

LA TRADUCCIÓN COMO ACTO CREATIVO EN LA PROSA DE JORGE LUIS

BORGES

by

Irina Goundareva

B.A., The University of Victoria, 2006

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF

THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF

MASTER OF ARTS

in

THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES

(Hispanic Studies)

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

(Vancouver)

August 2011

© Irina Goundareva, 2011

Abstract

In this thesis we examine the conception of translation in the work of Jorge Luis Borges. Our hypothesis maintains that Borges approaches translation as a creative act and as a paradox, which stands for translation as an impossible and at the same time inevitable act of transference from one culture and its language into another linguistic and cultural system. Some of the questions that guide this project are: according to Borges 1) What is the difference between author and translator? 2) Does translation require linguistic, cultural and philosophical competence, or one is more important than the other? 3) What is necessary to be a good translator? 4) Is it necessary to be a writer to become a literary translator? 5) What is the relationship between a translated text and a source text? 6) Is the “original” only a version? 7) Is there an implicit hierarchy between the translated text and the original? From here we suggest that Borges, without establishing his own theory of translation, problematizes the idea of the “original” and the requirement of linguistic and cultural competence for a translator. According to Borges, only through the freedom of creativity, translation can get closer to the values of a text that belongs to another language, culture or time. For him, translation is only possible if it becomes rewriting *ad infinitum* of a text that is not necessarily the “original”.

Resumen

En esta tesis examinamos la concepción de la traducción en la obra de Jorge Luis Borges. Nuestra hipótesis sostiene que Borges aborda la traducción como acto creativo desde la figura de la paradoja, donde la traducción es un acto imposible y a la vez inevitable de transferencia de una cultura y su lenguaje a otro sistema lingüístico y cultural. Algunas de las preguntas que guían este proyecto son: según Borges 1) ¿Cuál es la diferencia entre un autor y un traductor? 2) ¿Requiere la traducción competencia lingüística, cultural y filosófica, o una es más importante que la otra? 3) ¿Qué es necesario para ser un buen traductor? 4) ¿Hay que ser escritor para ser traductor de obras literarias? 5) ¿Cuál es la relación entre el texto traducido y el texto de base? 6) ¿Es el “original” sólo una versión? 7) ¿Hay una jerarquía implícita entre texto traducido y texto de base? De aquí propongo que Borges, sin establecer su propia teoría de la traducción, problematiza tanto la idea del “original” como el requerimiento de la competencia lingüística y cultural para ser traductor. Según Borges, sólo a través de la libertad del acto de creación la traducción se puede aproximar al mundo de valores de un texto que pertenece a otro idioma, otra cultura u otro tiempo. Para él la traducción es posible sólo si la traducción termina siendo una reescritura *ad infinitum* de un texto que no necesariamente es el “original”.

Índice

Abstract.....	ii
Resumen.....	iii
Índice.....	iv
Agradecimientos.....	v
Dedicatoria.....	vi
Introducción	1
Capítulo 1: Marco teórico frente a la posibilidad y la imposibilidad de traducción	6
Capítulo 2: Borges y su formación multilingüe.....	38
Capítulo 3: Los modos de traducir.....	68
Conclusión	104
Bibliografía	107

Agradecimientos

Me gustaría expresar mi gratitud al departamento de los estudios hispánicos en la Universidad de la Columbia Británica, los profesores y los colegas que me inspiraron a seguir adelante con mi proyecto.

En particular, le agradezco a la Dr. Rita De Grandis por su inspiración y paciencia durante el trabajo con mi tesis. También me gustaría expresar mis sinceros agradecimientos a la Dr. E. Ansa Goicoechea y el Dr. J. Beasley-Murray por sus sugerencias y apoyo durante el proceso de escritura de este trabajo.

Finalmente, no podría llegar a este nivel de estudios sin el apoyo de mi familia: mi madre Lyuba Goundareva y mi abuela Anna Bulgurova que siempre creyeron en mi éxito profesional.

Dedicatoria

Para mi abuela, una maestra ejemplar, y para mi madre que nunca se cansa de aprender y me inspira a crecer profesionalmente.

Introducción

Toda traducción se debate entre la adecuación lingüística y el universo cultural en el cual está inmersa una lengua con su correspondiente sistema de valores, presupuestos morales, filosóficos y otros. Además, toda traducción debe poder captar el sentido general de la cultura de la lengua del texto de base. A este respecto las distintas teorías sobre la traducción han aportado sus perspectivas frente a este desafío que plantea la traducción. A su vez, la traducción ha sido también una preocupación constante o ha sido un factor crucial para escritores que se han visto confrontados de un modo u otro con la traducción. Joseph Conrad, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov, Raymond Federman, Milan Kundera y Nancy Huston son algunos de los escritores contemporáneos que han realizado sus obras en una lengua adquirida que no era su lengua materna o tradujeron sus propios trabajos. De este modo tuvieron que enfrentarse con las siguientes preguntas: ¿en qué idioma debe uno realizar su expresión escrita? ¿Cuál idioma considera uno su idioma materno? Y ¿por qué, a pesar de elegir una lengua materna, se opta por la lengua adquirida como la lengua de escritura? Algunos de ellos, como Nabokov, se plantean estas preguntas en sus ensayos críticos y en las conferencias. El caso que nos ocupa en este trabajo, el de Jorge Luis Borges, es otro.

El propósito de esta tesis es examinar qué concepción de la traducción subyace en la obra de Jorge Luis Borges (1899-1986), poeta, cuentista, ensayista, traductor y crítico que dedica un número significativo de sus textos al problema de la traducción en relación al texto “original”, a la lengua y a la cultura. Nuestra hipótesis sostiene que Borges aborda la traducción como un acto creativo desde la figura de la paradoja. Para Borges la paradoja de la traducción es un acto imposible, y a la vez inevitable, de transferencia de una cultura y su

lenguaje a otro sistema lingüístico y cultural. Para sortear este acertijo, Borges propone que la traducción es posible sólo si el ejercicio de traducción es un acto creativo; es decir, si la traducción termina siendo una reescritura *ad infinitum* de un texto que no necesariamente es el “original”. En uno de sus ensayos más celebrados, “Las versiones homéricas”, Borges insiste que todos los escritos son nada más que “borradores”, mientras que ninguno es mejor o peor que el anterior (*Obras completas*, Vol. 1, 239-243).

Además, en Borges, la traducción está estrechamente vinculada con su noción de versión versus original, de mito de autor y de la importancia de la cultura en relación a la traducción. Respeto a la versión, para Borges como según la teoría de la “Manipulation School” de André Lefèvere y la teoría de la intertextualidad, la traducción como cualquier texto es reescritura de otro texto. Además, cualquier texto es una versión de otro texto, no solamente una traducción, pero un texto considerado “original” también es una reescritura de un texto anterior. Por consecuencia, a nosotros, como a Borges, nos interesa el problema de autoría que está vinculado a la cuestión de autor versus traductor: ¿Quién da autoría al texto? ¿Quién es productor de un texto? ¿Qué pertenece al traductor y qué pertenece al texto? Finalmente, Borges discute el tema de la importancia de la cultura para un traductor. Como veremos en esta tesis, para Borges, como para el teórico Eugene Nida, ser bicultural es tan importante como ser bilingüe.

El corpus de los textos elegidos para este estudio incluye cronológicamente los siguientes ensayos y cuentos de Borges: “Las dos maneras de traducir” (1926), “Las versiones homéricas” (1932), “Los traductores de *Las 1001 noches*” (1936), “Lawrence y la Odisea” (1936), “Pierre Menard, Autor del Quijote” (1939), “La busca de Averroes” (1949), “La música de las palabras y la traducción” (1965-66), “El oficio de traducir” (1975), y

además, “An Autobiographical Essay”/“Un ensayo autobiográfico” (1970) dictado por Borges y transcrito por Norman Thomas di Giovanni originalmente en inglés y luego traducido al español por Aníbal González.

Llegamos así a formularnos algunas de las preguntas que guían este proyecto: para Borges, ¿cuál es la diferencia entre un autor y un traductor? ¿Qué es necesario para ser un buen traductor? ¿Hay que ser escritor para ser traductor de obras literarias? ¿Requiere la traducción competencia lingüística, cultural y filosófica, o una es más importante que la otra? ¿Cuál es la relación entre el texto traducido y el texto de base? ¿Hay una jerarquía implícita entre texto traducido y texto de base o el texto original? ¿Es el texto de base el “original”? ¿En qué consiste el original? ¿Es sólo una versión?

A partir de estos interrogantes, propongo que la reflexión de Borges sobre la traducción pone en cuestión tanto la idea del original como el requerimiento de la competencia lingüística y cultural para ser traductor. Además, según Borges, la paradoja consiste en que la traducción es imposible e inevitable a la vez. Entonces, sólo a través de la libertad del acto de creación la traducción se puede aproximar al texto que pertenece a otro idioma, otra cultura u otro tiempo. Para desarrollar esta tesis hacemos un análisis atento de los textos escogidos en función de cómo estos textos nos informan sobre los interrogantes propuestos.

En el primer capítulo “Marco teórico” discutiremos las principales teorías de la traducción en relación con los términos lingüísticos y culturales, el texto de base u “original” y la traducción, cómo los teóricos evalúan una buena traducción y qué es necesario para un buen traductor. Sintetizamos en qué consisten estas teorías y cuál es la relevancia de estos teóricos para nuestra tesis: Walter Benjamin, 1923; José Ortega y Gasset, 1937; Roman

Jacobson, 1959; Eugene Nida, 1964,1993; André Lefèvere, 1990; Susan Bassnett-McGuire, 1991, 2006; Antoine Berman, 1992; George Steiner, 1992; Lawrence Venuti, 1995, 2000; Umberto Eco, 2001, entre otros. Si bien Borges no articula una teoría de la traducción y tampoco creyó en una teoría en particular, tal como afirman muchos de sus críticos (Sergio Pastormerlo y Sergio Waisman), sus reflexiones, se acercan a las de Walter Benjamin. El escritor argentino problematiza los binarismos como traducción versus el original, traductor versus autor, entre otros para demostrar que la práctica de traducción es un proceso más complejo del que proponen las teorías.

En el segundo capítulo “Borges y su formación multilingüe”, examinamos el “An Autobiographical Essay” que Borges escribió en inglés en colaboración con su co-traductor Norman Thomas di Giovanni. Narrado por el escritor mismo, el ensayo cuenta la vida desde su niñez hasta los años setenta. El autor argentino aprendió dos lenguas simultáneamente pero eligió el español para escribir la mayoría de sus obras e hizo de la traducción un tema constante en su escritura ficcional. Desde la niñez, Borges se enfrentó con la traducción: como lector él leyó varios libros de la literatura mundial en traducción, como *Don Quijote* y *Las mil y una noches*, que luego compara en sus obras escritas con las versiones de diferentes traductores.

En el tercer capítulo, “Los modos de traducir”, analizamos cuatro ensayos, dos cuentos y dos conferencias con el propósito de ver cómo Borges utilizó la ficción para reflexionar sobre la traducción, vinculando estrechamente el problema de la traducción con la creación literaria. Como veremos del análisis de los ensayos, cuentos y conferencias de Borges, el autor recicla y elabora el material tanto de sus obras anteriores como de los escritos de otros autores. Por eso, sus ideas sobre la traducción no son excepción: la

considera reiteración, reinención y reescritura de textos anteriores. En el proceso de traducir, el traductor suplementa ideas u omite algunos detalles para hacer el texto traducido legible. Aunque Borges no cree en una teoría de traducción en particular, él evalúa las traducciones y los originales específicos ya que para él la obra importa más que el autor (o el traductor). Sobre todo, traducción es intrínseca para el proceso de lectura, además de ser conexión entre lenguajes y literaturas. En conclusión, en esta tesis investigamos el tema de la traducción como acto creativo que interesó a Borges desde la juventud y llegó a ser central en su escritura. Sin tener su propia teoría específica sobre la traducción, Borges se acerca a la práctica de la traducción en su visión no ordinaria, fuera de los binarismos propuestos por los teóricos de este campo.

Capítulo 1: Marco teórico frente a la posibilidad y la imposibilidad de traducción

En este capítulo examinaremos las contribuciones de algunos teóricos en el campo de la traducción del siglo veinte: Edward Sapir, Benjamin Lee Whorf, Walter Benjamin, Paul de Man, José Ortega y Gasset, Roman Jakobson, Eugene Nida, Barbara Godard, Susan Bassnett, André Lefèvere, Hans Vermeer, Antoine Berman, Lawrence Venuti y Umberto Eco, entre otros. Estos teóricos representan el desarrollo del campo de la traducción literaria en Europa, en Norteamérica y en Canadá. Como veremos en esta tesis, Borges en vez de elaborar una teoría de la traducción discute la paradoja de la posibilidad/imposibilidad de la traducción. Aunque no se sabe si Borges conoció los trabajos de Benjamin, sus ideas desde los años veinte se basan claramente en las mismas preocupaciones que el filósofo alemán expresa en su ensayo, retomando y elaborando las ideas de los filósofos-románticos alemanes. Por eso, para los propósitos de nuestra tesis, nos concentramos en los enfoques que conciernen a la traducción desde aspectos filosóficos y fenomenológicos o hermenéuticos porque nos ayudarán a entender mejor las concepciones sobre la traducción que subyacen a su práctica de la traducción literaria y a la relación entre la traducción y la creación literaria en su obra. Entonces, como veremos, en la evolución de las ideas sobre la traducción de Borges se nota su interés por la práctica en vez de la teoría de la traducción. Discutiremos definiciones modernas de traducción, de fidelidad, transparencia (libertad, perífrasis)¹ e intertextualidad aplicadas a la concepción que Borges articula sobre la traducción como acto creativo.

1. La fidelidad se define en *Terminología de la traducción* (1999) como: “característica de una traducción que logra sus objetivos respetando al máximo el sentido atribuido por el traductor al texto origen, y cuya

La traducción siempre se ha debatido frente al desafío de adecuación entre la pertinencia lingüística y la especificidad cultural de cada lengua, sabiendo que tanto una como otra evolucionan, se transforman según su historicidad. Además, las dicotomías clásicas de “buena” y “mala”, “fiel” e “infiel” traducciones, gradualmente han sido reemplazadas por la noción de “equivalencia” que varía de equivalencia formal (literal) a funcional (perífrasis).

El primer teórico del siglo veinte que plantea un problema fundamental para la traducción - el de la lengua y el mundo social y cultural - el lingüista americano, Edward Sapir (1884-1939). Basándose en la idea de Wilhelm von Humboldt (1767-1835) de que el lenguaje influye en nuestros pensamientos, Sapir afirma en su artículo "The Status of Linguistics as a Science" publicado en 1929 en la revista *Language*: “No two languages are ever sufficiently similar to be considered as representing the same social reality. The worlds in which different societies live are distinct worlds, not merely the same world with different labels attached” (209). En esta cita Sapir expresa que las personas de habla diferente entienden el mundo de manera diferente y no siempre se entienden bien porque el lenguaje determina nuestros pensamientos. Entonces, si dos lenguas representan dos realidades, la traducción nunca podría homologar las dos realidades sociales. Su teoría ha sido considerada de *determinismo lingüístico*². El estudiante de Sapir, Benjamin Lee Whorf (1897-1941) presenta una versión evolucionada y menos radical del *determinismo lingüístico* que postula

formulación en la lengua de llegada se hace de acuerdo con el uso normal” (251). La libertad o la transparencia se refiere a: “una cualidad de una traducción que se lee como un texto de origen y que se ajusta a los usos establecidos de la lengua de llegada desde el punto de vista gramatical, sintáctico e idiomático” (303). Una traducción que posee la primera característica se llama fiel; la otra – libre, transparente o idiomática.

2. Ver S. Pinker *The Language Instinct*, donde él explica las nociones de *linguistic determinism* y *linguistic relativity* (46).

su mentor, más aceptada que la de Sapir, conocida como *relatividad lingüística*, él sostiene que el lenguaje influye nuestros pensamientos:

[...] the forms of a person's thoughts are controlled by inexorable laws of pattern of which he is unconscious. These patterns are the unperceived intricate systematizations of his own language – shown readily enough by a candid comparison and contrast with other languages, especially those of a different linguistic family. His thinking itself is in a language [...] And every language is a vast pattern-system, different from others, in which are culturally ordained the forms and categories by which the personality not only communicates, but also analyses nature, notices or neglects types of relationship and phenomena, channels his reasoning, and builds the house of his consciousness. (en Steiner 93)

La posición radical de Sapir fue bastante criticada por los llamados lingüistas universalistas (por ejemplo, Noam Chomsky³), porque ellos consideran que los idiomas tienen más conceptos en común (“universales”) que diferencias, lo que es suficiente para que nos comuniquemos entre las diferentes culturas sin manejar perfectamente bien los idiomas extranjeros. Además, los universalistas insisten en que cualquier idea se puede expresar en otro idioma gracias a los elementos lingüísticos que tienen en común, arguyendo que sin estos “universales”, no podríamos aprender otros idiomas, mucho menos entendernos o expresarnos. De este modo el *determinismo radical* de Sapir fue reemplazado por el *relativismo* de Whorf. No son dos teorías distintas, sino evolución de un extremo (Sapir) a una posición menos radical y más aceptada (Whorf).

3. Ver S. Pinker (9-11) donde se explica la teoría de Chomsky sobre *language universals*.

La relevancia de la hipótesis de Sapir para la teoría de la traducción consiste en que la traducción entre dos lenguas es difícil o aun imposible porque hay diferencias entre los idiomas que a veces no se pueden traducir adecuadamente. Al mismo tiempo, la de Whorf se acerca más a los universalistas que conciben posible la traducibilidad de las lenguas gracias a los *universales* que comparten. Esta cuestión de la dicotomía de posibilidad/imposibilidad de la traducción ocupa los pensamientos tanto de los teóricos de la traducción, como de los traductores. Mientras que toda teoría de la traducción se ha enfrentado con el determinismo lingüístico extremo de Sapir y el relativismo de Whorf, el filósofo alemán, Walter Benjamin (1892-1940) también reflexionó en un número de sus ensayos filosóficos sobre el *relativismo* y el *universalismo* en relación con la traducción.

Benjamin, el primer teórico significativo en el área de la traducción del siglo veinte, escribió su ensayo seminal “The Task of the Translator” (1923) como introducción a su propia traducción de *Tableux Parisiens* de Charles Baudelaire. La traducción, según Benjamin es un modo, o un proceso de transferencia de un idioma a otro. Para entenderla como un modo, hay que concentrarse en el original. Un texto es traducible cuando se transfiere el significado del original y la intención del autor al texto traducido. Luego, Benjamin agrega que hay que transferir la intención del original a través de la traducción porque el original contiene la traducibilidad – la ley que dirige la traducción (16). Lo importante para Benjamin, es el efecto que logra el lenguaje de la traducción sobre la lengua de origen. El filósofo insiste en la importancia de la transformación de la lengua a través de la traducción: “he (the translator) must expand and deepen his language by means of the foreign language” (22). Esta transformación del lenguaje original es el resultado principal de la traducción: una traducción es imposible si no tiene como resultado la transformación del

original (17). Según Benjamin, además de transferir la información del original y la intención del autor a los nuevos lectores, una traducción es la razón de la sobrevivencia, de una nueva vida del original (17). La traducción da nuevas posibilidades al texto, le da vida más larga y, al mismo tiempo, mejor que la vida que tenía el original. Con la muerte, el original pierde la posibilidad de ser famoso entre los lectores que pertenecen a otras culturas, pero a través de la traducción el original sigue vivo y puede ser leído o más bien interpretado por más lectores. De este modo, un traductor ocupa un rol muy importante en la vida de un texto después de la muerte del original; la traducción sobrevive el original puesto que el texto sigue viviendo en la traducción porque la mayoría de veces un autor no vive para ver sus textos traducidos. Entonces, con el texto traducido sobrevive el original a través de la interpretación de su significado y forma por otra persona en otro idioma (traductor y/o lector). Por eso traducción de cualquier texto es reproducción en vez de repetición o copia, mientras que traductor, paradójicamente, causa la muerte del original y su sobrevivencia (o la vida después de la muerte).

