ha confundido su pasado con el de Homero y que su lenguaje está contaminado de homerismos.

En términos de las definiciones de Borges, la traducción del manuscrito es una versión literal, como lo indica el editor y traductor del manuscrito, pero no es una *copia* que mantendría *todos* los detalles y *todos* los énfasis. El traductor ha eliminado los latinismos. Ha eliminado, pues, un fenómeno que mantuvo para el caso del griego: las pistas necesarias para determinar los aspectos romanos del autor del manuscrito, como si no importaran. La traducción entonces, es literal. En lo que concierne a los aspectos homéricos se trata de una copia y en lo que concierne los aspectos romanos, se han cambiado los énfasis al eliminar los latinismos. Es decir, el traductor ha eliminado efectos que indicarían las idiosincrasias latinas de Cartaphilus, como las que mantuvo para indicar sus idiosincrasias homéricas, entre ellas la repetición del epíteto *negro* en el manuscrito, en el color del agua del río inmortal, y en las palabras que el personaje recuerda haber articulado cuando bebió del mismo.

Si bien es cierto que Cartaphilus cree que fue un romano cuyo destino se confundió con el de Homero, la traducción de su manuscrito —que insiste en las locuciones homéricas y omite los latinismos— da a entender la posibilidad inversa: Cartaphilus puede haber olvidado que es Homero y que ha confundido su pasado con el del tribuno Marco Flaminio Rufo.²³ Las dos lecturas son posibles: la pri-

²³ En algunas entrevistas Borges ha propuesto que la idea del cuento, la que recuperaría si lo reescribiera, es la de Homero que ha olvidado que es Homero, que ha olvidado el griego y que admira una traducción infiel como la de Pope. Tomo la cita de las *Ouvres complètes*: "Homère qui a oublié également le grec et qui admire une traduction bien sûr très infidèle, comme celle de Pope" (1993: 1618). Esta sentencia apareció originalmente en español en *Borges el Memorioso. Conversaciones con Antonio Carrizo*. México: Fondo de Cultura Económica (1982: 232).

mera es consistente con las convicciones de Cartaphilus, la segunda con los énfasis del traductor.²⁴

En cualquier caso la memoria de Cartaphilus ha confundido los destinos del romano y del griego, y sea cual fuere la identidad de Cartaphilus, un aspecto de su destino es el haber olvidado la *Odisea*, y el haberla recuperado en parte por medio de las traducciones, entre ellas, una que Borges ha llamado infiel: la traducción de Alexander Pope en la que se encontró el manuscrito. Cartaphilus ha recuperado los textos homéricos por medio, en parte, de las traducciones, y su estilo está contaminado por ellas (y quizás por otros textos literarios en la cadena iniciada por Homero).

En la posdata del cuento, el editor comenta un libro de un tal Cordovero sobre los centones (esas obras literarias compuestas de fragmentos de textos ajenos) en la que se analiza “la narración atribuida al anticuario Joseph Cartaphilus” (544). Cordovero detecta algunas interpolaciones de diversos autores y concluye que “todo el documento” es apócrifo. El autor de la posdata protesta. No niega que existan intrusiones y hurtos. Pero considera “inadmisible” que se trate de un documento apócrifo (544).²⁵ Cartaphilus sólo pudo haber compuesto de manera contaminada porque sus conocimientos de Homero y de la literatura, como lo diría Jaime Alazraki, son “una variante del texto homérico o, tal vez, reflejo de una larga cadena de reflejos producidos por ese primer texto” (1977: 69).

En uno de los ensayos de *Historia de la eternidad*, Borges especula que quizás nosotros hemos llegado demasiado tarde a la literatura como para inventar temas nuevos:

El primer monumento de las literaturas occidentales, la *Iliada*, fue compuesto hará tres mil años; es verosímil conjeturar que en ese enorme plazo todas las afinidades íntimas, necesarias (ensueño-vida, sueño-muerte,

²⁴ El narrador ofrece otra indicación de que Cartaphilus es Homero. Indica que es de Esmirna donde se ha creído que Homero pudo haber nacido.