Acabamos de discutir la relación entre el original o texto de base y la traducción o texto de llegada en la teoría de Benjamin. Ligado al primer aspecto, la relación entre el traductor y el poeta o creador de un texto de ficción, un texto poético, también se discute en el ensayo “The Task of the Translator”. El teórico alemán se pregunta si un traductor tiene que ser poeta o escritor para crear una buena traducción y hace la distinción entre el oficio del poeta y el del traductor y, como resultado, refuta la necesidad de ser escritor para ser traductor (16). El autor radicalmente afirma que el poeta o escritor es esencialmente diferente del traductor y propone varias diferencias entre los dos. La tarea del traductor es más complicada que la del escritor porque el primero tiene que captar y transferir la misma

intención que el autor “original” creó en su texto original (19). En primer lugar, el oficio del traductor consiste en encontrar el efecto intencionado en la lengua en la que traduce, produciendo de este modo un eco del original en la traducción; mientras que el esfuerzo del poeta está dirigido a los aspectos lingüísticos específicos del contexto (20). Benjamin menciona un número de personas famosas que no eran poetas, sino notorios traductores, como por ejemplo, Martín Lutero, Johann Heinrich Voss y Karl Wilhelm Friedrich Schlegel (19). En segundo lugar, el traductor se distingue del escritor creativo en que el primero recrea la obra mientras libera la lengua de la traducción y rompe las reglas de su idioma. En otras palabras, el traductor debe acercar su idioma al lenguaje extranjero (o de origen). Además, cuando el traductor produce la traducción de un texto, debe tratar de acercarse a “la lengua pura”, la cual, según Benjamin, tiene la capacidad de incorporar los dos idiomas, el original y el de la traducción, mientras los dos pierden el significado y se convierten en puros signos lingüísticos. Benjamin sugiere que la traducción de un texto tiene que complementar el original como parte de un lenguaje más grande que el lenguaje de origen (22). Los dos coexisten en armonía, o sea, se complementan lingüísticamente, de este modo crean una lengua más grande. De este modo, Benjamin reflexiona sobre la traducción como un modo de incorporar el idioma de origen con la de la traducción para crear “la lengua pura” que no tiene significado, sino puros signos que se puede transmitir a otros idiomas.

De la discusión en “The Task of the Translator” sobre la elaboración de la lengua del traductor a través de la lengua extranjera, vemos la preferencia de Benjamin por la traducción *exotizadora*⁴: en vez de preservar la lengua de la traducción intacta, hay que dejarla que sea influida por el idioma extranjero. La exotización es un método de la traducción que permite

4. Del libro *Terminología de la traducción*. 249.

incluir palabras y expresiones del original para crear un cierto efecto, que era intención del texto original, en el texto traducido. Con este acertijo Benjamin nos guía hacia la idea de que hay que exotizar el texto traducido para percibir la influencia del lenguaje de origen en el lenguaje de la traducción, en vez de borrar la influencia del original en el texto traducido como si fuera escrito en el idioma de la traducción. Benjamin opina que una verdadera traducción es transparente (21), lo que para él significa que como resultado de la exotización, la traducción no oculta el original y deja que el original influya en el texto traducido. La transparencia es una cualidad de la traducción que se lee como el original. También, Benjamin admite que es difícil encontrar los equivalentes adecuados de cada palabra en otro idioma, y por eso prefiere la exotización a la naturalización, la que acerca el texto de origen al de llegada, siguiendo las reglas establecidas por la lengua de la traducción. En relación a la lengua pura, que habíamos mencionado antes, Benjamin ofrece una tercera dimensión de la traducción: aunque sea inalcanzable esta “lengua pura”, el traductor tiene que intentar acercarse a ella.

Benjamin está en contra de la literalidad, la cual es un extremo de la exotización y que se refiere a la posibilidad de traducción de un texto a otro, palabra por palabra. Según él, este método no alcanza a reproducir ni el significado que tenía el texto original, ni la intención del autor. Tampoco Benjamin cree en la fidelidad a la sintaxis, la que, en su opinión, perjudicaría la comprensibilidad del nuevo texto, porque las estructuras gramaticales no siempre se corresponden en las diferentes lenguas (21). Por eso, Benjamin discute la importancia de la idea de la armonía entre el original y el texto traducido, así como entre la literalidad y la libertad; armonía que sólo es posible a través de la idea de la traducibilidad (o la posibilidad de ser traducida) inscrita ya en el original.

Resumiendo la posición de Benjamin sobre la posibilidad/imposibilidad de la traducción y sobre su relación con el texto de origen, éste insiste en la adaptación del texto de origen al texto de llegada, haciendo más legible y asequible la traducción para el lector. Finalmente, Benjamin propone que en la traducción la literalidad y la libertad están unidas porque hasta cierto punto todos los textos excelentes (los que tienen capacidad de hacerse clásicos) tienen su traducción entre líneas, lo que hace traducible cualquier texto (23). En otras palabras, como ya hemos mencionado arriba, la posibilidad de ser traducido está en el original mismo. Por supuesto, como cualquier tarea, la traducción tiene sus desafíos, pero esos no la hacen imposible. Por eso, de acuerdo con Benjamin, siempre hay que buscar una armonía entre los extremos como lo vemos entre la traducción exotizadora y naturalizadora o la traducción literal y la perífrasis.

Paul de Man (1919-1983) en su artículo “‘Conclusions’, Walter Benjamin’s ‘The Task of the Translator’” (1983), comentó en detalle el ensayo de Benjamin sobre la traducción expandiendo el eje posibilidad/imposibilidad de la traducción sobre el que Benjamin había reflexionado cuando pensó en la traducción. Como Benjamin, de Man sugiere que hay una diferencia fundamental entre el escritor y el traductor, y, que no es necesario ser poeta para ser buen traductor. Según de Man algunas de las cualidades de un escritor son importantes para ser traductor pero eso no siempre es el caso (33). El crítico, como Benjamin, comenta que hay buenos traductores que no son necesariamente buenos escritores, y hay escritores que no son buenos traductores⁵.

5. En la discusión, Paul de Man examina atentamente el texto de Walter Benjamin “Die Aufgabe des Übersetzer”/ “The Task of the Translator” junto con sus traducciones por dos grandes traductores: Harry Zohn al inglés y Maurice de Gandillac al francés.

En su reflexión sobre el texto de Benjamin, de Man analiza dos traducciones del célebre ensayo (al francés y al inglés) aduciendo que en ambas traducciones del original escrito en alemán hay errores y concluye que la traducción es en realidad imposible. Aunque los dos traductores del texto de Benjamin son respetados por su oficio y conocen muy bien el idioma alemán, cometen varios errores graves. Primero, discutiremos la traducción de Maurice de Gandillac al francés, la cual “no es inocente”, según Paul de Man, y ofrece un ejemplo de un error crítico: donde Benjamin escribe al final de su ensayo que un texto clásico es sin duda traducible, Gandillac lo traduce con lo opuesto (“intraducible”) (32). De Man concluye que Gandillac traduce mal algunas frases que parecen fáciles y no ambiguas en el ensayo de Benjamin (33). Segundo, para los que no manejamos ni el idioma alemán, ni el francés, nos interesa la traducción de Harry Zohn al inglés que es la versión principal disponible en este idioma de “The Task of the Translator”, y en ella basamos nuestra discusión del ensayo de Benjamin. Un ejemplo de error grave de Zohn es la expresión “maturing process” que Zohn utiliza erróneamente para expresar “the melancholy, the feeling of slight exhaustion, of life to which you are not entitled, time has passed, and so on” (37-38). De Man explica que esta expresión se refiere a otra palabra en alemán que significa en algún sentido “vivir después de la vida”. Lo que la expresión debería expresar, según la intención de Benjamin, es: “The translation belongs not to the life of the original, the original is already dead, but the translation belongs to *the afterlife* of the original, thus assuming and confirming the death of the original” (38) (énfasis mío). En otras palabras, de Man reitera la idea de Benjamin de que la traducción no pertenece a la vida del original, sino nace después de la muerte del original. El original no puede ser reescrito porque dejaría de ser original. De esta manera, el original muere por ser reescrito. Entonces, la única manera de seguir vivo

para un texto es a través de la traducción porque aunque la traducción “mata” el original, pero al mismo tiempo le da vida nueva después de la muerte. De Man sostiene que aunque Zohn intenta simplificar el texto de Benjamin para hacerlo más legible, el traductor no logra expresar la connotación implícita en el original. Paul de Man está de acuerdo con Benjamin en que el oficio de traducir es complicado, aun imposible.

En la búsqueda de la solución al problema de la traducibilidad/intraducibilidad, Paul de Man discute la cuestión de la dicotomía entre la libertad y la literalidad de la traducción. El crítico se pregunta: ¿Cómo puede ser libre la traducción si es literal?, concluyendo que una traducción puede ser libre solamente si revela la inestabilidad del original y si revela esa inestabilidad como una tensión lingüística entre el tropo y el significado (44). La traducción es un ejercicio de acercamiento a lo que para Benjamin sería una “lengua pura”, o ideal, es decir una abstracción universal que subyace a las lenguas naturales con el propósito de transmitir la información y las connotaciones o intenciones del original al nuevo lector. Al final, Paul de Man confirma que en ese proceso de acercamiento entre la lengua pura y la de traducción el texto es en última instancia intraducible porque les resultó intraducible a los traductores que lo habían intentado hacer (Gandillac y Zohn), y lo es para los que, como él, tratan de comentar estos textos traducidos. En este caso se trataría de un artículo sobre la traducción de una traducción. Paul de Man llama esta situación *mise an abyme* (39) (estructura abismada), una historia dentro de otra historia y así sucesivamente, porque de Man al discutir las traducciones de Gandillac y Zohn del texto de Benjamin, ofrece él también una reflexión sobre la teoría y práctica de la traducción, sugiriendo que para evitar los errores de la traducción, parecidos a los cometidos por Zohn, no hay que tratar de ocultar o evitar algunas palabras, en particular, difíciles de traducir, porque como lo que hizo Zohn

resulta en una traducción bastante diferente de lo que escribió Benjamin. Al encontrar errores claves en las dos traducciones, de Man concluye que la traducción perfecta es imposible. Sin embargo, su conclusión contradice en parte las palabras finales de Benjamin sobre la posibilidad de la traducción “hasta un cierto grado” porque, según el último, todos los textos importantes contienen traducibilidad dentro del texto original y por eso pueden ser traducidos.

También desde una perspectiva filosófica, José Ortega y Gasset (1883-1955) en su ensayo “Miserio y esplendor de la traducción” (1937), publicado en *La Nación* en Buenos Aires, retoma la idea de Benjamin y de Man sobre la dificultad, casi la imposibilidad de la traducción. Por un lado, Ortega y Gasset admite que la traducción, como cualquier actividad humana, es utópica, es decir imposible. Pero por otro lado, explica que toda actividad que vale la pena resulta muy difícil (433). Sin embargo, eso no significa que hay que dejar de luchar por algo que queremos. Al contrario, a pesar de la dificultad, hay que intentar acercarse a lo que deseamos. La misma dificultad de traducir hace el proceso de la traducción más valioso. El problema de la traducción consiste en la diferencia entre los idiomas y los distintos sistemas intelectuales (o culturas) porque las filosofías de los hablantes varían según la cultura de los hablantes y las épocas. Además, como en la hipótesis de Sapir sobre el *determinismo lingüístico*, Ortega y Gasset postula que la lengua determina nuestra mentalidad (440). Entonces, si los idiomas varían según las culturas de los hablantes y los idiomas influyen la mentalidad de los hablantes, lo que piensa la gente ocupa un lugar importante en la comunicación y como consecuencia, en la traducción porque el lenguaje representa la interpretación de sus pensamientos.

En “Miseria y esplendor de la traducción”, un ensayo en forma de conversación, además del narrador (supuestamente Ortega y Gasset) está presente un lingüista respetado, cuyo nombre no sabemos. Al parecer, el lingüista-interlocutor es invención del autor y representa la nueva lingüística basada en las ideas del autor quien es un lingüista/filósofo. El autor participa en gran parte de la conversación, pero en las últimas dos partes da la palabra al joven lingüista quien comparte las ideas del español sobre la traducción. Los que participan en la conversación sobre la traducción, el lingüista y Ortega y Gasset, como Benjamin, parten de la idea del teólogo alemán Friedrich Schleiermacher (1768-1834), un idealista platónico y el fundador de la hermenéutica, quien a principios del siglo diecinueve propuso dos modos de traducir. Según él, la traducción puede ir en una de las dos direcciones: 1) el autor va hacia el lenguaje del lector, o 2) el lector tiene que acercarse al lenguaje del autor del texto original (448). La primera opción no representa la traducción verdadera, sino más bien es una imitación o perífrasis del texto original, mientras que la segunda sí representa una traducción verdadera porque se fuerza al lector hacia el lenguaje del texto original. La primera opción, según el autor, es la más común, atribuyéndole el término de “pseudotraducción”. Luego, el no nombrado lingüista propone, como Benjamin, que la exotización es la mejor opción para crear una buena traducción. Siguiendo el ejemplo de la traducción exitosa de las obras de Platón hechas por Schleiermacher, Ortega y Gasset sugiere evitar traducciones “bellas”; en vez de esconder las diferencias entre los idiomas, como Benjamin, propone transmitir su carácter exótico, diferente del original y de este modo lograr inteligibilidad del texto traducido (451). De acuerdo con el filósofo español, el lingüista que participa en la conversación con Ortega y Gasset presenta su opinión sobre el oficio de traducir: la traducción es muy difícil, pero al mismo tiempo muy significativa.

Ambos opinan que la traducción no tiene que ser bella, sino mantener la literalidad del original que, según Ortega y Gasset, consiste en acercar la traducción a la lengua de base, llevar al lector hacia el original y dejar que el original influya en el texto traducido. Entonces, Ortega y Gasset, como Benjamin, está en contra de la perífrasis y la naturalización y promueve, como Benjamin, la exotización de la traducción. Eso complicaría el resultado de la traducción, pero el lingüista, que conversa con el filósofo, explica su posición como:

Imagino, pues, una forma de traducción que sea fea, como lo es siempre la ciencia, que no pretenda garbo literario, que no sea fácil de leer, pero sí que sea muy clara, aunque esta claridad reclame gran copia de notas al pie de la página. Es preciso que el lector sepa de antemano que al leer una traducción no va a leer un libro literariamente bello, sino que va a usar un aparato bastante enojoso. (451)

Entonces, para el filósofo Ortega y Gasset y para el lingüista imaginario, la traducción se acerca a la ciencia y se aleja de arte (la literatura). De acuerdo con Walter Benjamin, Ortega y Gasset postula que la traducción no pertenece al mismo género literario que el original, sino es un aparato o una herramienta que ayuda a acercarnos al original. El filósofo cree en el prestigio del oficio de traductor como una respetable labor intelectual; además explica que la práctica de traducir puede complementar el propio trabajo de los escritores (451), como el lenguaje ideal de Benjamin que incorpora los dos lenguajes. Al final de su conversación con el lingüista, Ortega y Gasset resume su idea principal en relación con la traducción: el público prefiere llevar al extremo de lo inteligible las posibilidades de su lengua que permite percibir los modos de hablar propios al autor traducido (452). Con tal fin, Ortega y Gasset

empieza su discusión con las “miserias” de la traducción (su dificultad o su improbabilidad) para gradualmente llegar a su “esplendor” (su posibilidad).

A partir de la emergencia del estructuralismo hubo un cambio significativo en el área de la traducción, aunque ésta todavía no existía como una disciplina autónoma.

Contrariamente a los filósofos europeos Walter Benjamin y José Ortega y Gasset, Roman Jakobson (1896-1982), el lingüista y teórico ruso-americano, reflexiona sobre la traducción ya desde un marco más estrictamente lingüístico. Primero, en su trabajo “On Linguistic Aspects of Translation” (1959) Jakobson postula que el significado de la palabra no existe en el objeto mismo, sino en la palabra, o el signo: “there is no *signatum* without *signum*” (232). Por ejemplo, el significado de la palabra “cheese” no se puede inferir del conocimiento no lingüístico del objeto, sin la ayuda de su código verbal (el nombre de la palabra). En otras palabras, el nombre del objeto o de un concepto, su apoyatura sémica es necesaria para entender su significado.

Luego, Jakobson presenta tres tipos de la traducción: intralingüística, interlingüística e intersemiótica. La primera (intralingüística) es una reformulación dentro del mismo idioma. El segundo tipo de traducción (interlingüística) se refiere a la interpretación de los signos verbales de un idioma por los signos verbales en otro idioma. En cuanto a la tercera modalidad de la traducción (intersemiótica) o transmutación, es un cambio de un signo lingüístico por uno no lingüístico (música, foto, video o pintura) (233). De todos modos, los tres tipos de la traducción son variedades de interpretación, mientras solamente la interlingüística se refiere a “translation proper”. Jakobson, como Benjamin y Ortega y Gasset, postula que la traducción interlingüística no puede lograr una equivalencia completa porque los equivalentes perfectos en dos idiomas distintos no existen. Aunque cuando los

significados de una palabra son parecidos en dos o más idiomas, sus connotaciones normalmente varían. Ya que los equivalentes, según Jakobson, son palabras o expresiones con el mismo significado en los dos idiomas y no hay sinónimos exactos entre los idiomas, igual no hay equivalentes perfectos entre diferentes lenguas. Por ejemplo, Jakobson discute el caso de “cheese” en inglés y en ruso, cuya palabra rusa “syr” significa un tipo específico de queso (233). Entonces, para expresar su significado hay que explicar la palabra con expresiones adicionales que limitan el significado de “cheese” al de “syr”. A veces hay que traducir una palabra en un idioma con un mensaje más largo en otro idioma para alcanzar la equivalencia adecuada en la traducción. En vez de equivalencia completa, el lingüista propone utilizar diferentes grados de equivalencia, o acercamiento a la palabra de la lengua de origen, según el contexto y el texto específico. Finalmente, cada uno de los grados de equivalencia el traductor los utiliza en situaciones y tiempos diferentes, posiblemente en el mismo texto. En este sentido, la traducción de un idioma a otro no es imposible, sino difícil, como para Benjamin, Ortega y Gasset y su interlocutor lingüista; la meta del traductor es recrear un texto que sea cercano o fiel al original mientras que suena natural en la lengua de llegada o la lengua de la traducción.

Regresando a la idea de traducibilidad de Benjamin, que se refiere al hecho de que la habilidad de ser traducido está en el original mismo, Jakobson propuso el término “traducibilidad mutua” que se refiere a la habilidad de un idioma para expresar el contenido de un texto de otro idioma. Además, Jakobson insiste en que si los dos idiomas son muy diferentes sintácticamente y/o semánticamente, la tarea del traductor se hace más difícil, pero no imposible. Sin embargo, según Jakobson, todas las experiencias mentales y sus clasificaciones se pueden expresar en cualquier lenguaje. En este acertijo Jakobson se acerca

a la idea de Benjamin sobre la “lengua pura” y los “universales” lingüísticos de Chomsky, ya que ambos insisten en la posibilidad de la traducción, a pesar de las dificultades. En el caso que haya algunas “deficiencias” en un lenguaje que no se puede traducir al otro, se puede utilizar la circunlocución, los neologismos y las palabras prestadas para compensar por lo que falta (234). Además, Jakobson continúa: “No lack of grammatical device in the language translated into makes impossible a literal translation of the entire conceptual information contained in the original” (235). El autor ofrece una solución: el significado de una categoría gramatical que falte puede traducirse léxicamente, o sea puede compensarse con palabras y expresiones para explicar la diferencia gramatical. Entonces, Jakobson mantiene que traducción de la prosa es posible a pesar de sus dificultades. En cuanto a la traducción de la poesía, Jakobson menciona que, según la definición de la palabra, la poesía es intraducible porque el código verbal es esencial en la creación del significado en el caso de poesía. La paronomasia, que consiste en los efectos fonéticos, limita o hace imposible la traducción. El autor explica que solamente una transposición creativa es posible, ya sea interlingüística, intralingüística o intersemiótica (238). La palabra transposición es clave para la teoría de de traducción de Jakobson porque expresa la libertad que un traductor puede utilizar para transponer un texto en otro. De este modo Jakobson muestra la importancia de la traducción creativa en cuanto a la traducción de la poesía.

Eugene Nida (1914 -), el teórico y lingüista estadounidense, en su ensayo “Toward a Science of Translating” (1964) retoma la idea de Jakobson, de los diferentes grados de la equivalencia, que representan el acercamiento a la equivalencia ideal (o traducción posible), que por sí misma no se puede alcanzar porque los equivalentes perfectos no existen entre dos idiomas distintos. Por eso, como habían discutido Benjamin, Ortega y Gasset y Jakobson,

Nida explica en *Language, Culture and Translating* que no puede haber una traducción exacta de un idioma a otro (116-118). En la teoría de Nida, a diferencia de la equivalencia lingüística de Jakobson, el término “equivalencia” representa el rol cultural del texto de llegada en la cultura de llegada, comparada al rol del texto de origen en la cultura de origen. El lingüista explica su opinión: “Translating means communicating, and this process depends on what is received by persons hearing or reading a translation. Judging the validity of a translation can not stop with a comparison of corresponding lexical meanings, grammatical classes, and rhetorical devices” (116). Nida propone dos tipos de equivalencias que no son una dicotomía, sino un espectro de variaciones entre los grados de equivalencia. No hay una separación visible entre la equivalencia formal y la funcional (que al principio se llamaba dinámica). La primera equivalencia corresponde a la traducción literal, es decir, la que intenta transmitir el texto muy cercano semánticamente al original, aunque perjudica la percepción del texto traducido. El segundo tipo de equivalencia es libre o perífrasis, es decir aquella que solamente transmite el significado esencial del original. Esta última se asemeja a la transposición de Jakobson y la traducción libre de Benjamin y de Ortega y Gasset. Nida especifica que un traductor tiene que saber mezclar los dos tipos de equivalencias según la situación. Además explica que algunos teóricos de la traducción intentan inventar unas fórmulas para cada tipo de traducción, cada situación, cada género, etcétera. Sin embargo, Nida arguye que hay demasiadas situaciones, propósitos y diferentes tipos de lectores de la traducción para precisar los modos de traducir para ellos. Al contrario, propone que los traductores tienen que trabajar ampliando su sensibilidad hacia las lenguas, las culturas y hacia el arte de traducir (130). Como solución a la dificultad de la equivalencia en la traducción, Nida, como Jakobson, sugiere buscar un equivalente más cercano, según el texto,

el contexto y la intención del texto original. Entonces, si es imposible saber exactamente qué grado de equivalencia es necesario en cada situación, los traductores tienen que tomar la decisión según el momento y a su discreción; es su “executive decision”. Como para Benjamin, la noción de la intención de Nida se refiere al propósito del texto original pensado por el autor del mismo.

Siendo teólogo y teórico, una de las contribuciones más importantes de Eugene Nida a la teoría de la traducción es su consideración del aspecto cultural más profundo que la de los lingüistas anteriores. Sostiene que además de ser bilingüe, un traductor debe ser bicultural, porque las palabras tienen significado solamente en su función en la cultura (110). Nida define cultura como “la totalidad de las creencias y las prácticas de la sociedad” y por eso, según él, el lenguaje que expresa estas creencias y prácticas es crucial para la interacción de los miembros de esta sociedad (105). En esta idea de la importancia de la lengua para la interacción y la expresión de la cultura, Nida se aleja de la tesis de Sapir-Whorf en que para los últimos el lenguaje define o influye los pensamientos, mientras que para Nida el lenguaje es una herramienta para la expresión cultural.

En conclusión, el aporte de Eugene Nida a la disciplina de la traducción, en contraste con las de la primera mitad del siglo veinte, reside en que él incorpora la noción del espectro de la equivalencia ideal, considera el factor cultural junto con los lenguajes, subraya la importancia de ser bicultural para un traductor y postula que el propósito del texto y los lectores son los actores principales en el proceso de la transferencia del mensaje. La equivalencia ideal se asemeja a la “lengua ideal” o “pura” de Benjamin en que se acerca a la traducción perfecta, que por sí misma es imposible, pero acercamiento a ella es el propósito del traductor. Sin embargo, Nida evita la imposible equivalencia ideal y da lugar a la

equivalencia funcional la cual es más accesible para el traductor. Además, el término “equivalencia” se refiere a la equivalencia cultural, no lingüística, como la de los teóricos anteriores. El factor cultural de la lengua consiste en las variedades culturales que toma en cuenta el traductor; según la cultura de base y la cultura meta el traductor busca la equivalencia entre las dos culturas y las dos lenguas. De aquí la importancia de conocer bien las dos culturas con tal de que el traductor crea buena traducción. Luego, Nida propone que el traductor tiene que tener en cuenta al lector y el propósito del texto original y de la traducción. Para Nida lo más importante es que el significado y la intención del texto de origen sean comprendidos y apreciados por los nuevos lectores en el texto de llegada, como resultado de la transferencia de las características léxicas, sintácticas y discursivas del texto transferido. Su preocupación por la intención del texto de origen se acerca a la idea de Benjamin de que el traductor tiene que encontrar y transferir la intención o el efecto intencionado del autor del original.

En *Translation, History and Culture* (1990), Bárbara Godard (1942-2010) traductora, crítica y editora canadiense, elabora la teoría de Nida sobre la equivalencia funcional. Ella postula que para alcanzar la equivalencia funcional un traductor tiene que adaptar una gran parte del texto de origen a los requisitos de las personas que encargan la traducción. En este caso el traductor es considerado “fiel” por cumplir con la tarea como la audiencia la había pedido (8). De nuevo, como Nida, la idea de Godard tiene en cuenta al lector y sus intereses. Luego, ella describe la traducción como uno de los modos de reescribir la literatura que considera casi tan efectiva como el original al mantener viva la obra y al mismo tiempo llevar a la fama al autor. Ella se refiere a los traductores, críticos y periodistas como una fuerza valiosa para crear o destruir la carrera del autor (10). De este modo, la teórica se acerca a la

idea de canonización de los textos, a la que se refiere de Man en comentario sobre el ensayo de Benjamin.

En su artículo “Translation: Its Genealogy in the West” (1990), André Lefèvere (1945-1996) también atribuye un lugar importante a la traducción llamándola un medio principal a través de la cual una literatura tiene influencia sobre otra. Mientras que para Benjamin, como para Borges (como veremos en los siguientes dos capítulos), el concepto de cultura se basa sobre todo en la literatura, Susan Bassnett y Lefèvere, como Nida, amplían el concepto de cultura más allá de la literatura a las costumbres y las prácticas de comportamiento de los miembros de la sociedad. Además, según ellos, la cultura de un lenguaje específico dicta la función de la traducción (Bassnett y Lefèvere 8). Lefèvere sugiere que el estudio de la traducción nos enseña no sólo sobre la literatura mundial, sino sobre el mundo en general (Bassnett y Lefèvere 27). La cultura es la herramienta principal de la reescritura, que es la traducción y asegura la sobrevivencia del texto; en esto Bassnett y Lefèvere coinciden con de Man y Godard cuando los últimos dicen que la traducción canoniza el texto. En otras palabras, la traducción es tan importante para la divulgación del texto clásico como el original, y por consecuencia, el rol del traductor no es inferior al del autor. Junto con Susan Bassnett, José Lambert, Theo Herman y Gideon Toury, André Lefèvere hizo de la teoría de la traducción una disciplina autónoma.

En contraste con las teorías de Jakobson y Nida, esta escuela tiene como punto de partida no la equivalencia, sino la manipulación del texto a través de la traducción. De aquí que el nombre de su escuela es “Manipulation School”. Ellos se concentran en el propósito de los textos, el tiempo de la traducción y los lectores en cuestión, según las necesidades por las que el traductor manipula el texto en el proceso de traducir. En este caso, el propósito es

bastante diferente de la intención de Benjamin y de Nida, porque los teóricos de la “Manipulation School” dan más agencia a la traducción y al traductor, mientras que los teóricos anteriores se concentran en la lengua (Benjamin) y la cultura (Nida) como agentes de transferencia lingüística y cultural. En esta teoría, como para Ortega y Gasset, la traducción es un texto separado del original, no es una reproducción de un texto escrito antes. De este modo su posición los acerca al concepto de la traducción creativa y la idea de transposición de Jakobson.

De los artículos de Godard y Lefèvere concluimos que la traducción enriquece nuestro conocimiento de la cultura mundial porque nos da acceso a la literatura de todo el mundo. Según estos teóricos, entre otros, sin traductores y sin su trabajo valioso, no podríamos intercambiar la información con otras culturas porque es imposible aprender todos los idiomas que existen (Bassnett y Lefèvere 11). Finalmente, en vez de concentrarse en la precisión lingüística de los equivalentes en la traducción, los traductores contemporáneos consideran la función relativa del texto según el contexto en la lengua de origen y en la de la traducción.

Al mismo tiempo, Hans Vermeer (1930-2010), lingüista y traductólogo alemán, discute la traducción como una “transferencia transcultural”, incorporando los conceptos de Jakobson, Nida y “Manipulation School”. Primero, su *scopos* o teoría “translation-oriented” junto con los teóricos de la “Manipulation School” arguyen que la comunicación se dirige por las interacciones sociales. En otras palabras, Vermeer y sus colegas ponen la cultura, o las normas de la interacción sociales, en el centro de la traducción y se concentran en la relación íntima entre los dos conceptos. En su crítica de las ideas anteriores de Jakobson, concentradas en la lingüística como base de la traducción, Vermeer retoma la idea de Nida

que postula que si el lenguaje expresa la cultura, un traductor debe ser bicultural (o multicultural), además de ser bilingüe (o multilingüe). Segundo punto pertinente de la teoría de Vermeer es que la traducción es una acción, o un evento “transcultural”. Aquí el teórico quiere decir que la diferencia entre los idiomas consiste en grados y no en tipos de conexión cultural, lo que se acerca a los grados de equivalencia cultural de Nida. Por ejemplo, la conexión cultural entre el inglés y el alemán es más fuerte que entre el finlandés y el chino (en Snell-Hornby 46). Entonces, se concentra en los aspectos culturales que comparten los hablantes, pero no explica qué sucede con las lenguas de la misma familia, pero que tienen gran diferencia cultural. ¿Sería imposible la traducción entre los idiomas, como, por ejemplo, el español y el chino? Es obvio que es posible porque los chinos se comunican con los hispanos. Vermeer define la traducción de esta manera:

I have defined translation as information offered in a language z of culture Z which imitates information offered in language a of culture A so as to fulfill the desired function. That means that a translation is not the transcoding of words or sentences from one language into another, but a complex action in which someone provides information about a text under new functional, cultural and linguistic conditions and in a new situation, whereby formal characteristics are imitated as far as possible. (en Snell-Hornby 46)

Para resumir la teoría de Vermeer en relación al rol de la traducción, hay que mencionar que él se concentra en la transferencia cultural en el proceso de traducción y que los diferentes grados de la conexión cultural dependen de las lenguas que participan en la actividad de la traducción: la lengua de origen y la lengua de llegada. De aquí su término de traducción “transcultural” que se parece a las ideas de la “Manipulation School” de que nuestra

comunicación con los hablantes de otros idiomas se dirige por los grados de diferencia entre las lenguas. La conexión importante entre la escuela de Lefèvre y la idea de Vermeer consiste en la relación entre la lengua de origen, la de llegada y sus culturas.

Los teóricos en los últimos treinta años también critican el lugar secundario del traductor. Uno de ellos, el teórico, traductor y profesor Lawrence Venuti (1953-), que como Benjamin, Ortega y Gasset y Jakobson, promueve la exotización del texto traducido, critica la posición que el traductor es a menudo “invisible” como resultado de la domesticación, entendiendo por “invisibilidad” la traducción que se concentra en la lengua meta, que da la impresión de borrar todas las huellas del traductor, haciéndolo “invisible”. En el mismo sentido, en su controvertido libro *The Translator’s Invisibility* (1995) Venuti propone la traducción centrada en el traductor que tiene que ser visible, sugiriendo comunicar las diferencias lingüísticas y culturales entre el original y el texto traducido. Venuti está en contra de la traducción muy fluida, “natural”, domesticada (naturalizada para Benjamin y Ortega y Gasset) que finge ser escrita en la lengua meta, sin dejar los rasgos del original y ocultando la presencia del traductor, aunque hace más visible al escritor y el significado del original. En este caso la traducción parece reflejar la personalidad y la intención del autor, pero ya el texto no parece traducción, sino “el original” (1-2). En otras palabras Venuti prefiere preservar la extrañeza del texto extranjero (exotización, según Benjamin y como demostraremos Borges) donde estén presentes los resultados de las condiciones del trabajo y la “interferencia” del traductor⁶. Al contrario, Venuti apoya la traducción más literal, idiomática, “fidel” a la sintaxis del original. Como Walter Benjamin y Ortega y Gasset, Venuti

6. El crítico está muy en contra de la situación en los Estados Unidos e Inglaterra, donde un texto traducido se considera aceptable para la mayoría de las editoriales y los lectores si se lee fácilmente, fluidamente y cuando éstos no contienen nada de las peculiaridades lingüísticas o estilísticas del original (Venuti 1).

trata de evitar las traducciones bellas, que son fáciles de entender. A pesar de que Venuti, entre otros, ha dedicado gran parte de su investigación a la “invisibilidad del traductor” y a la lucha por la exotización de la traducción, su posición no es muy bien recibida, porque la mayoría de los traductores todavía borran sus huellas para hacer el texto traducido más fluido, como si fuera escrito en la lengua de la traducción.

A diferencia de Venuti, Umberto Eco (1932 -), filósofo, crítico, novelista y traductor italiano, en su libro más reciente, *Experiences in Translation* (2009), discute la equivalencia lingüística, la conexión entre la traducción, la competencia lingüística, y la competencia intertextual, psicológica y narrativa. Sus ideas representan la evolución de la teoría desde la segunda mitad del siglo veinte, en particular la teoría de la intertextualidad⁷, donde Eco discute la importancia de las conexiones entre varios textos o la referencia a otros autores en los textos traducidos. Al principio de su libro, Eco postula que la equivalencia de significado es imposible, como la traducción exacta de Benjamin y Ortega y Gasset y la equivalencia formal de Nida son imposibles, porque no hay sinónimos exactos en el mismo idioma, ni tampoco equivalentes exactos en dos idiomas distintos. Entonces, Eco elabora las ideas de Benjamin, Ortega y Gasset, Jakobson, Nida o aun anteriores, como la de Humboldt y la hipótesis Sapir-Whorf en que cada idioma expresa una percepción del mundo distinta (Eco 12) y sugiere que la traducción no es comparación entre dos idiomas, sino interpretación de dos textos en dos idiomas distintos (14). Según Eco, solamente a través de la interpretación se puede lograr la equivalencia del significado. En el proceso de su discusión, él llega a la conclusión de que en vez de la equivalencia del significado, la cual es difícil de definir, Eco

7. Este término primero creó Julia Kristeva en los años sesenta como un concepto literario y ahora, en relación a la traducción, significa un conjunto de relaciones que el autor de un texto establece entre uno o varios textos, creando así una relación de coherencia, referencia o dependencia (*Translation Terminology* 258).

considera la equivalencia funcional, retomada de Nida, es un término más adecuado en el caso de la traducción. Entonces, el autor sugiere que los traductores piensen en los efectos intencionados por el texto original para que sus decisiones sobre el enfoque de la traducción sean negociables (45).

Como Eugene Nida y Hans Vermeer, Eco discute la importancia de la cultura en la traducción: la traducción es siempre un cambio entre las dos culturas, no entre los dos idiomas. Por eso, un traductor debe tener en cuenta no solamente las reglas lingüísticas, sino también las culturales (17). A diferencia de la definición de Nida, la cultura aquí se refiere a un sistema de valores de la sociedad que comparten detalles en común y también se diferencian sustancialmente según los grupos de la sociedad en cuestión. La importancia de ser sensible a las diferencias culturales se expresa en los diferentes efectos que producen varias expresiones, lo que depende de los idiomas en particular. La diferencia cultural o temporal tiene que ser transferida en otro idioma aunque no haya un equivalente exacto en uno de los dos idiomas. Aquí Eco está pensando en los sinónimos y las expresiones idiomáticas, en otras palabras en el uso del lenguaje más que de la lengua como sistema. A veces, algo se pierde en el proceso de traducir que no se puede transferir del original sin optar por la reescritura. En este caso, Eco reitera la idea de de Man y Lefèvere, entre otros, que hay que reescribir o compensar por lo perdido para obtener el mismo efecto que el original era destinado a transferir a su lector (57).

Umberto Eco presenta varios ejemplos de su experiencia como traductor y escritor que fue traducido por otros⁸. Le interesan las situaciones en las cuales los traductores optaron

8. Algunos de sus libros traducidos son: *Il nome della rosa* (1979), *Il pendolo di Foucault* (1988), *I limiti dell'interpretazione* (1990), *La ricerca della lingua perfetta* (1993), *L'isola del giorno prima* (1994), *Kant e l'ornitorinco* (1997).

por la reescritura o la traducción creativa cuando era necesario. Estos ejemplos y la discusión sobre la reescritura lo hicieron contemplar esta posición de la traducción en el borde entre la escritura y la traducción. Eco se pregunta al final de la primera mitad del libro: “When is a translation no longer a translation but something else?” (61). En la segunda parte de su libro, Eco discute la contribución de Roman Jakobson y de Charles S. Peirce en el campo de la traducción. El autor repasa los tipos de traducción de Jakobson y se da cuenta de que sus definiciones de los tres tipos de la traducción no son más que tipos de interpretación. Al final de su discusión, Eco admite que está de acuerdo con la idea de Peirce, luego elaborada por Jakobson, de que la traducción y la reescritura son tipos de interpretación. Sin embargo, Eco ofrece su propia clasificación de las formas de interpretación que se basan en las variaciones en la sustancia y el objetivo de la expresión. Nos interesa la división del tercer grupo: interpretación intersistémica y sus subgrupos 1) la traducción interlingüística y 2) la reescritura (99-100). Hablando de la traducción como reescritura, Eco postula que es más bien un caso de interpretación. Su razón a la hora de separar la reescritura de la traducción es el hecho de que en el proceso de reescritura, un traductor no transfiere palabra por palabra la información del texto original, sino interpreta el original y escribe un nuevo texto transmitiendo el “guiding spirit” del texto cuya identificación depende de la interpretación crítica del traductor (117). Suponemos que es el efecto que el autor del original propuso transferir a sus lectores a través de su texto, que se acerca a la intención de Benjamin y de la “Manipulation School” y a la equivalencia funcional de Nida. Lo mismo se espera del texto traducido tomando en cuenta las diferencias entre los idiomas, la audiencia, los propósitos y las culturas para el éxito del texto en cuestión.