²⁵ Puesto que le da razón a Cordovero que condena el manuscrito de Cartaphilus como apócrifo, Ronald Christ hace la observación siguiente: “Like *Ulysses*, like *The Waste Land*, ‘The Immortal’ uses allusion not only as a means to an end but as an end in itself” (1995: 242). El ensayo de Christ es impresionante en sus cuidadosas demostraciones de las múltiples alusiones literarias en el relato de Borges. Pero no podemos estar de acuerdo con su conclusión. Tomamos la posición del autor de la posdata al analizar el libro de Cordovero: si de lo que se trata es de un mero juego de alusiones literarias entonces no podemos apreciar cómo las traducciones contaminan las memorias y las vivencias.

ríos y vidas que transcurren, etcétera), fueron advertidas y escritas alguna vez. (1989a [1936]: 384)

Si aceptamos la conjetura de que todo lo que puede encontrarse en una obra literaria ya ha sido expresado, entonces, como lo sugiere Borges, el creador edita y cambia los énfasis y recombina los elementos de lo que ya se ha expresado.²⁶

Desde esta perspectiva, la traducción no es solamente una ventaja privilegiada para la labor literaria, es quizás la única. En esta conclusión, que Borges alguna vez ha expresado con mayor sutileza, está cifrada, quizás una de las formas de su humildad porque los triunfos de la traducción, como el de Pierre Menard, son invisibles.²⁷

²⁶ Hay pocos relatos de Borges que eviten de manera explícita el tema de la traducción. 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.

²⁷ El *Quijote* de Menard podría ser un caso especial de la traducción literal en la que se eliminan todos los énfasis del original y se establecen nuevos énfasis perfectamente adecuados al mundo literario de Menard. No concuerdo con la interpretación de George Steiner de "Pierre Menard, autor del *Quijote*": Steiner cree que el trabajo de Menard consiste en una especie de recreación del mundo interno de Cervantes hasta tal punto que logra reproducir sus procesos mentales (según Steiner, Menard logra lo siguiente: "To put oneself so deeply in tune with Cervantes's being, with his ontological form, as to re-enact, inevitably, the exact sum of his realizations and statements" [1992: 75]). Steiner confunde el procedimiento preliminar de Menard con el definitivo. Menard rechaza un método parecido al personaje de Borges: "El método inicial que imaginó era relativamente sencillo. . . . *ser* Miguel de Cervantes. Pierre Menard estudió ese procedimiento . . . y lo descartó por fácil" (1989 [1944]: 447). Menard quiere producir un texto que sea sintácticamente idéntico al *Quijote* y que, al mismo tiempo, sea un texto suyo, un producto de su propio ingenio. Menard desea "seguir siendo Pierre Menard y llegar al *Quijote* a través de las experiencias de Pierre Menard" (1989 [1944]: 447). Si trabaja con el texto de Cervantes para llegar al propio, entonces se trata de un caso especial de la traducción literal en la que se mantiene una identidad verbal con el original pero no se mantiene ninguno de los énfasis. Si Menard llega al *Quijote* por su propia cuenta, entonces no se trataría ni siquiera de una traducción: sino de otro medio para llegar a un mismo texto que, sin embargo, significa algo muy distinto que lo que significó el texto con el que coincidió.

BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, Jaime
1977 *Versiones. Inversiones. Reversiones*. Madrid: Gredos.
- Alifano, Robert
1984 *Twenty-Four Conversations with Borges*. Altamira: Housatonic.
- Arnold, Matthew
1905 *On Translating Homer*. London: John Murray.
- Bioy Casares, Adolfo y Jorge Luis Borges
1983 *Los mejores cuentos policiales*. Madrid: Alianza.
- Bioy Casares, Adolfo, Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo
1940 *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Borges, Jorge Luis
1925 "Omar Jayyam y Fitzgerald". *Proa* 2.6 (enero): 69-70.
1932 "Las versiones homéricas". *Discusión*. Buenos Aires: Gleizer. 140-148.
1936 "Modos de G. K. Chesterton". *Sur* 22 (julio): 47-53.
1942 "Walt Whitman: Canto a mí mismo, traducido por León Felipe (Editorial Losada, Buenos Aires, 1941)". *Sur* 88 (enero): 68-70.
1975 *Prólogos*. Buenos Aires: Torre Agüero.
1985 *Ficcionario. Una antología de sus textos*. Ed., introd., prólogo y notas de Emir Rodríguez Monegal. México: Fondo de Cultura Económica.
1989 [1932] "Las versiones homéricas". *Discusión. Obras completas*. Tomo I (1923-1949). Barcelona: Emecé. 239-243.

- 1989a [1936] "La metáfora". *Historia de la Eternidad. Obras completas*. Tomo I (1923-1949). Barcelona: Emecé. 382-384.
- 1989b [1936] "Los traductores de las 1001 noches". *Historia de la Eternidad. Obras completas*. Tomo I (1923-1949). Barcelona: Emecé. 397-413.
- 1989 [1944] "Pierre Menard, autor del Quijote". *Ficciones. Obras completas*. Tomo I (1923-1949). Barcelona: Emecé. 444-450.
- 1989 [1949] "El inmortal". *El Aleph. Obras completas*. Tomo I (1923-1949). Barcelona: Emecé. 533-544.
- 1989a [1952] "Sobre Oscar Wilde". *Otras inquisiciones. Obras completas*. Tomo II. Barcelona: Emecé. 69-71.
- 1989b [1952] "Sobre Chesterton". *Otras inquisiciones. Obras completas*. Tomo II. Barcelona: Emecé. 72-74.
- 1989c [1952] "Sobre el 'Vathek' de William Beckford". *Otras inquisiciones. Obras completas*. Tomo II. Barcelona: Emecé. 107-110.
- 1993 *Oeuvres complètes*. París: Editions Gallimard.
- 1997 "Las dos maneras de traducir". *Textos recobrados 1919-1929*. Barcelona: Emecé. 256-259.
- 1982 *Borges el memorioso. Conversaciones con Antonio Carrizo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Chesterton, Gilbert Keith
- 1985 "El honor de Israel Gow". *El ojo de Apolo*. Trad. Jorge Luis Borges. Madrid: Siruela. 79-104
- 1987 *The Complete Father Brown*. Nueva York: Penguin.
- Christ, Ronald
- 1995 *The Narrow Act. Borges' Art of Allusion*. New York: Lumen Books.
- Di Giovanni, Norman Thomas *et al.*, eds.
- 1994 [1973] *Borges on Writing*. New Jersey: Ecco Press.

Homero

1882-1883 *La Iliada*. Trad. L. Madrid y L. Navarro.

1987 *The Iliad of Homer*. Trad. Samuel Butler. Chicago: William Benton Publisher.

Melville, Herman

1979a *Bartleby, Billy Budd and Other Tales*. Nueva York: Signet.

1979b *Bartleby el escribiente*. Trad. Jorge Luis Borges. Buenos Aires: La ciudad.

Muller, John P. y William J. Richardson, eds.

1988 *The Purloined Poe. Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Newman, Francis W.

1956 *The Iliad of Homer Faithfully Translated into Unrhymed English Metre*. London: Walton and Maberly.

1861 *Homeric Translation in Theory and Practice. A Reply to Matthew Arnold*. Edinburgh: Williams and Norgate.

Poe, Edgar Allan

1969 "The Purloined Letter". *The Fall of the House of Usher and Other Tales*. Nueva York: Signet. 84-102.

1985 "La carta robada". *La carta robada*. Selección y prólogo de Jorge Luis Borges. Madrid: Siruela. 17-62.

Steiner, George

1992 *After Babel. Aspects of Language and Translation*. Oxford: Oxford University Press.

The Concise Oxford Dictionary of Quotations

1981 Oxford: Oxford University Press.