Antoine Berman (1942-1991), un teórico y traductor francés publicó, su libro seminal *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin* (1984) traducido al inglés y publicado en 1992, después de la muerte del autor, bajo el título *Experience of the Foreign*, repasa las teorías de la traducción de los románticos alemanes, que empiezan con Lutero, y analiza sus diferentes pensamientos en relación con las teorías del romanticismo alemán de *Bildung* de Johann Gottfried Herder, Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schleiermacher, y Wilhelm von Humboldt que influyeron los pensamientos de Walter Benjamin. Entonces, la influencia de los teóricos del siglo diecinueve y de principios del siglo veinte naturalmente tuvo un efecto importante sobre Berman. Friedrich Hölderlin, quien es bastante diferente de los demás románticos en su teoría, según Berman, inició una etapa significativa en la historia de la traducción en el occidente, la que se sigue desarrollando todavía. Berman, como Ortega y Gasset, sostiene que la traducción tiene que manifestarse como ciencia y como arte. Los ejemplos de la traducción presentados por los románticos alemanes tratan de los aspectos poéticos y culturales de la traducción. Al contrario, Berman propone que estos ejemplos se piensen desde la perspectiva del siglo veinte. El autor ofrece traducir de nuevo los textos clásicos⁹ porque, según él, las traducciones envejecen y por eso es el destino de los textos clásicos ser retraducidos tarde o temprano. Berman concluye que la retraducción le da acceso a la traducción a pensar sobre la traducción misma porque, como

9. Los textos clásicos según Berman son fundamentales para la cultura del oeste, que incluyen la Biblia, la poesía y la filosofía griega, la poesía Latina y los textos que influyeron la literatura moderna (Dante, Shakespeare, Rabelais, Cervantes, etcétera) (176).

los románticos, se refieren a la estructura reflexiva de la lengua: “an ability to speak a given language implies an ability to talk about this language” (179). Por eso Benjamin también utilizó a los románticos alemanes, como Schleiermacher, porque ofrecían una teorización sobre la lengua y la traducción.

Berman, como Ortega y Gasset, insiste en la traducción como una disciplina aparte de la lingüística, de la filosofía, de la literatura y de otras disciplinas; la traducción constituye “a dimension *sui generis*” (179). Sin embargo, esto no significa que no haya relación con otras disciplinas; al contrario, Berman admite que la lingüística, la poesía, la antropología, entre otras, pueden enriquecer la traducción. Como Benjamin, él discute la diferencia entre la intraducibilidad y la traducibilidad universal como dos extremos de la habilidad de la traducción. El primer extremo sostiene que lo esencial (que puede ser el estilo o el significado secundario del texto, intencionado por el autor pero no cautivado por el traductor) del texto original no debe o no puede ser traducido. El segundo propone que la traducción del significado que es universal para todos los idiomas y culturas es posible. La dificultad del traductor entonces consiste en evitar ambos errores: transmitir el mínimo del significado y hacer que el texto traducido sea afectado demasiado por lo extranjero. Entonces, la solución que surge de esta discusión es: el traductor puede optar por lo que denomina “transposición creativa” (mencionada antes por Jakobson), término que se refiere a la esencia de la traducción, que también es ambigua. Por eso, Berman ofrece que la traducción se defina basándose en la práctica, como dice el título (*Experience of the Foreign*), en la experiencia o dificultad de la traducción (del francés). De este modo la teoría de Berman se apoya en las reflexiones desarrolladas por Benjamin, Ortega y Gasset y Jakobson, pero se diferencia de ellos en la acentuación de la problemática de la práctica de la traducción empírica. Entonces,

como resultado del desarrollo de la disciplina durante varios siglos, la terminología hoy en día considera la importancia de la relación entre los dos idiomas y los dos textos, relacionada a las normas de las sociedades, mientras respeta las demandas de los que encargan la traducción¹⁰. Como Benjamin y Nida, Berman y Eco tienen en cuenta la armonía entre el original y el texto traducido mientras que prestan atención a las restricciones al traductor.

En conclusión, hemos hecho un resumen breve de las principales reflexiones sobre la traducción en el siglo veinte para vincularlas a continuación con la reflexión de Borges sobre la traducción. Partimos de Sapir y Whorf, porque ambos vincularon el lenguaje con el pensamiento y sus tesis tuvieron influencias en teóricos posteriores que postularon que el lenguaje determina nuestra mentalidad. Ortega y Gasset, Nida y Vermeer siguen su hipótesis de que el lenguaje expresa la relatividad de una cultura y que las interacciones sociales dirigen la comunicación. Por su parte, Benjamin piensa en las lenguas particulares en relación a la noción de una lengua universal o “pura”, pero no establece una relación unívoca entre lengua y pensamiento, sino se acerca más a los teóricos posmodernos para quienes el lenguaje siempre es cercanía, nunca completad cerrada o identificada con una lengua ideal. Además, Benjamin sostiene que la traducción transforma la lengua y esa idea resuena en teorías de la traducción contemporánea como la denominada “Manipulation School” para la cual el lenguaje dicta la función de la traducción, y como consecuencia, la traducción manipula o influye el texto.

10. De acuerdo con los recientes cambios en la teoría de la traducción, Jean Delisle, Monique Cormier y Hannelore Lee-Jahnke definen la traducción como: “una operación de transferencia interlingüística que consiste en interpretar el sentido de un texto de origen y producir un texto de llegada buscando establecer una relación de equivalencia entre ambos, de acuerdo con los parámetros inherentes a la comunicación y dentro de los límites de las restricciones impuestas al traductor.” (295)

Algunos, como Ortega y Gasset, Benjamin y Venuti promueven la exotización y la transparencia, la cual permite ver cómo el original influye el texto traducido, y están en contra de la asimilación del original al texto meta (la traducción) sin dejar ninguna huella ni del traductor, ni del texto original. La posición de Benjamin y Jakobson es diferente a las de Ortega y Gasset y Venuti porque el filósofo alemán a pesar de criticar la literalidad de la traducción, insiste en la adaptación del texto de origen al texto de llegada haciéndolo más legible. Jakobson, a su vez, insiste en que todas las experiencias mentales se pueden expresar en cualquier lenguaje a través de la circunlocución, neologismos y palabras prestadas; las categorías gramaticales pueden expresarse léxicamente. Al mismo tiempo, Ortega y Gasset y Venuti son más radicales en sus teorías.

Por otro lado, Jakobson, los miembros de la “Manipulation School” y Eco insisten en la traducción creativa, traducción como reescritura o interpretación: para estos teóricos es importante crear el mismo efecto sobre el lector del texto traducido como el original tuvo en su tiempo. Entonces, para compensar lo perdido en la transferencia inadecuada léxica y/o gramatical, según Eco, hay que reescribir o interpretar. Otra solución, que ofrece Berman, como Benjamin, es concentrarse en la traducibilidad universal: el significado que todos los idiomas y culturas comparten.

El término *equivalencia* está muy presente en la discusión de casi todos los teóricos. Por ejemplo, Benjamin sugiere acercarse a la “lengua pura” que incorpora los dos idiomas del proceso de traducir, pero pierde el significado en el proceso de la traducción. Jakobson, como Nida, discute diferentes grados de equivalencia que representan el espectro de acercamiento a la equivalencia ideal. Nida insiste en que hay que mezclar los diferentes tipos de equivalencia según los textos y los lenguajes. La “Manipulation School” postula que la

equivalencia funcional, la que es más cercana a la perífrasis, requiere adaptación del texto a los requisitos de las personas que ordenan la traducción, de este modo se vinculan con el *scopos* de Vermeer.

Los teóricos mencionados en este capítulo también tocan el tema del traductor. Lo que se requiere de un traductor, según Nida y Vermeer, es ser bicultural además de ser bilingüe. Benjamin es el único filósofo que afirma y al mismo tiempo refuta la necesidad de ser buen escritor para ser buen traductor. En su análisis del ensayo de Benjamin, Paul de Man concluye que hay un número de autores que no son buenos traductores, y al mismo tiempo, hay traductores que no son buenos escritores. Mientras que las dos profesiones requieren técnicas en común, hay diferencias importantes en sus oficios. Finalmente, la contribución del traductor define el destino tanto del texto traducido como del autor del original porque como sugieren Benjamin y los teóricos de la “Manipulation School”, la traducción es la razón de sobrevivencia del texto y del autor. Como resultado de la síntesis, concluimos que casi todas las teorías se mueven entre la equivalencia formal o literal y la equivalencia funcional o la perífrasis, haciendo de la traducción una práctica que está entre la reescritura creativa y la ciencia del lenguaje.

Los filósofos, lingüistas y teóricos discuten la cuestión de la dificultad y la posibilidad/imposibilidad de la traducción, la diferencia entre lenguas y culturas, entre traducción y temporalidad, entre armonía entre el texto de origen y el texto de llegada y/o entre la literalidad y la libertad de la traducción. Todos estos interrogantes están presentes en la obra de Borges, para quien la traducción va unida a su preocupación por el lenguaje poético. Como los teóricos del siglo veinte, Borges retoma las ideas de los filósofos clásicos y teóricos anteriores, por ejemplo, los alemanes mencionados y discutidos por Berman en su

libro. Aunque Borges no cree en una teoría de la traducción específica, él ve la traducción como reescritura, lo que años más tarde proponen varios teóricos, entre ellos Paul de Man, Barbara Godard, André Lefèvere y Umberto Eco. En total, de acuerdo con Jakobson, Borges opta por la traducción creativa como la única manera de traducción de la poesía. El autor, como los teóricos de “Manipulation School”, Hans Vemeer y Eugene Nida, presta atención a la relación entre cultura y traducción enfatizando la importancia de comprender las culturas además de las lenguas. Borges no tiene su propia teoría de la traducción, y no lo interesa postular una teoría. En vez de eso, él opta por discutir las posibilidades y las paradojas de la traducción como uno de los temas principales de su escritura creativa.

Para resumir, la dicotomía de la fidelidad versus la libertad de la traducción, relación entre la cultura y el idioma, y el rol del traductor siguen siendo temas controvertidos tanto para Borges como para los teóricos de este campo. Lo que vincula a Borges con los teóricos de la traducción que analizamos en este capítulo es su preferencia por los aspectos creativos que implica toda traducción, así como por la importancia que le atribuye al lector y su época a la que va dirigida la traducción. El hecho de que Borges tuviera desde su nacimiento un contacto directo con otras lenguas hizo que su formación multilingüe estuviera inextricablemente vinculada a su escritura literaria y que la traducción constituyera uno de los núcleos fundamentales sobre los cuales gira su reflexión filosófico-poética. Por eso en el próximo capítulo exploraremos la contribución de la formación multilingüe en el futuro literario y lingüístico de Jorge Luis Borges en su ensayo autobiográfico.

Capítulo 2: Borges y su formación multilingüe

En este capítulo se examinará *An Autobiographical Essay* (1970) de Borges, escrito en su forma definitiva en colaboración con su traductor y secretario americano Norman Thomas di Giovanni. Di Giovanni convenció a Borges para que diera una conferencia en la Universidad de Oklahoma en 1969, que fue la base para este futuro ensayo publicado primero en *The New Yorker* en septiembre de 1970 bajo el título “Autobiographical Notes” y vuelto a publicar el mismo año con el título *An Autobiographical Essay* como parte de la antología de relatos *The Aleph and Other Stories 1933-1969* (1970). Casi treinta años después Aníbal González lo traduce al español con motivo del aniversario del centenario del nacimiento de Borges (1999). En la nota del editor a esta traducción al español, González explica que el escritor argentino por primera vez “exponía en público distintos detalles, hasta entonces desconocidos, de su vida” (*Un ensayo autobiográfico* 5). Además, el traductor considera que su traducción al español fue la primera versión “íntegra” de este ensayo porque durante su vida Borges no permitió que se lo publicaran en español. Por eso existían solamente algunas traducciones parciales: la del poeta mexicano José Emilio Pacheco, “Borges: Memorias”, en *La Gaceta* del Fondo de Cultura Económica de 1971, y otra, anónima, titulada “Las memorias de Borges” en el diario de Buenos Aires *La Opinión* en septiembre de 1974 (8). En *Borges: textos recobrados 1919-1929* (1997), la editora, Sara Luisa del Carril, agrega que en 1987, Emir Rodríguez Monegal publicó fragmentos de *An Autobiographical Essay*, con el título “Autobiografía”, en su libro *Borges. Una biografía literaria*, publicada en México (9).

El propósito de este capítulo es explorar la evolución de Borges como escritor y traductor y el desarrollo de su idea de la traducción en el ensayo autobiográfico.

Discutiremos qué lugar ocupó di Giovanni como co-traductor junto a Borges y cómo las obras del argentino llegaron a ser famosas internacionalmente gracias a sus traducciones al inglés y luego a otros idiomas. Exploraremos las ideas principales de Borges sobre la traducción y sobre el rol del traductor. Finalmente, compararemos la versión en inglés con la traducción al español y evaluaremos si el traductor, Aníbal Gonzalez, logró mantener el espíritu de presencia de los dos co-autores de *An Autobiographical Essay* Borges y di Giovanni.

En *An Autobiographical Essay* Borges cuenta la historia de su formación multilingüe unida a su genealogía familiar. El título del ensayo, probablemente, es intencional, como la mayoría de las obras de Borges donde él habla de sí mismo ficcionalizado. Es curioso que lo titula “un” ensayo, como si hubiera otros, u otras versiones, parecidas a ésta, donde Borges ofrece “una” biografía de sí mismo. Para el autor, todo es una versión de otra versión que puede ser reescrita o reinventada. Nada es definitivo, como lo propone Borges en el título de su autobiografía: *An Autobiographical Essay* es una obra en sucesión de posibles escrituras sobre Borges y por él mismo. Borges normalmente inscribe su propia biografía, su vida pasada, presente y futura en sus cuentos, poemas y ensayos, por ejemplo, en el ensayo breve “Borges y yo”. Pero, ¿cómo *An Autobiographical Essay* es diferente de otras obras escritas por el autor, si en ellos él mismo también es el objeto y sujeto del texto? El crítico literario Paul de Man en su artículo “Autobiography as De-facement” problematiza la definición genérica de autobiografía como género, porque según él, cada caso particular parece excepción a la norma. Entonces, de Man distingue autobiografía de ficción:

Autobiography seems to depend on actual and potentially verifiable events in a less ambivalent way than fiction does [...] It may contain lots of phantasms

and dreams, but these deviations from reality remain rooted in a single subject whose identity is defined by the uncontested readability of his proper name [el narrador][...]. We assume that life produces the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life... (920)

Entonces, según la definición de de Man, la autobiografía no es un género o un modo, sino una “figure of reading or of understanding” y por eso cualquier texto puede leerse como autobiográfico: “the autobiographical moment happens as an alignment between the two subjects involved in the process of reading in which they determine each other by mutual reflexive substitution” (922). De este modo, *An Autobiographical Essay* es una obra sobre Borges, escrita por Borges, pero que se puede interpretar como ficción o como autobiografía. A diferencia de su ficción, este ensayo pretende contar la vida real del escritor desde su infancia hasta la madurez. Su co-autor Norman Thomas di Giovanni verificó los datos que dictó Borges para confirmar su veracidad. Además, lo que cuenta Borges lo repite en conferencias y entrevistas que sus biógrafos también retoman más tarde (Alejandro Vaccaro, Roberto Alifano, Osvaldo Ferrari, Fernando Savater). Por un lado, el hecho de que Borges hable sobre su propia vida da la impresión de que este ensayo es más personal y comparte información más auténtica por ser contada por el sujeto mismo y por eso el ensayo se percibe como autobiografía. Por otro lado, el ensayo está organizado con el apoyo de su co-autor, di Giovanni y se percibe su “otro” punto de vista, posiblemente más objetivo que el de Borges, que representa una biografía sobre Borges. Entonces, este ensayo se puede interpretar como autobiografía y biografía porque di Giovanni participa en la escritura sobre Borges, lo que le agrega el punto de vista de otro además del sujeto/objeto del texto, Borges mismo.

Según la voz autobiográfica, los familiares de Borges contribuyeron a su formación literaria, en particular a su formación lingüística en el aprendizaje del inglés. Su abuela paterna, Frances Anne (o Fanny, como se refiere a ella Borges) Haslam (1842-1935), era inglesa, nacida en Staffordshire, de la familia de Northumbria. Probablemente debido a las raíces inglesas de Borges por parte de su abuela paterna, en casa lo llamaban “Georgie”. Ella inspiró en Borges la gran afición por la lectura de la literatura mundial en inglés. No se sabe mucho más sobre esta abuela en la autobiografía, pero luego Borges describe en más detalle a sus padres. Jorge Guillermo Borges (1874-1938), su padre, era de origen inglés por parte de la mencionada Frances Haslam y uruguayo por ser hijo del Coronel Francisco Isidoro Borges, de origen español y portugués, pero nacido en Montevideo (1832-1874). Borges, el padre, era muy tímido, hasta que “le gustaría ser invisible”, pero al mismo tiempo, estaba muy orgulloso de su origen inglés (206). Aprendió el inglés de su madre y rompió la línea militar de sus antepasados para seguir su oficio intelectual y creativo. Era abogado y enseñaba psicología en inglés en la Escuela Normal de Lenguas Vivas en Buenos Aires y también era un gran lector y escritor (204). En su biblioteca había volúmenes numerosos de los libros que inspiraron en Borges-hijo sus futuros trabajos como autor, traductor y crítico literario (206). En su ensayo autobiográfico Borges cuenta que su padre escribió una novela *El caudillo*, publicada en Mallorca en 1921. Luego escribió y destruyó un libro de ensayos y publicó una traducción al español de la versión de Edward Fitzgerald (1809-1883) de *Rubaiyat* de Omar Khayyam en la métrica del original. También destruyó un libro de cuentos sobre el Oriente, y un drama, *Hacia la nada*. Finalmente, publicó unos sonetos al estilo de un poeta argentino, Enrique Banchs (211). Cuando su padre perdió la vista, Borges era muy

joven y ya entonces supo que su destino sería escribir: el sueño que su padre no pudo cumplir. El autor escribe en la autobiografía: “I was expected to be a writer” (211).

Según Borges ya desde niño estuvo expuesto al aprendizaje de dos idiomas: el inglés y el español. Al principio, Borges menciona brevemente que en casa normalmente se hablaban los dos idiomas (209). A los 15 años la familia de Borges se mudó a Europa en busca de ayuda médica para su padre que estaba perdiendo la vista y también para la educación de Borges y de su hermana menor, Norah. Después de pasar unas semanas en París, la familia se mudó a Ginebra, donde Borges estudió en el colegio. Allí aprendió el francés y el latín, pero siguió leyendo en inglés por su cuenta. También, Borges recuerda en su autobiografía que empezó a estudiar el alemán en su tiempo libre, a través de la lectura de los autores alemanes en original. Describe su experiencia de aprender el idioma nuevo:

I was sent on this adventure by Carlyle’s *Sartor Resartus* (The Tailor Retailored), which dazzled and also bewildered me [...] At first, I tried Kant’s *Critique of Pure Reason* but was defeated [...] Then I thought verse would be easier, because of its brevity. So I got a hold of a copy of a Heine’s early poems, the *Lyrisches Intermezzo*, and a German-English dictionary. Little by little, owing to Heine’s simple vocabulary, I found I could do without the dictionary. Soon I had worked my way into the loveliness of the language. I also managed to read Meyrink’s novel *Der Golem* [...] At some point while in Switzerland, I began reading Schopenhauer. (*An Autobiographical Essay* 215 - 216)

Luego Borges confiesa que le interesaba mucho el expresionismo alemán y por eso, unos años más tarde (posiblemente a los principios de los años veinte), intentó producir algunas de

las primeras, y probablemente, únicas traducciones de los poetas expresionistas (Wilhelm Klemm y Kurt Heynicke) al español (216). Otros críticos y biógrafos de Borges, como Alejandro Vaccaro en *Borges: Vida y literatura*, coinciden en su resumen de la juventud de Borges con la descripción del escritor en sus propias palabras. Vaccaro dedicó veinte años después de la muerte de Borges a investigar y coleccionar los documentos inéditos y correspondencias que revelan datos desconocidos sobre el escritor. De este modo el biógrafo cuenta sobre la vida de Borges en Ginebra: “A los 17 años Borges dominaba una interesante cantidad de idiomas. Con su familia, en casa, hablaba español; para leer a Schopenhauer, Meyrink o a Kant había aprendido rápidamente el alemán; con su abuela inglesa, y, a veces con su padre, dialogaba en inglés, estudiaba latín para leer a los clásicos, y en la calle o en el colegio se comunicaba en francés” (67). Su fluidez en francés se explica no sólo por el hecho de que la familia se mudó a Ginebra en 1914, sino, según Vaccaro, porque en Argentina, “en las familias más acomodadas”, el francés era el idioma que se aprendía desde la infancia (67). En otras palabras, el francés estaba de moda por ser el idioma de los privilegiados desde la segunda mitad del siglo diecinueve. Luis Furman Sas en su artículo “The Spirit of France in Argentina”, publicado en la revista *The French Review* (1942), sostiene que la cultura francesa tuvo gran influencia sobre la cultura argentina: la literatura, la educación y la arquitectura francesas eran profundamente admiradas y replicadas en Argentina. Por consecuencia, el idioma francés llegó a ser muy popular en la escuela y la mayoría de la literatura se leía en francés. La inmigración de los franceses a Argentina desde la mitad del siglo diecinueve (muchos de ellos con bastante dinero), también tuvo influencia significativa en el desarrollo del país.

Naturalmente, Borges creció y fue educado en una época en la que los escritores y los filósofos franceses eran famosos en América Latina, y Argentina no era una excepción. Sin embargo, según los comentarios de Borges sobre su juventud en Ginebra, el francés no le iba muy bien, posiblemente porque no tenía tanta afección por el idioma como por el inglés y el alemán. Borges escribe que en el primer año del colegio el único curso que él no aprobó fue francés, aunque todas las otras materias que se enseñaban en francés, las pasó con éxito. Al final, después de que sus compañeros de clase le explicaran al profesor lo difícil que era para Borges aprender las materias en francés, además del idioma, él se lo perdonó y cambió su nota (*An Autobiographical Essay* 214-215). Además de su afición por el inglés, la influencia de este idioma sobre Borges era más fuerte que la del francés porque Borges mismo se sentía más atraído al idioma y la literatura ingleses. Tampoco lo cautivó la belleza de París; Borges menciona irónicamente que a pesar de que París les encanta a “every other good Argentine”: “Perhaps, without knowing it, I was always a bit of a Britisher; in fact, I always think of Waterloo as a victory” (214).

Luego el autor explicita su posición hacia los idiomas y sus literaturas correspondientes, estableciendo una jerarquía entre las lenguas. Mientras que Borges admira el idioma alemán, considera su literatura inferior a la francesa. Recuerda que Goethe mismo afirmó que tuvo que trabajar con el peor idioma del mundo – el alemán. Por otro lado, Borges considera el idioma español “mejor” que el francés, aunque las palabras de su idioma natal le parecían demasiado “largas y pesadas” (217). En cuanto a su manejo del italiano, Borges confiesa haber leído y releído *La Divina comedia* en varias ediciones y otros libros italianos, pero dice que no es capaz de hablarlo o seguir una obra de teatro o una película (217).

La pasión de Borges por la lectura y los idiomas hicieron que aprendiera un número impresionante de lenguas a través de los libros. Además del inglés, el francés, el alemán, el latín, y el italiano, Borges aprendió otros idiomas. Por ejemplo, en la entrevista con Willis Barnstone en Buenos Aires en 1975, Borges cuenta que aprendió el inglés antiguo a los cincuenta y seis años, cuando estaba casi ciego y lo hizo con la ayuda de un sacerdote en Buenos Aires; luego el nórdico y el islándico, que le resultaron más difíciles; sin embargo, Borges escribió *Breve antología anglosajona*, en colaboración con su secretaria y futura esposa, María Kodama (1978). Esta antología fragmentaria contiene partes de las obras antiguas traducidas al castellano por Borges y Kodama. Al final de su vida el autor intentó aprender el árabe y el japonés (*Jorge Luis Borges: Conversations* 139). Borges explica su pasión por la cultura sajona con su propio pasado familiar porque, según él, los Haslam (del lado de su abuela paterna) son posiblemente de origen danés (252). Sin embargo, por ser una persona tímida y a pesar de su talento lingüístico y el manejo impresionante de tantos idiomas, Borges, en vez de escribir en inglés o en otros idiomas que conocía, escribió la mayoría de sus obras en su idioma natal, el español, porque no se sentía bien escribiendo en otros idiomas, aunque hubiera crecido hablando inglés y español, y había estudiado el francés y el alemán durante varios años, daba conferencias universitarias en inglés sobre literatura mundial y, además, había leído y traducido estos idiomas con mucho éxito.

Desde niño leía ávidamente literatura clásica y contemporánea, literatura oriental y antigua, muchas en traducción al inglés. El autor recuerda en su autobiografía algunos de los libros que leyó en su juventud:

The first novel I ever read through was *Huckleberry Finn*. Next came *Roughening It* and *Flush Days in California*. I also read books by Captain

Marryat, Wells's *First Men in the Moon*, Poe, a one-volume edition of Longfellow, *Treasure Island*, Dickens, *Don Quijote*, *Tom Brown's School Days*, Grimm's *Fairy Tales*, Lewis Carroll, *The Adventures of Mr. Verdant Green* [...], Burton's *A Thousand Nights and a Night* [...] All the foregoing books I read in English. (209-210)

La lista de los libros contiene obras en inglés, español y árabe; sin embargo Borges los leyó por primera vez en inglés. Eso sucedió, probablemente, porque tenía acceso a estos libros en la biblioteca de su padre quien también admiraba el idioma inglés. Es irónico que sea *Don Quijote* de Miguel de Cervantes, un clásico de la lengua española, la lengua materna de Borges, uno de los libros que el autor leyera primero en traducción al inglés y sobre el que él discute en su cuento "Pierre Menard, autor del *Quijote*". De hecho, afirma en el ensayo autobiográfico que, cuando leyó la versión en su lengua materna, el español, le sonó como una mala traducción (209). Aquí vemos cómo los límites entre la autobiografía y la ficción se desdibujan, ya que Borges explica que para él, el verdadero *Quijote* era el de la traducción al inglés, de la edición Garnier, con sus notas al pie y sus errores tipográficos (210). En su artículo "Reading and translation in Borges's Autobiographical Essay", Augusto Ponzio analiza este hecho curioso: "what counts as the original ends up being the first in the order of a succession, where the fact that this succession may only concern one's personal experience is of no importance" (170). Estas reflexiones ilustran cómo el autor subvierte la noción tradicional de que el original es siempre superior a la traducción. También es curioso que Borges se refiera al libro *A Thousand Nights and a Night*, originalmente escrito en árabe, como perteneciendo al traductor Richard Burton (en la misma lista de libros que leyó por primera vez en traducción al inglés). De aquí podemos deducir la idea del escritor sobre el

traductor y su creación: para Borges, el trabajo del traductor es tan importante como el del autor del texto original. Todo en Borges es ficción, y una ficción que emana de su mundo literario, de sus lecturas de la literatura universal.

También es irónico que a los seis o siete años Borges empezara a escribir imitando a los clásicos españoles como Miguel de Cervantes, el autor cuya obra luego consideró inferior a la traducción. Borges cuenta que escribió su primer cuento al estilo de Cervantes llamado “La visera fatal”, pero después criticó sus primeros intentos como “nonsensical” y “old-fashioned” (*An Autobiographical Essay* 211). Además, el joven Borges se inició tempranamente en la traducción; a los nueve años, realizó su primera traducción al español del cuento de Oscar Wilde “The Happy Prince” que fue publicado en el periódico argentino *El País*, firmado por “Jorge Borges”. Borges recuerda que por la confusión del nombre, la gente naturalmente consideró que esta traducción había sido obra de su padre, Jorge Guillermo Borges (211). Vaccaro agrega la fecha exacta de publicación de la primera traducción de Borges: 25 de junio de 1910, aclarando, que Borges tenía más de diez años cuando publicaron su primera traducción, “El príncipe feliz” (*Borges: Vida y literatura* 33). Más tarde, cuando Borges quería mostrarle a su padre los manuscritos de sus sonetos en inglés y en francés, el padre le dijo que no creía en sugerencias y que debería aprender experimentando con la escritura y cometiendo sus propios errores (*An Autobiographical Essay* 211). Como resultado, Borges se dio cuenta de que sus primeros intentos eran malas imitaciones del inglés William Wordsworth (1770-1850) y de los simbolistas franceses (218). Sin embargo, se sentía destinado a escribir y de esta manera cumplir con el sueño de su padre que no pudo seguir escribiendo por sufrir de la ceguera. Borges también cuenta que después de la muerte de su padre, su madre, Leonor Acevedo (Suárez) de Borges (1876-1975), de

origen argentino y uruguayo intentó traducir varios autores del inglés al español. Ella había aprendido inglés de su esposo, y desde entonces leía y escribía en este idioma; tradujo *The Human Comedy* del autor armenio, William Saroyan, unos cuentos de Nathaniel Hawthorne, un libro de arte *The Meaning of Art* de Herbert Read, algunas de las obras de Herman Melville, Virginia Woolf y William Faulkner, las que se consideran traducidas por J. L. Borges, como el propio Borges lo admite en la autobiografía (207). En la entrevista con Osvaldo Ferrari en 1984 para el libro *En diálogo: conversaciones de Jorge Luis Borges con Osvaldo Ferrari* (1985), Borges también menciona que su madre tradujo el cuento de D. H. Lawrence “The Woman who Rode Away” y la novela *The Wild Palms* de William Faulkner (243), también mayormente consideradas traducciones del mismo Borges¹¹. Ronald Coleman le preguntó a Borges en NYU en 1971 si las traducciones al español de las obras de Faulkner, Woolf, entre otros escritores, en realidad le pertenecían a su madre o a él. El escritor mismo aclaró: “I think the truth – I owe you the truth – is that I did some of them and that she polished them” (editado por Burgin 131). Borges tradujo “Song of Myself” y “Children of Adam”, entre otros, de Walt Whitman, aunque se consideraba “unworthy of the task”. Estos poemas se publicaron en Buenos Aires, según Borges (131). Sin embargo, en la entrevista con Ferrari, Borges dice que su madre hizo la traducción del cuento de D. H. Lawrence y él mismo lo revisó, pero no cambió casi nada (243). De todos modos, recordando la contribución de su madre a su crecimiento profesional, Borges admite que “fue ella que callada y efectivamente alentó mi carrera literaria” (*Un ensayo autobiográfico* 15). Más tarde, cuando Borges perdió la vista, su madre lo acompañaba en sus viajes; era su secretaria y tomaba notas de sus ideas. De este modo a través de su autobiografía vemos que la familia

11. En el libro *In Search of the Latin American Faulkner* Tanya T. Fayen discute la traducción de la novela de W. Faulkner *The Palm Trees* por Jorge Luis Borges (245).

de Borges, tanto como su propio talento literario y lingüístico, ocuparon un lugar central en el desarrollo de su carrera de escritor y traductor.

El modo en que Borges aprendió tantos idiomas es muy diferente de la manera en que uno normalmente los aprende: para él la lectura es el método principal de aprender los idiomas. Por supuesto, la traducción está muy vinculada a este método de aprender porque además de leer los libros en original, leyó mucha literatura en traducción. Entonces, Borges aprendió los idiomas a través de la lectura para leer más libros en otros idiomas. Por ejemplo, en su autobiografía, él cuenta que conoció la obra de Whitman en la traducción al alemán, cuando vivía en Ginebra y luego le mandaron de Londres el original de su libro *Leaves of Grass* (217). Sergio Waisman en su análisis del desarrollo de la idea de la traducción a través de la escritura de Borges, postula que al escritor argentino le interesaba bastante comparar diferentes traducciones, como las diferentes traducciones de *Las mil y una noches* desde la del francés Jean Antoine Galland, a las de los ingleses Edward Lane y Richard F. Burton. Como resultado de esta comparación, Borges prefiere la traducción creativa de Burton porque él, tomaba en cuenta al lector y el contexto de la última versión traducida, como luego veremos en su ensayo “Los traductores de *Las 1001 noches*” (66-69). Es curioso que Borges no vea la falta de habilidad de leer árabe o griego como un obstáculo; al contrario, ve en ella la oportunidad (“a kind of richness” en Balderston y Schwartz 184) de leer las diferentes versiones de los textos a través de las traducciones.

Como traductor, Borges tradujo obras de literatura contemporánea principalmente de los tres idiomas europeos: el inglés, el francés y el alemán. Pedro Luis Barcia, el presidente de la Academia Argentina de Letras, explora en detalle las obras que Borges tradujo durante su vida. En el ensayo, titulado, “Borges y la traducción”, Barcia hace una lista de la poesía y

prosa aportada por Borges al español. Además de traducir la poesía de Walt Whitman y Gilbert Keith Chesterton, Borges “fue generoso traductor en otro género, el narrativo”:

Inicialmente, aportó unos cuarenta textos de escritores ingleses, pocos alemanes y alguno francés. Ordenados por orden cronológico, cabe retraer los nombres de: Chesterton, Claude Danny, Dickens, Frazer, Harris, Lafcadio Hearn, O. Henry, Holloway Horn, Rudyard Kipling, T.E. Lawrence, Jack London, Henrich Mann, Gustav Meyrink, Novalis, Carl Saldburg, Johnathan Swift, H.H. Wells y Oscar Wilde, en la sección de versiones de la revista *Crítica*, entre diciembre de 1933 y mayo de 1934. Algunos de estos nombres los rescatará, selectivamente, en su *Biblioteca personal*: Chesterton, Wells, Wilde, Meyrink, Kipling, Swift y Kafka. De último, tradujo, pocos años después, *La metamorfosis* y un haz de piezas breves. *Las palmeras salvajes*, de William Faulkner, *Bartleby*, de Melville, *Crónicas marcianas*, de Ray Bradbury; *Sartor Resartus*, de Thomas Carlyle, *Bocetos californianos*, de Bret Harte, *La piedra lunar*, de Wilkie Collins, *La humillación de los Northmore*, de Henry James y *Hacedor de estrellas*, de Olaf Stapledon. (7)

“La última hoja de *Ulises*” (1925) fue un intento de Borges por traducir la obra de James Joyce, que encontró imposible y por eso se limitó a traducir y comentar solamente la última página de la obra (7). Finalmente, según Barcia, “los textos ensayísticos más importantes traducidos por Borges, son los dos libros editados en un solo tomo, por su vecindad genérica: *De los héroes*, de Thomas Carlyle y *Hombres representativos*, de Ralph Waldo Emerson” (8). Aunque Borges intentó traducir y escribir en otros idiomas desde joven, como sus sonetos en inglés y en francés, que él mismo criticó después, el autor sabía que el español

sería su destino “inevitable” (*An Autobiographical Essay* 218). Cada escritor, casi siempre, lucha con su propio idioma, considerándolo el más difícil del mundo, pero de todos modos encuentran en su propio idioma el instrumento más útil o comfortable para escribir. Por eso, Borges como Goethe, pero no como Nabokov, Beckett y Conrad, escribió la mayoría de sus obras en su idioma natal, el español, mientras que disfrutó de la lectura en otras lenguas.

Sin embargo, a pesar de su timidez con la escritura en inglés, Borges consideraba el inglés su segundo idioma natal “the richest in the world” (*An Autobiographical Essay* 252). En la entrevista antes mencionada en NYU Borges explica: “I respect English too much to attempt the writing of English. Although I have done most of my reading in English” (Burgin 126). De esta cita corta se nota el inglés distinto de Borges, en particular, la parte subrayada (por nosotros), que Norman Thomas di Giovanni en la misma entrevista calificó de “anticuado y británico”. Luego, en *Borges on Writing* (1973), Borges mismo admite que su inglés era “antiguo y bastante victoriano” (107). Por eso necesitaba la opinión del joven traductor, di Giovanni, quien hacía el lenguaje “británico” de Borges más accesible a los lectores norteamericanos del siglo veinte. Esta descripción del inglés de Borges no es errónea y se explica por sus circunstancias del aprendizaje del idioma. Ya que cuando su abuela le enseñó el inglés que ella sabía desde la mitad del siglo diecinueve cuando dejó su país (1860s), era natural que su nieto utilizara el inglés de este mismo modo. Además, Borges era un lector ávido de la literatura inglesa y la literatura del siglo diecinueve era su favorita. Posiblemente por eso es que Borges no se sentía bien escribiendo en inglés, porque para él era un idioma más elevado, y como escritor, no era digno de usarlo para sus obras. Es interesante notar que a Borges no le molestaran los comentarios sobre su inglés anticuado de parte de sus amigos y críticos. Es irónico que en una entrevista a BBC Mundo, publicada en

línea el 14 de junio de 2006, Borges recuerde: “mis amigos me dicen que hay algo inglés, algo espontáneo y no deliberadamente inglés, en mi manera de escribir en español”. El inglés de Borges parece ser su idioma natal porque aun en su escritura en español se siente su sintaxis económica. Luego, en el ensayo “At Work with Borges” (1971) di Giovanni admira la habilidad de Borges de escribir y pensar en inglés como si fuera su idioma natal:

[...] his command of English, his sense of English prose style, what amounts almost to a preference for the English language over his own; and his seemingly inexhaustible powers of invention; also, the good clear writing; the carefully constructed, balanced, and rhythmic sentences that are written with the ear and largely modeled on English sentence structure; and the restraint, that absence of rhetoric which is so un-Spanish and so much the hallmark of the quiet prose so admired in the best English language writing. (436)

Di Giovanni habla de la sintaxis del inglés en el español de Borges y agrega que gracias a este español “específico” del escritor, es más fácil traducirlo al inglés. En su libro *Borges on Writing* (1973), di Giovanni también comenta sobre el inglés de Borges y su efecto sobre el español: “...his syntax isn’t really Spanish. And he has introduced verb forms seldom used before in the language – the present perfect tense. He has revitalized the language [...] In a way, since English made Borges and since he is giving Spanish an English cast, he fulfills himself in English, his work becomes more itself in English” (137). Este comentario de di Giovanni nos acuerda de la teoría de Walter Benjamin que postula que el lenguaje de origen debe influir el lenguaje de la traducción. De este modo, a los anglohablantes las obras de Borges les parecen más fáciles de leer y entender por su sintaxis influida por el inglés. Di Giovanni también explica por qué fue bastante fácil para él traducir a Borges y por qué no se

pierde mucho de su texto en la traducción al inglés: “I listen to a sentence of his and I hear an English sentence beneath it” (137). Como consecuencia de su admiración por la lengua y la literatura inglesas, Borges, personalmente, consideraba el inglés su verdadera lengua literaria como modelo de síntesis y economía. Por eso, en sus obras en español se nota la influencia del inglés: sus expresiones breves y la sintaxis se parecen más al estilo de escritura en inglés. Por supuesto, no toda la escritura de Borges se puede traducir fácilmente siguiendo su sintaxis “no española”, ya que a veces en realidad es bastante española y por eso suele ser un desafío para el traductor. Di Giovanni admira el legado que Borges dejó en los futuros autores de fama mundial como Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes: el hecho de que haya cambiado el idioma español con su sintaxis tomada del inglés y con su vocabulario “victoriano” (137).

Como dijimos, la traducción es otro tema importante tanto en la autobiografía como en toda la escritura de Borges, no solamente por ser uno de los ejes de toda su escritura, sino también por la canonización de su obra posibilitada por la traducción de la misma a otros idiomas, sobre todo al inglés. En el capítulo anterior, mencionamos que el filósofo alemán, Walter Benjamin, sugiere que la traducción es la razón de la sobrevivencia del texto original. En otras palabras, con la muerte del texto original, la traducción le da nuevas posibilidades de ser leído por más gente en diferentes lenguas. En nuestra opinión, la muerte del original a través de la traducción significa la reescritura del texto original que cambia la estructura y posiblemente los detalles que el autor escribe en el texto original. El trabajo del traductor es recrear el texto en otro idioma. Por eso, de acuerdo con Borges, Paul de Man reitera y explica lo que postula Benjamin: la traducción nace después de la muerte del original, lo transforma,

y de este modo el texto traducido sobrevive al original. Borges mismo hace referencia a este aspecto en la última parte de su autobiografía:

Fame, like my blindness, had been coming gradually to me. I had never expected it, I had never sought it. Néstor Ibarra y Roger Caillois, who in the early 1950's daringly translated me into French, were my first benefactors. I suspect that their pioneer work paved the way for my sharing with Samuel Beckett the Formentor Prize in 1961, for until I appeared in French I was practically invisible – not only abroad but at home in Buenos Aires. As a consequence of that prize, my books mushroomed overnight throughout the western world. (254)

El rol de la traducción en la divulgación internacional del nombre de Borges y de sus obras mantiene la opinión de Benjamin de que la traducción canoniza tanto al autor, como al original (“The Task of the Translator” 17). De este modo, gracias a los traductores que llevaron la poesía, la ficción y los ensayos de Borges a los lectores en todas las partes del mundo, sus obras han sobrevivido al autor; él se ha hecho un clásico. Mientras que Benjamin reflexiona sobre la paradoja de la traducción, que una obra no puede ser traducida por segunda vez porque la primera traducción ya la ha canonizado, Borges sugiere que precisamente a través de la traducción que el escritor se acerca al original, que la traducción le revela la lengua original, como la “lengua pura” de Benjamin que incorpora el idioma de origen y el de la traducción. Por eso, la traducción que Borges realizó siempre en colaboración con su madre y con di Giovanni, sus co-traductores principales, ha sido el procedimiento a través del cual el escritor lidia con su propio idioma natal y por ende, la disyuntiva entre idioma natal y traducción se anula a través de la traducción.

En el ensayo “At Work with Borges” Norman Thomas di Giovanni cuenta la historia de cómo se conocieron y cómo empezó su colaboración y su amistad con Borges, relación que lo llevó a trabajar como su co-traductor y colaborador a partir de diciembre del 1967 en Harvard, donde Borges daba clases de literatura. El joven traductor le propuso a Borges traducir su obra poética al inglés, pero lo decidieron hacer en colaboración. Luego, en 1968 Borges invitó a di Giovanni a Argentina donde ellos continuaron su proyecto (434-435). Di Giovanni explica el proceso de traducción, en el que ambos participaron y también su modo de traducir. Los dos coincidieron en el estilo de traducir, lo que fue importante en las traducciones de la obra poética y la creación de la autobiografía de Borges que escribieron juntos. Primero, di Giovanni cuenta que tanto Borges como el propio traductor se pusieron de acuerdo con que una traducción no debe leerse como tal. Luego, Borges agregó que uno no debería tratar un texto original como un objeto sagrado, sino como una herramienta para agregar, quitar o aun mejorar el texto cuando fuera necesario. Finalmente, ambos aceptaron que el lector de los textos en inglés es diferente al lector del español, por lo que había que cambiar detalles culturales en la traducción al inglés según los nuevos lectores (436). Con eso Borges vuelve a la idea de que la traducción es un acto creativo, una idea muy parecida a la reflexión filosófica de Benjamin. Además, como las teorías de Nida y de Lefèvere, toma en cuenta al lector y la intención del autor. De este modo, Borges a través de la traducción trata de transferir la intención o el efecto del texto original al nuevo lector, permitiendo que la reescritura, o la traducción creativa le ayude en el proceso de traducir.

Para Borges y para di Giovanni el proceso de traducir las obras de Borges al inglés no era solamente encontrar los equivalentes de las palabras españolas en inglés sino recrear en inglés los trabajos anteriormente escritos por Borges en español. En el prefacio al libro *The*

Aleph and Other Stories 1933-1969 ellos presentan: "... working closely together in daily sessions, we have tried to make these stories read as though they had been written in English [...] We have therefore shunned the dictionary as much as possible and done our best to rethink every sentence in English words" (9). En realidad, el resultado de esta colaboración no es una traducción sino una adaptación al nuevo público y al nuevo idioma. Los colaboradores tuvieron como propósito mantener la intención de Borges y al mismo tiempo hacer que el texto traducido fuera legible para los nuevos lectores de otra cultura y otra lengua. Borges y di Giovanni buscaron las palabras exactas que produjeran el mismo efecto en inglés que en el español del texto original. También, había que buscar expresiones en inglés, que no sonaran totalmente ajenas, sino que mantuvieran el efecto de presencia de Borges. Además, dado que el inglés de Borges era "antiguo", había que modernizarlo al idioma del nuevo lector del presente, en su mayoría el lector norteamericano, más que británico. Entonces, el trabajo del traductor en colaboración con el autor era mantener la armonía entre el original y la traducción para un lector determinado, entre la literalidad y la libertad de adaptación. En este sentido, Borges y di Giovanni comparten el método recomendado por la mayoría de los teóricos de la traducción del siglo veinte hasta el presente, es decir tener en cuenta al lector que se busca atraer como destinatario de la traducción, buscar el balance entre la literalidad y la libertad, prestar atención a la cultura de origen y la de llegada.

Como resultado de esta colaboración con di Giovanni Borges logró publicar por lo menos nueve libros en inglés. Entre ellos, dos libros de poesía: *In Praise of Darkness* (1969) y *Selected Poems* (1970); un libro de poesía y cuentos, *The Book of Sand* (1977); tradujeron tres libros de ficción: *El Aleph and Other Stories 1933-1969* (1970), *Doctor Brodie's Report*

(1970), *A Universal History of Infamy* (1972). Luego, di Giovanni tradujo dos libros de ficción que Borges había escrito en colaboración con Adolfo Bioy-Casares, buen amigo de Borges: *Cronicles of Bustos Domecq* (1979) y *Six Problems for Don Isidro Parodi* (1981). El libro de mini-ensayos y pseudo-ensayos, *The Book of Imaginary Beings*, escrito en colaboración con Margarita Guerrero, fue traducido y editado en su versión más elaborada en 1969 por di Giovanni, en colaboración con el autor. En “At Work with Borges” di Giovanni recuerda que el caso de *The Book of Imaginary Beings* era diferente de los demás porque ya existía en su forma anterior, escrita y publicada bajo el título *Manual de zoología fantástica* en 1957 y luego en 1968 cambiaron el título al más reciente. A la segunda versión, luego traducida por di Giovanni, agregaron cuatro ensayos más, que escribieron Borges y di Giovanni juntos en inglés. Después de publicar la versión en inglés, Borges y di Giovanni corrigieron “el original” en español y lo publicaron en Buenos Aires incluyendo los nuevos ensayos (442). Borges estaba muy contento, de manera que sugirió que se hicieran todas las futuras traducciones de ese libro a otros idiomas basándose en su traducción al inglés. Borges se sintió muy agradecido por tener a di Giovanni a su lado para traducir sus libros al inglés durante más de cuatro años que fueron definitivos en la vida de ambos. De este modo el traductor le ayudó a Borges a llevar a cabo un proyecto que tenía ganas de hacer desde hacía mucho tiempo: traducir sus obras de español al inglés.

La contribución de di Giovanni a la canonización de la obra de Borges es constatada por el propio di Giovanni en *The Lesson of the Master: on Borges and his Work* (2003). No obstante llegó el momento difícil para el traductor norteamericano: años después de la muerte de Borges en 1986, su colaborador tuvo que defenderse contra las acusaciones y las amenazas de la viuda de Borges, María Kodama, por supuestamente haber robado dinero de

su esposo y de ella. El escándalo apareció más de veinte años después de la muerte de Borges, en 2008, aunque los rumores sobre la colaboración de Borges con di Giovanni molestaron al traductor durante casi dos décadas. En 1987 di Giovanni escribió el artículo “In Memory of Borges” sobre su colaboración y amistad con Borges, que luego incluyó en el libro arriba mencionado y, para aclarar este malentendido, en 2008 lo publicó en su sitio Web (<http://www.digiovanni.co.uk/index.htm>), para hacerlo más accesible a los lectores que se interesaran en su trabajo con Borges. En “In Memory of Borges”, di Giovanni intenta defender su trabajo en colaboración con Borges desde 1968 hasta 1979 (según las fechas de di Giovanni mismo en su sitio Web) e insiste en que el trabajo en inglés pertenece a los dos: tanto a Borges como a él porque ambos participaron en la traducción. Al mismo tiempo, di Giovanni arguye que no le interesaba la remuneración monetaria, aunque le pertenecía por ley. Además, es muy consciente de que el autor es Borges y que él, di Giovanni, es su traductor, aunque varios especialistas (por ejemplo, el editor de *The New Yorker*, William Shawn) opinan que las versiones de los ensayos, cuentos y poemas de Borges en inglés no son traducciones, sino “an elegant work of literature” (“The Borges Papers” en <http://www.digiovanni.co.uk/borges.htm>) y existen aparte de las versiones del propio Borges en su idioma original: el español. En realidad, las traducciones al inglés en colaboración con di Giovanni parecen reescritura de los cuentos, ensayos y la poesía de Borges. Los dos participaron activamente en la creación de las nuevas versiones y por eso ambos tienen derechos como co-autores o por lo menos, co-traductores de estas obras.

En la reciente entrevista para *The Guardian* (2010), di Giovanni cuenta que cuando él publicó en su sitio Web unas obras que él escribió con Borges, la editorial Viking-Penguin las eliminó sin avisarle a di Giovanni, arguyendo que las mismas le pertenecían a la editorial

y no al traductor. Ahora no podemos especificar cuáles eran las obras que di Giovanni publicó en su sitio Web porque están ausentes. Penguin tradujo las obras completas de Borges en nueva edición y versión por Andrew Hurley reemplazando las obras surgidas de la propia colaboración entre Borges y di Giovanni, sacándolas de circulación, de modo que solamente se encuentran en ciertas bibliotecas. Di Giovanni no niega que la traducción de Hurley sea adecuada, sino que insiste que no compite con las versiones que él hizo en colaboración con Borges, porque el caso de Hurley no es un trabajo en colaboración como sí lo fue el suyo. Entiendo la desesperación de di Giovanni, quien tenía la intención de publicar las obras inéditas de Borges: aunque sea en colaboración con su traductor. En particular, sentimos su frustración en la entrevista con Hew Nesbitt para el periódico británico *The Guardian*, entrevista en la que di Giovanni explica: "It's copyrighted in Borges's and my name because they're not just translations – it's stuff we wrote together in English" (“Jorge Luis Borges's Lost Translations”).

No cabe duda de que *An Autobiographical Essay* fue un texto conjunto, resultado de largas discusiones y reescrituras por parte de los colaboradores. Por cierto, la ausencia de uno de los dos daría como resultado un ensayo bastante diferente, no necesariamente mejor o peor, pero no sería igual. Es curioso que sin la persistencia del traductor, la autobiografía de Borges no sería tan completa como la vemos ahora: di Giovanni mismo hizo las investigaciones, verificó las fechas y los acontecimientos de la vida de Borges y los organizó antes de publicar la versión final. Tarea de recopilar los datos fragmentarios de una autobiografía a lo largo de su vida que encuentra cierta unidad en la recolección de los fragmentos, como la imagen de la vasija rota que describe Benjamin en “The Task of the Translator”, donde el filósofo compara el original y la traducción como fragmentos de un

lenguaje más grande (Benjamin 21). Para publicar el ensayo autobiográfico como libro, la editorial y los colaboradores, Borges y di Giovanni, decidieron incluir las traducciones de algunos de los cuentos de Borges que no habían sido traducidos. Finalmente, la autobiografía apareció en inglés como parte del libro *The Aleph and Other Stories 1933-1969* (1970) donde incluyeron veinte cuentos traducidos al inglés por di Giovanni en colaboración con Borges. Entre ellos incluyeron los siguientes cuentos: “The Aleph”, “Streetcorner Man”, “The Approach to al-Mu’tasim”, “The Circular Ruins”, “Death and the Compass”, “The Life of Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, “The Two Kings and Their Two Labyrinths”, “The Dead Man”, “The Other Death”, “Ibn Hakkan al-Bokhari, Dead in His Labyrinth”, “The Man on the Threshold”, “The Challenge”, “The Captive”, “Borges and Myself”, “The Maker”, “The Intruder”, “The Immortals”, “The Meeting”, “Pedro Salvadores” y “Rosendo’s Tale”. Como di Giovanni menciona en el prefacio a *The Aleph and Other Stories 1933-1969*, a ambos les hubiera gustado incluir todos los cuentos que Borges y di Giovanni tradujeron o escribieron en inglés, pero las otras editoriales no les quitaron el derecho a casi la mitad de los cuentos del libro *El Aleph*¹² (*The Aleph* 10). Al agregar unos nuevos cuentos a algunos de *El Aleph* que pudieron publicar en su traducción, el libro completo incluyó *An Autobiographical Essay* junto con los comentarios que Borges y di Giovanni escribieron para acompañar los cuentos teniendo en cuenta a los lectores angloparlantes. El incluir el ensayo autobiográfico escrito originalmente en inglés en el libro de ficción confirma una vez más que para Borges la ficción gana a la autobiografía, que además, Borges la presenta como ficción, si no por qué

14. Borges y Di Giovanni: “We would have preferred a broader selection that might have included such stories as “Tlön, Uqbar, Orbis Tertus”, “El jardín de los senderos que se bifurcan”, “Funes el memorioso”, “La secta de Fénix”, and “El Sur” from *Ficciones*, and “Los teólogos”, “Deutsches Requiem”, “La busca de Averroes”, and “El Zahir” from *El Aleph*. However, rights to make out own translations of these stories were denied us...” (*El Aleph and Other stories...* p. 10)

publicarla junto con textos de ficción, en su mayoría traducidos de sus versiones en español. Entonces, el hecho de incluir el ensayo autobiográfico con otros cuentos ficcionales es otra dicotomía que la escritura de Borges anula: mezcla los géneros de ficción y de ensayo así como la lengua natal y la de la traducción.

Finalmente, reafirmamos que la práctica del género autobiográfico en esta “una” autobiografía de Borges consiste en evaluar las diferencias entre las versiones en español e inglés; cómo la edición en español logra mostrar el lado tímido de Borges que él mismo siempre trataba de ocultar en su ficción extraordinaria. Aníbal González, el traductor de la versión al español en la nota sobre su traducción menciona que su reto era retener el estilo de Borges y, al mismo tiempo, tener en cuenta que el texto en inglés fue escrito en colaboración con di Giovanni y para un público de habla inglesa. En el Prólogo a su versión en español, González agrega que, por ser trabajo de colaboración, fue difícil, casi imposible, “separar con claridad la contribución de di Giovanni de la de Borges en este texto” (9). *Un ensayo autobiográfico* fue publicado en 1999 con el apoyo de la esposa del escritor, María Kodama, para celebrar el primer centenario del nacimiento del escritor; es una versión en español de *An Autobiographical Essay* de Borges en colaboración con di Giovanni. La esposa de Borges contribuyó con el agregado de fotos, comentarios, cartas y un epílogo de ella en memoria del escritor. De este modo, Kodama, a través de la traducción de González, crea otra versión de “un” ensayo autobiográfico de Borges que termina siempre mediada por otros. Como es difícil separar la realidad de la ficción en la escritura de Borges en general, en este ensayo autobiográfico es difícil distinguir la contribución de Borges de la de di Giovanni. Por eso, González intentó mantener el estilo de los dos autores en vez de traducir *An Autobiographical Essay* “como si solamente Borges lo hubiese escrito” (11). No cabe duda

de que el traductor de la versión española afirma la co-autoría o co-participación de ambos a la vez que acepta la ingerencia de la esposa del escritor, haciendo de su versión, *Un ensayo autobiográfico*, una versión que presenta en más detalle la vida privada y pública de Borges a través de las fotos, los documentos, las cartas y los comentarios, de modo que vemos la vida rica en experiencias y desafíos con los cuales el escritor se enfrentó durante su larga y productiva vida. Esta “otra” versión del ensayo autobiográfico muestra a las personas que dejaron huellas en la vida de Borges como hombre, traductor y escritor: sus familiares, sus amigos y colaboradores. Las fotos, aportadas por Kodama testimonian visualmente lo que Borges había declarado sobre su familia: vemos a su madre constantemente a su lado, a su hermana y a sus parientes los que para siempre formaron parte de su persona. Estos suplementos de escritura que son el material visual - las fotos, las tarjetas postales y las cartas de sus viajes, las portadas de los periódicos y de los libros donde se publicaron sus obras y las obras que admiraba desde la infancia y que incluye Kodama como colaboradora de González - hacen de *Un ensayo autobiográfico* otro texto/versión. De esta manera, es reescritura del texto en inglés al español a través del material visual. La esposa de Borges ha conservado la parte de su vida que él mismo no pudo ver con sus ojos, pero pudo conocer y sentir con la ayuda de sus amigos y de su familia.

En comparación, las dos autobiografías fueron muy importantes en su propio tiempo. Aunque el contenido del texto en español es casi igual al original en inglés, se presentan de manera diferente. La versión en inglés, incluida en el libro de cuentos *The Aleph and Other Stories: 1933-1969*, sirvió para explicar y ampliar el conocimiento sobre la historia y la vida de Borges, para los lectores que descubrieron su escritura por primera vez en inglés. *Un ensayo autobiográfico* es un libro que celebra al gran escritor quien dejó un número

impresionante de ensayos, poemas y cuentos, que hasta hoy en día nos inspiran a pensar y aprender. Este libro es útil para los que estudian la vida y la obra de Borges en español y para sus futuros biógrafos que pueden utilizar los detalles visuales agregados al ensayo gracias a Kodama. Recordamos que Borges no quiso publicar traducciones de su ensayo autobiográfico al español durante su vida. Así que esta traducción de González finalmente permitió a los hispanohablantes ver el mundo de Borges que él mismo logró ocultar porque no le gustaba hablar sobre sí mismo.

Volviendo al tema principal de mi tesis, la traducción como acto creativo en la prosa de Borges, la autobiografía que sufriera un número de manipulaciones tanto en su versión en inglés como en español nos ha permitido entender mejor la posición de Borges sobre la traducción respecto de la lengua natal. Por eso, analizamos *An Autobiographical Essay* en sus aspectos relacionados con el aprendizaje de otras lenguas y con su oficio de traductor, y revisamos algunos ejemplos de las conversaciones, las conferencias que Borges ha dado acompañado por su colaborador Norman Thomas di Giovanni durante los años 1968-1972. La mayor parte del material fue documentada por el traductor mismo en su diario no publicado, que luego di Giovanni convirtió en artículos y libros en memoria de su trabajo con Borges. En cuanto a la idea de la traducción, Borges, en entrevista con di Giovanni en Columbia University, en la primavera del año 1971 explica su posición respecto de la traducción como un acto creativo: “There is a strange paradox which I thought of this morning, although perhaps I have been thinking about it for years and years. I think there are two legitimate ways of translating. One way is to attempt a literal translation, the other is to try a re-creation [...] if you want, let’s say, to astonish the reader, you can do that by being literal” (*Borges on Writing* 104). En una vuelta de tuerca irónica, Borges sostiene que la

literalidad puede llegar a ser uno de los modos “legítimos” de traducir y a la vez una estrategia retórica, una técnica ficticia cuyo objetivo es sorprender al lector, anulando de este modo lo que en principio plantea como dos modalidades legítimas de la traducción, a favor de un solo modo de traducir que es como acto creativo. Como ejemplo de la traducción literal Borges ofrece el título de *Las mil y una noches* que Burton tradujo de árabe como *The Book of the Thousand Nights and a Night*. Este modo “literal” de traducir suena raro en inglés, aunque siga el orden de las palabras en árabe y por eso se considera una traducción adecuada, aunque literal. Pero para Borges este ejemplo literal es bello aunque inadecuado para el orden sintáctico del inglés. En otro ejemplo Borges mantiene lo opuesto: en la traducción libre o recreativa de la oración “Ars longa, vita brevis” traducida al inglés por Geoffrey Chaucer “The life so short, the craft so long to learn”, Borges admira la música que el traductor agregó con las palabras “to learn” que no existen en el original (*Borges on Writing* 104-105). De este modo, Borges expresa que hay un momento y un lugar para ambos tipos de traducción: algunos textos hay que traducir literalmente, mientras que otros necesitan libertad o perífrasis, pero ambos son resultado de la intuición poética del traductor. Por lo tanto, en el desarrollo de las ideas sobre la traducción, Borges mantiene que los textos que necesitan ser traducidos literalmente, como los que requieren más libertad por parte del traductor, son actividades creativas. Sin embargo, en su práctica de traducir, Borges casi siempre lo hizo en colaboración (con su madre, su esposa, sus colaboradores o di Giovanni) y el caso con di Giovanni prueba que los límites entre libertad y literalidad fueron manejados en estrecha interdependencia entre el autor y el traductor/colaborador.

A propósito del estilo de la escritura de Borges, di Giovanni comentó en 1972 en la entrevista con Fernando Sorrentino, que Borges no era un escritor de fama popular, en el

sentido de que su escritura no es para todos, que sus lectores son gente educada, estudiantes, futuros escritores, editores y otros escritores. Además, Sorrentino menciona que Borges tuvo gran influencia sobre sus lectores y sobre la literatura en general. Su contribución se refleja en las obras de los escritores famosos como el colombiano Gabriel García Márquez, el italiano Umberto Eco y los argentinos Juan José Saer y Ricardo Piglia. Sobre todo, di Giovanni considera que la contribución de Borges en la literatura contemporánea es valorada por las traducciones de sus cuentos, poemas y ensayos que se publicaban en las revistas más prestigiosas de los Estados Unidos, por ejemplo, *The New Yorker* y *The New York Review of Books* (Sorrentino 178). Para di Giovanni el propósito de las traducciones de Borges con su colaboración era hacer más conocida la obra que no había sido traducida, un proyecto al que se sumaron las obras que ellos crearon en colaboración (179) (por ejemplo, *El Aleph and Other Stories*, *Dr. Brodie's Report* y *The Book of Imaginary Beings*).

En conclusión, la autobiografía de Borges que aparece como libro paradójicamente fue escrita en colaboración con un traductor cuya lengua nativa es el inglés y cuya versión de este libro en lengua natal del escritor, el español, estuvo a cargo de un traductor al inglés, di Giovanni. Los coautores hicieron de la historia familiar de Borges el núcleo del cual surgió su formación lingüística. Además, para Borges, la lengua natal y la lengua de aprendizaje estuvieron siempre en relación de interdependencia en su actividad como traductor de su propia obra y de su propia autobiografía. En este capítulo analizamos *An Autobiographical Essay* evaluando qué lugar ocupó la traducción en la formación educativa en tanto estudiante de lenguas y lector de la literatura universal que era Borges, demostrando que *Un ensayo autobiográfico* encierra no sólo un guiño autobiográfico de la creación de su mito de autor, sino revela el alcance filosófico de su reflexión sobre la lengua de origen de una obra

literaria. También, *An Autobiographical Essay* demuestra los avatares del trabajo del colaborador en la traducción puesto que sin la contribución de Norman Thomas di Giovanni, sin su inspiración y su persistencia, no habría sido posible *An Autobiographical Essay* en el que se nos presenta y explica la formación lingüística y literaria del gran cuentista, ensayista, poeta y traductor convirtiéndose en una base para todas las biografías posteriores que se han escrito sobre Borges. Es curioso el hecho de que Borges y di Giovanni incluyan el ensayo autobiográfico en el libro de cuentos ficcionales traducidos en colaboración, *El Aleph and Other Stories, 1933-1969*. De este modo sugiere que “An Autobiographical Essay” posiblemente es un cuento como los demás en este libro. Además, significa que en esa colección hay otros textos que son variaciones crítico-ficcionales de su reflexión sobre la lengua de escritura.

Como afirma Philippe Lejeune en el *Autobiographical Pact*¹³, las dos versiones de la autobiografía de Borges distan de ser el trabajo de un sujeto de enunciación que coincide con el sujeto empírico. Según la posición de Borges sobre la traducción (que discutiremos en más detalle en el siguiente capítulo), la versión en inglés de su autobiografía se podría considerar superior a la versión en español que no produjo el propio Borges sino Aníbal González, ya que es reescritura que tuvo la “suerte” de ser un “original” mejorado por otra persona. Luego contrastamos *An Autobiographical Essay* con la versión al español *Un ensayo autobiográfico* a cargo de Aníbal González en colaboración con María Kodama para demostrar algunas de las diferencias entre ambas versiones de la autobiografía de Borges. En particular nos

13. Autobiographical pact “is a form of contract between author and reader in which the autobiography explicitly commits himself or herself not to some impossible historical exactitude but rather to the sincere effort to come to terms with and to understand his or her own life (ix). Lejeune define la autobiografía como “retrospective prose narrative written by a real person concerning his own existence where the focus is his individual life, in particular the story of his personality” (4).

interesa este contraste en relación al material de apoyo visual del archivo fotográfico familiar y en relación a la teoría de la traducción como manipulación del texto que los aportes de Kodama agregan y la lengua de cada versión que apunta a un campo de lectura diferenciado, tal como es el español o el inglés. Borges invierte la noción de original por el de la traducción arguyendo que ninguna de las dos nociones es mejor por el solo hecho de ser escrito y/o leído antes, que no se puede separar la traducción del acto creativo y que la traducción es consubstancial al oficio de escritor, como si la lucha con el idioma nativo que un escritor elige para realizar su obra no se pudiera disociar de la traducción. La traducción ayuda a encontrar ese lenguaje poético con el cual el escritor lucha por encontrar la palabra precisa; la traducción como acto creativo es susceptible de producir versiones un número infinito de veces. En el siguiente capítulo examinaremos cómo Borges discute el tema de la traducción como creación en sus obras más breves: sus ensayos, cuentos y conferencias.

Capítulo 3: Los modos de traducir

Borges no se adhirió explícitamente a ninguna teoría de la traducción en particular, pero discutió el tema en un número significativo de sus textos. En este capítulo analizaremos la distinción que Borges establece en torno a las maneras de traducir y también abordaremos las distinciones que hace entre el traductor y el autor. Discutiremos las siguientes preguntas que reaparecen varias veces en la escritura de Borges sobre la traducción: 1) ¿Cuál es la relación entre el texto traducido y el texto de base? 2) Para Borges, ¿es el texto de base el “original”? 3) ¿En qué consiste el original? 4) ¿Es sólo una versión? 5) ¿Hay una jerarquía implícita entre texto traducido y texto de base o el texto original? 6) ¿Qué es necesario para ser un buen traductor? 7) ¿Hay que ser escritor para ser traductor de obras literarias? 8) ¿Requiere la traducción competencia lingüística, cultural y filosófica, o una es más importante que la otra? Mi argumento principal en esta tesis es que en la obra de Borges se plantean estos interrogantes sobre la traducción haciendo de la discusión sobre la problemática de la traducción un núcleo de su ficción creativa. En otras palabras, a través de su obra ficcional Borges busca su lenguaje poético y aunque nunca elaboró su propia teoría de la traducción, discute los ejemplos de otros teóricos basándose en la literatura específica, en su mayoría clásica, como veremos a continuación.

Para tal fin, analizaremos los siguientes textos “Las dos maneras de traducir” (1926) y “Las versiones homéricas” (1932), en donde Borges discute en particular la idea del “original” y de la “versión” y se plantea si el “original” es superior o no a la traducción, construyendo una paradoja en torno a la jerarquía entre la versión “original” y la versión que resulta de la traducción. Para explorar las preguntas relacionadas con el tema de autor versus

traductor, analizaremos “Los traductores de las mil y una noches” (1936), “Lawrence y la *Odisea*” (1936), “Pierre Menard, Autor del *Quijote*” (1939) y “La busca de Averroes” (1949), escritos en los años más productivos del escritor. Después, examinaremos “La música de las palabras y la traducción”, pronunciada en inglés en una conferencia en la Universidad de Harvard (1967-1968). Justo Navarro tradujo la conferencia y la incluyó junto con otras cinco en el libro *Arte Poética* (2001) de Jorge Luis Borges. Finalmente, discutiremos el artículo “El oficio de traducir” (1975) que fue transcrito durante la entrevista con Sánchez Sorondo para *La Opinión Cultural* y publicado en *Sur* en 1976. Los últimos dos trabajos, las conferencias, exploran las ideas más maduras que Borges discute en su ficción y ensayos anteriores. A propósito del tema de la traducción y Borges, Sergio Pastormerlo comenta: “si bien es posible buscar y hallar en sus textos críticos (ensayos, reseñas, prólogos, entrevistas, ficciones críticas) observaciones luminosas sobre la traducción, estas observaciones sueltas ignoran la sistematicidad – aunque no la coherencia -, y en este sentido, tampoco existe una teoría de la traducción borgiana” (“Borges y la traducción” Web). Por eso el escritor argentino prefiere resolver los problemas de traducción basándose en traducciones específicas. En otras palabras, Borges parte de las traducciones para elaborar ciertas reflexiones sobre la literatura, el autor, el traductor y la traducción misma.

Pastormerlo sostiene que el primer texto crítico sobre la traducción, el ensayo “Las dos maneras de traducir” (1926), aunque poco conocido, anticipa prácticamente todo lo que Borges tenía que decir sobre el tema de las traducciones. Desde la primera línea Borges critica la posición de que la traducción es imposible y por eso el original se considera superior a la traducción (“Las dos maneras de traducir” 256). Por un lado Borges claramente está en contra del dicho italiano *traduttore traditore*, ironizando al principio de su ensayo:

“Suele presuponerse que cualquier texto original es incorregible de puro bueno, y que los traductores son unos chapuceros irreparables, padres del frangollo y de la mentira. Se les infiere la sentencia italiana de *traduttore tradittore* y ese chiste basta para condenarlos” (256). Por otro lado, Borges no rechaza que haya dificultades en la traducción de las obras literarias, tanto de prosa, como de poesía; por eso ofrece como ejemplo la frase de un filósofo-romántico alemán, Novalis: “cada palabra tiene una significación peculiar, otras connotativas y otras enteramente arbitrarias” (256) y por eso cree en “las buenas traducciones de obras literarias” y opina que “hasta los versos son traducibles” (256). Luego, Borges considera la poesía la más difícil para traducir, pero no imposible: mientras que en la prosa hay que traducir el significado, en la poesía hay que prestar atención a su connotación, lo que le da “magia” al verso. De acuerdo con Novalis, el escritor explica el caso de la poesía: “Allí el sentido de una palabra no es lo que vale, sino su ambiente, su connotación, su ademán. Las palabras se hacen incautaciones y la poesía quiere ser magia” (256-257). Entonces, más adelante veremos del análisis de las obras de Borges, él, como Walter Benjamin, entre otros teóricos y críticos de la traducción, insiste en que aunque sea difícil, vale la pena intentar y es posible captar la significación y las connotaciones de las palabras del “original”, sea prosa, o sea poesía.

Para defender su postulación sobre la traducibilidad de cualquier literatura, Borges propone dos modos de traducir basándose en dos tipos de literatura: la clásica y la romántica. Es curioso saber por qué Borges usa las palabras “clásica” y “romántica” refiriéndose a los dos tipos de literatura, ya que no son opuestos y tampoco pertenecen a la misma retórica. Sin embargo, en este ensayo Borges no explica el contraste, sino describe los dos modos de traducir. Según él, la traducción de la literatura clásica “practica la realidad”, mientras que la

“romántica” practica la perífrasis (257). En otras palabras, la literatura clásica requiere literalidad y la romántica, al contrario, necesita libertad. Entonces, parece que el autor prefiere la libertad de la traducción romántica a la de los textos “clásicos” que requieren la máxima fidelidad al “original” y no soportan “las rarezas”, ni los “localismos”. Les interesa siempre “la obra de arte y nunca el artista”. Crean y buscan “la perfección absoluta” del texto. La traducción romántica se acerca a la naturalización de la que habla Benjamin, que esconde la influencia del original en el texto traducido. En contraste con la clásica, no solicita jamás la obra de arte, sino el hombre; es más flexible, y por eso opta por la perífrasis (258). Por ejemplo, al final del ensayo, Borges da un ejemplo de dos traducciones de un verso de *Martín Fierro*:

¿A qué pasar de un idioma a otro? Es sabido que el *Martín Fierro* empieza con estas rituales palabras: “Aquí me pongo a cantar – al compás de la vigüela”. Traduzcamos con prolija literalidad: “En el mismo lugar donde me encuentro, estoy empezando a cantar con guitarra”, y con altisonante perífrasis: “Aquí, en la fraternidad de mi guitarra, empiezo a cantar”, y armemos luego una documentada polémica para averiguar cual de las dos versiones es peor. La primera, ¡tan ridícula y cachacienta!, es casi literal.

(259)

Dado que este ejemplo es una instancia de la traducción intralingüística (o dentro de un idioma), Borges insiste en que lo mismo se podría demostrar con un ejemplo de traducción interlingüística (entre dos idiomas). Entonces, en este ejemplo, Borges expresa su posición en contra de la traducción “literal” de las obras clásicas, mientras prefiere cierta libertad de la traducción. Sin embargo, las dos traducciones que ofrece el autor son más o menos literales

aunque son en parte perífrasis también, ya que son interpretaciones de la misma oración en la misma lengua. Otra opción sería reiteración o pérdida de algunos detalles de la oración original.

Una vez que ha distinguido entre los dos modos de traducción, en vez de escoger entre uno u otro, Borges reflexiona sobre diferentes situaciones en las que se pueden utilizar los dos modos, anulando la oposición planteada, pero favoreciendo al final la modalidad romántica, o en términos de teorías de la traducción, la creativa o la que promueve la naturalización. De Man dice que los románticos hicieron de la traducción un problema de la crítica literaria; esto parecería alinear a Borges con los románticos puesto que él también hace de la traducción parte de la crítica y en estos ensayos experimenta la crítica a la manera romántica. Sus ficciones críticas o ensayos especulativos serían a su vez ejercicios críticos sobre la traducción, por eso Borges no se interesó en elaborar una teoría sobre la traducción como afirma Pastormerlo. En este caso, el autor postula que una traducción puede ser más o menos literal y de allí mejor o peor. Es obvio que Borges prefiere la perífrasis que da lugar a la creatividad, mientras que ironiza sobre la literalidad de la literatura clásica. Hay cierta ambivalencia en este ensayo de Borges: aunque él critica la literalidad y la búsqueda de perfección absoluta de la traducción que pertenece a la “mentalidad clásica”, está claro que el autor mismo favorece la literatura clásica a la romántica porque la última idealiza al poeta y su palabra. Los clásicos, a quienes se refiere Borges, son los filósofos y escritores como John Dryden quien, según Waisman, creó los términos “metaphrase” y “paraphrase” en el siglo diecisiete, durante el renacimiento, y optó por el último: traducir el sentido en vez de la palabra (47). Entonces, Borges está de acuerdo con la opinión de los románticos, que la creatividad y la libertad de la traducción pueden renovar el idioma de la traducción a través

del lenguaje del original. Según Borges en este ensayo, hay que traducir un texto clásico utilizando la perífrasis, o sea crear una traducción libre, transfiriendo el significado y reemplazando los localismos con las palabras comunes, es decir traducir la literatura clásica según la modalidad romántica. Siguiendo con su técnica de la inversión, al contrario, los textos que Borges llama “románticos” requieren una traducción fiel al autor, literal, tan cercana al “original” como sea posible, porque de ese modo se representa la “realidad”, mientras se mantiene la intención del autor. Entonces, en “Las dos maneras de traducir” Borges sugiere que todos los textos son traducibles, incluso la poesía, pero hay que aplicar diferentes “clases” de la traducción. Además, se aleja de la literalidad en la traducción clásica a favor de la creatividad “romántica”. De tal manera, crea un lugar respetable para el traductor y hace de él alguien que pueda mejorar un texto original en el proceso de la traducción. Aunque Borges estaría de acuerdo con Roman Jakobson en que la traducción de la poesía es posible a través de la circunlocución, perífrasis y otros métodos de transferencia semántica, el lingüista insiste en la imposibilidad de la traducción de la poesía por la relación entre las unidades fonémicas y las semánticas. Lo que según Jakobson causa pérdida en el proceso de traducción, crea una posibilidad creativa para Borges. En otras palabras, Borges no ve el cambio del texto y/o del lenguaje a través de la traducción como un aspecto negativo, sino positivo, uno que tiene la habilidad de mejorar el texto traducido.

Similar al mini ensayo “Las dos maneras de traducir”, en “Las versiones homéricas” (1932), también un ensayo corto de carácter crítico, Borges vuelve a la cuestión de la traducción literal versus la traducción libre, o la perífrasis. También empieza con su tesis sobre la dificultad de la traducción: “Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción” (105). El autor se pregunta: ¿Qué

son las varias traducciones de la *Iliada* sino “diversas perspectivas de un hecho móvil, sino un largo sorteo experimental de omisiones y de énfasis”? (105) Como en “Las dos maneras de traducir”, Borges sugiere que este “juego” es posible dentro de un idioma también a través de las diferentes traducciones de la *Iliada*. Pero, a diferencia del mismo en “Las versiones homéricas” Borges aborda la idea de que no hay una traducción peor que otras porque todas las traducciones son versiones o borradores, nada es invariable o completo y cualquier texto puede ser reescrito. En su discusión de la traducción como reescritura, Borges coincidiría con la idea de transposición creativa de Jakobson y de Lefèvere. Aquí también Borges está de acuerdo con la opinión de Barbara Godard y Umberto Eco, que sugieren que la traducción es reescritura del texto escrito anteriormente e incluso es tan efectiva para crear el efecto necesario sobre el nuevo lector como el original. Además, como Berman, Borges sostiene que la traducción puede enriquecer el original. Finalmente, el escritor argentino reflexiona sobre la traducción como cualquier texto que es reescritura, nada viene de la nada; en esta idea hace referencia al concepto de intertextualidad, que postula que todos los textos retoman las ideas y los métodos de escribir de otros autores¹⁴. De acuerdo con esta idea, Borges refuta burlescamente la opinión de que los originales son textos definitivos y que sus traducciones son inferiores al original: “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” (105-106).

De este modo Borges critica la idea de un texto absoluto o perfecto, adelantándose a la teoría literaria contemporánea. Por ejemplo, como vimos en el análisis del ensayo de Benjamin por

14. Ver nota 7, p. 28.

de Man, la traducción como reescritura es el único modo de que el texto original siga vivo. Sin embargo, la opinión de Borges sobre el original versus la traducción es radicalmente diferente de la de Benjamin quien opina que no se puede traducir una traducción porque al ser traducido, el original se aleja del significado intencionado por el autor, mientras que se acerca a la “lengua pura”. Para Borges siempre hay borradores, nunca se puede saber cuál es el original. Además, él cree que el “original” no es necesariamente mejor que la copia (o la traducción) y postula que una versión puede ser mejor que el original. Aquí Borges introduce una nueva terminología, utiliza la paradoja creando otra serie de equivalencias: copia es igual al borrador que es igual al texto traducido o puede ser el original, ya que todo puede ser reescrito en cualquier momento.

El autor continúa: “la superstición de la inferioridad de las traducciones – amonedada en el consabido adagio italiano – procede de una distraída experiencia” (106). Borges nuevamente refuta la expresión *traduttore traditore* que presupone que un texto traducido es una bastardización del original, agregando que: “No hay un buen texto que no parezca invariable y definitivo si lo practicamos un número suficiente de veces” (106). Borges repite su idea: todos los escritos son nada más que versiones de otros textos que pueden ser traducidos o reescritos un número indefinido de veces y, de este modo, mejorados o empeorados. Este cambio para bien o para mal no es responsabilidad o culpa de la traducción, sino del texto y de la intención de los escritores y/o traductores. Entonces, Borges, como Benjamin y Nida, introduce la noción de intención del autor del texto original que el traductor tiene que recrear en el texto traducido. De acuerdo con Lefèvere y “Manipulation School”, Borges tiene en cuenta al nuevo lector, su cultura y su idioma, que son diferentes del original. Luego, Borges admira las posibilidades que ofrece la traducción y

considera que, para los lectores como él, que desconocen el griego, las obras clásicas de Homero acceden a otros lectores mundiales gracias a las múltiples traducciones de que son objetos. Ya que Borges se concentra en el punto de vista del lector y los lectores varían según distintas épocas, la traducción, según él debe adaptarse al lenguaje de época. Esta adaptación es necesaria para lograr una buena traducción en una época específica y para un lector particular. Hablando de las traducciones de Homero, Borges se refiere en gran parte a las versiones de George Chapman, Andrew Lang, William Morris, Samuel Butler, Alexander Pope y William Cowper, entre otros. Todos ellos, sostiene Borges, crearon sus propias versiones en formas muy diferentes: versos, saga, novela burguesa, algunas literales, otras libres (106-109), porque eran traducidas para los públicos distintos. Entonces, los traductores de Homero, analizados por Borges también tienen en cuenta al lector y por eso el escritor argentino encuentra detalles buenos en sus versiones. Además, a Borges le encantan las variaciones interminables que son resultado de la traducción o de la adaptación a las distintas épocas y/o lectores. Como recordamos del capítulo anterior, cuando Borges trabajó en colaboración con di Giovanni escribiendo su *An Autobiographical Essay*, ambos se concentraron en el lector norteamericano y por eso era importante la presencia del traductor norteamericano durante el trabajo sobre el ensayo. De este modo Borges estaba muy atento en adaptar su inglés (anticuado) para el lector contemporáneo, es decir era muy consciente de tener en mente al lector cuando se traducía su obra.

En “Las versiones homéricas”, mientras Borges habla de las diferentes traducciones al inglés de la *Odisea*, él se pregunta qué pertenece al autor y qué al lenguaje. Esta pregunta retórica une la idea de la originalidad del texto con la cuestión del traductor. Mientras que Benjamin y de Man discuten el concepto de la “lengua pura” que puede acercar la traducción

al texto de origen, Borges explica la paradoja de su admiración por la traducción y de la dificultad de la traducción porque de ese dilema surgen las varias posibilidades de las traducciones de esta obra clásica y que todas son a la vez “sinceras, genuinas y divergentes” (107). Borges concluye que: “Lo único cierto es la imposibilidad de apartar lo que pertenece al escritor de lo que pertenece al lenguaje” (108). De Man explica que la traducción concierne solamente el lenguaje, no el significado, por eso es puramente un fenómeno lingüístico (37). Entonces, Borges, como de Man y Benjamin se enfrenta con la paradoja de que el lenguaje de la traducción que manejan los seres humanos no es humano porque pertenece a la lengua y porque la traducción se dirige por el lenguaje. Por no ser humano, la traducción escapa la intencionalidad del autor que está limitada por lo que impone la lengua.

A continuación, Borges sigue el tema de la traducción con una discusión que tuvo lugar en 1861-1862 entre los ingleses Frances Newman y Matthew Arnold, escritores y críticos literarios del periodo del romanticismo, sobre los “dos tipos básicos de traducir”. Newman creía en la traducción literal, donde se retenían todas las singularidades verbales del “original”. Al mismo tiempo, Arnold, apoyaba la “severa eliminación de los detalles que distraen”, manteniendo solamente lo esencial del “original” (108-109). Aquí de nuevo Borges reitera la dualidad de la traducción literal versus la traducción libre, que en el siglo veinte se convirtió en una armonía entre los dos tipos. Con el propósito de ejemplificar su opinión, Borges discute siete traducciones al inglés de la *Odisea* de Homero: algunas de ellas literales, algunas demasiado detalladas, otras son admiradas por el escritor por su poder extraordinario de describir los hechos con su lenguaje hermoso, por ejemplo, en la traducción de Pope (110). Sin embargo, el autor considera que todas las traducciones merecen el respeto del lector. Hay que mencionar que Borges cita varias versiones de las traducciones de la

Odisea al inglés, traduciendo estas citas al español para que su lector (lo más probable, argentino) lo entienda. Otra vez el autor muestra la combinación de una reflexión filosófica con el objetivo comunicacional de la traducción. Ya que su receptor es el lector, el texto se traduce para un lector ideal que a su vez es un lector situado en un tiempo y espacio. Sucede que al poner al lector encima del escritor, el traductor coincide con el narrador de la traducción, en este caso, la traducción de la *Odisea*. Es curioso que el autor nos presente con su traducción de una traducción (del inglés al español), que a la vez es traducción del texto de Homero. De este modo el escritor, como Benjamin y Berman, entre otros, confirma con su propio ejemplo que ningún texto es original y cuestiona la superioridad del texto original. Luego, como Berman, Borges contempla la cuestión de la fidelidad de las versiones de la *Odisea* y dice que todas o ninguna de estas traducciones son fieles porque:

[...] si la fidelidad tiene que ser a las imaginaciones de Homero, a los irrecuperables hombres y días que él se representó, ninguna puede serlo para nosotros; todas, para un griego del siglo diez. Si a los propósitos que tuvo, cualquiera de las muchas que transcribí, salvo las literales, que sacan toda su virtud del contraste con hábitos presentes. No es imposible que la versión calmosa de Butler sea la más fiel. (112)

De nuevo Borges enfatiza la importancia del historicismo de la traducción, su adaptabilidad al tiempo histórico del lector en vez del creador del texto que ya pertenece al pasado, a un pasado muy remoto.

En síntesis, Borges reafirma dos maneras básicas de traducir: la traducción literal y libre o la perífrasis como cuando reflexiona sobre la concepción clásica y la romántica en “Las dos maneras de traducir”. Sin embargo, él no contrasta las dos porque ambas pueden ser

fieles o no. Según él, hay que decidir qué tipo de traducción conviene en un momento específico, según el texto, el propósito del escritor y del traductor. Esta discusión nos recuerda la teoría de *scopos* de Hans Vermeer, que considera la importancia del propósito y del lector del texto traducido. Además, el título nos llama la atención cuando el narrador habla de las diferentes traducciones de Homero y sin embargo se refiere a las “versiones homéricas”, lo que las hace iguales, ninguna es mejor o peor que otras. En su discusión sobre la traducción versus el texto original, para Borges como para Benjamin la traducción nunca alcanza el original y sin embargo permite una vía de acceso (versión) al original; es una versión del original y por eso los dos deben considerarse textos aparte. De este modo, no hay que comparar el original contra la traducción o vice versa, sino admirarlos y disfrutarlos como textos distintos. Por eso Borges compara las traducciones de la *Odisea* al inglés, como textos individuales, para ilustrar los diferentes tipos de traducción.

Otro ensayo especulativo y poético a la vez como “The Task of the Translator” de Benjamin que discute el tema de la traducción de la obra clásica la *Odisea* es “Lawrence y la *Odisea*”, publicado en 1936 en *Sur*. Borges contesta la misma pregunta que Benjamin se hace sobre la importancia de ser escritor para ser un buen traductor de una obra literaria. Como vimos en el primer capítulo, el teórico alemán opina que hay traductores que no son escritores y también hay escritores que no son buenos traductores. ¿Cuál es la opinión de Borges a propósito de esta pregunta? En el ensayo “Lawrence y la *Odisea*” Borges discute el intento de un traductor, T. E. Lawrence, por traducir la *Odisea* de Homero, quien, para acercarse a las experiencias del escritor griego, experimentó actividades heroicas, confesando: “he cazado jabalíes, he acechado leones, he navegado el Mar Egeo”. En otras palabras, Lawrence tuvo la experiencia, que como él pensó podría ayudarle en la traducción,

aunque sin embargo no lo ayudó porque creó una traducción bastante literal del texto clásico. Para Borges aunque la actitud de Lawrence sea admirable, su traducción no es superior a la de Butcher y Lang, quienes a diferencia de Lawrence eran escritores “sedentarios” del siglo diecinueve y Lawrence era escritor y coronel durante la primera guerra mundial. Al analizar los ejemplos de las traducciones de Lang y de Lawrence, que Borges mismo tradujo del inglés al español para los lectores hispanohablantes de este ensayo, el autor califica el estilo de Lang como bíblico: “un poco sonriente de modos de decir de la Biblia” (138). Al mismo tiempo, Borges acepta que “el método irregular” de Lawrence no es “menos sensible”, incluso menciona “el vaivén de locuciones familiares y de los epítetos clásicos: el vinoso mar”. Entonces, aquí Borges admira el acercamiento diferente de Lawrence y de Butcher y Lang a la traducción de la *Odisea* porque ambas versiones según el autor son buenas por ser creativas a pesar de sus diferencias (tiempo y modos de traducir).

Después de la discusión sobre las dos traducciones de Lawrence y de Lang de la *Odisea* Borges concluye que el traductor debe ser ante todo escritor: “la literatura es arte verbal, es arte de palabras” (139). En este acertijo Borges no coincide con las teorías de Benjamin y de Man porque los últimos insisten en que no hace falta ser escritor para ser traductor. Por eso, Lawrence, a pesar de ser buen escritor y héroe guerrero, que puede imaginar bien la epopeya de la *Odisea*, no es superior al escritor Lang, en cuanto a la traducción y expresión literaria. Por eso, aunque los tres traductores eran escritores, Borges considera mejor la versión de Butcher y Lang. Entonces, en este ensayo Borges sostiene que un traductor de literatura sobre todo tiene que ser escritor. Finalmente, el hecho de que Borges traduce los ejemplos de las traducciones al español, reitera su concentración en los intereses del lector del texto traducido ante todo. Esa oscilación entre el aspecto

comunicacional de la traducción, el aspecto creativo y la reflexión filosófica constituye la concepción contemporánea de la traducción que Borges discute en su escritura.

Como Benjamin en su ensayo “The Task of the Translator”, Borges en su ficción creativa parte de la asunción de que toda traducción presupone un texto original, y el traductor no debe tratar de ocultarlo o ensombrecerlo, sino más bien hacerlo brillar y hacerlo aún más evidente de lo que era en su forma original, poniendo en estructura abismada la idea del original. La tarea del traductor será por lo tanto, mostrar la relación entre las lenguas y las culturas, relación que no puede ni debe reducirse al simple parentesco lingüístico, sino tratar de aprehender una cultura universal que resulta de un conocimiento enciclopédico. En el caso de Borges, su afición por la literatura mundial le ayudó en incorporar su conocimiento en su escritura altamente erudita. Por eso, como hemos mencionado, sus obras no son para todos porque hay que entender las referencias que hace el autor a otros escritores. Es importante recordar la noción de intertextualidad que Borges utiliza en su escritura cuando se refiere en todas sus obras a otros autores y sus acercamientos a la tarea del traductor.

Otra vez, en este ensayo, Borges refuta y afirma a la vez la idea de “original” como un trabajo “perfecto”. También niega la idea de que el traductor siempre crea un trabajo inferior al original. Por otro lado, las traducciones que Borges considera más logradas no son necesariamente fieles al original. Entonces, el traductor más infiel al original se acerca al escritor por utilizar su creatividad en la reescritura que es traducción. Además, el autor insiste en el propósito estético de la traducción: la belleza de la literatura está en la unión del nuevo texto con el texto anterior, o el original. De acuerdo con Jakobson y Berman, entre otros, Borges propone que no hay que tener miedo de la reescritura ya que todos los textos son variaciones de algún otro texto escrito y/o traducido anteriormente.

En los textos de Borges, el multilingüismo de Borges y su afición por la literatura universal y la traducción se convirtieron en el tema significativo de sus obras literarias. Al leer en español *Las mil y una noches* en diferentes traducciones, a Borges le pareció que la versión de Rafael Cansinos Assens era la más “placentera” por ser la más libre, en comparación con las versiones de Burton o la de Lane (*An Autobiographical Essay* 222). Después, el autor regresa a este tema en su ensayo “Los traductores de *Las 1001 noches*” (1936) y en el cuento “Pierre Menard, autor del *Quijote*” (1939) que, según Borges, fue su primera obra de ficción. De este modo Borges construyó su autoficción en torno a su cultura multilingüe como lector del canon de la cultura universal. Por ser un ávido lector, para Borges todo se aprende a través de la literatura. Así que Borges leyó gran variedad de autores mundiales en original y en traducción. Por eso, una vez más, las lenguas y las traducciones son aspectos fundamentales para su ficción construida sobre un corpus compartido de un catálogo de textos de valor literario universal, como el libro árabe *Las mil y una noches* y el español *Don Quijote* que fueron base para por lo menos dos ensayos-cuentos que discutiremos luego.

El ensayo “Los traductores de *Las 1001 noches*”, trata de las traducciones del libro de cuentos árabes anónimos a los tres idiomas europeos: el francés, el inglés y el alemán. Borges compara y contrasta los métodos y los resultados de la traducción de Jean Antoine Galland, Edward Lane, Richard Burton, J. C. Mardrus, Gustavo Weil, Max Henning, Félix Paul Greve y Enno Littmann. El autor admira las posibilidades de la traducción a diferentes lenguas para crear múltiples versiones de un texto. En “Los traductores de *Las 1001 noches*”, como en “Las versiones homéricas”, Borges niega la idea de un “texto definitivo” y la inferioridad de la traducción frente al original. El ensayo se concentra en las versiones de un

texto traducido a tres idiomas, sin compararlas con el original. De este modo, Borges invierte la dicotomía del original y la versión, y discute las traducciones como los textos independientes del original con su propia estética.

La primera traducción analizada es la del francés Galland, quien creó en 1704-1717 la primera versión de *Las mil y una noches* en una lengua europea, según Borges, llamando la atención sobre el hecho de que por ser el primer texto que los lectores de Occidente leyeron, la versión de Galland se convirtió en el original para ellos y para las subsiguientes versiones. De tal manera, Borges invierte los conceptos del original y la versión o copia. El autor ironiza el método de traducción utilizado por Galland: “Palabra por palabra, la versión de Galland es la peor escrita de todas, la más embustera y más débil, pero la mejor leída [...] Doce volúmenes innumerablemente leídos y que pasaron a diversos idiomas, incluso el hindustani y el árabe” (*Obras Completas* 101). En este pasaje se nota que Borges se concentra en el lector del texto, porque aunque el texto no está bien escrito, cuenta más que los lectores lo acepten. Además, la difusión del texto a otros idiomas significa para Borges el éxito del original y del escritor. Al mismo tiempo, Galland agregó un número considerable de cuentos que no se encuentran en el original. Según Borges, el traductor “establece un canon” al incluir los relatos sobre Aladino, los Cuarenta Ladrones, el príncipe Ahmed y el hada Peri Banú, el Abulhasán el dormido despierto, la aventura nocturna de Harún Arrashid y las hermanas envidiosas de la hermana menor (100). En las futuras traducciones estos cuentos fueron incluidos y hasta retraducidos al árabe, supuestamente, el idioma de origen de las *Noches*. En realidad, Borges menciona que los relatos eran anónimos y no se sabe su origen. Sin embargo, este ejemplo de la reescritura del “original” después de la traducción secundaria la idea de Borges y Berman, que se puede mejorar el original a través de la traducción.

Recordamos que durante la colaboración con di Giovanni, Borges reescribió/ mejoró algunos de sus cuentos y ensayos, en particular dos libros: *The Book of Imaginary Beings* y *Dr. Brodie's Report*.

La segunda traducción de *Las mil y una noches* fue hecha al inglés en 1840 por Edward Lane, quien vivió en Cairo “casi exclusivamente entre musulmanes, hablando y escuchando su idioma, conformándose a sus costumbres con el más perfecto cuidado y recibido por todos ellos como un igual” (103). Sin embargo, esta experiencia no cambió su “pudor británico”. Además, en vez de no mencionar lo que quiere ocultar, el traductor inglés “prefiere un alarmado coro de notas” (103). Por eso, Lane eliminó todo lo que consideró inmoral e incluyó en su traducción un número impresionante de comentarios al pie de página que justificaron su censura sin explicarla. A diferencia de Galland, quien “corrige las torpezas ocasionales por creerlas de mal gusto”, Lane “las rebusca y las persigue como un inquisidor”. En la discusión de Borges se nota que él no critica las omisiones que cometen Galland y Lane porque a pesar de las omisiones, el francés alcanza a captar la esencia de las *Noches* y expresa su magia para el lector europeo, mientras que lo único que critica Borges en la traducción de Lane es su racionalización puritana. En consecuencia, el autor siente que Lane no logra transferir el espíritu del texto. De este modo, retomando la teoría de *scopos* de Hans Vermeer, Borges una vez más confirma que el propósito de la traducción tiene que concentrarse en el público al que va dirigido el texto traducido, recreando el mismo efecto que tuvo el texto original. Sin embargo, Borges utiliza la palabra “desinfectar” para describir lo que hicieron Lane y Galland con el texto en el proceso de traducción, como si los traductores eliminaran algo sucio o contagioso del texto original antes de presentarlo al público francés e inglés. Además, “desinfectar” el texto significa cambiarlo sustancialmente,

alejarse el texto traducido del original, para que suene natural en la lengua meta. Esto último se acerca al concepto de “naturalización”, en contra del cual está la mayoría de los teóricos de la traducción, junto a Borges mismo quien opone traducción literal de obras clásicas. Sin embargo, para escribir su ensayo autobiográfico con di Giovanni y para traducir algunos de sus ensayos en colaboración con los traductores, Borges prefirió recrear las obras, para alejarlos del original, mientras hacerlas más legibles para los nuevos lectores, lo que acentúa su posición ambigua en la esfera de traducción.

En el mismo ensayo, “Los traductores de Las 1001 noches”, Borges recuerda la discusión Newman-Arnold sobre la traducción literal versus la traducción libre, mencionada en “Las versiones homéricas” (105). Borges problematiza la dicotomía de la literalidad y la libertad de la traducción donde postula que las preferencias del autor y sus omisiones son más importantes que los objetivos imposibles de la traducción, según uno u otro modo.

Sergio Waisman acierta que:

[...] this shift allows Borges to focus on the translator’s work as a re(writer) – how he/she is able to manipulate the “syntactic movement” of a language – and leads to a valorization of translation as a creative effort in and of itself. It is the translator’s individual “literary habits”- like a writer’s – and not the sacred status of the original, that must be taken into account in the final analysis. (68)

En la siguiente traducción del capitán Richard Burton, de 1885, Borges nuevamente discute la importancia de tener en cuenta al lector para crear una buena traducción. Nos preguntamos: ¿Cómo logra Burton crear el mismo efecto sobre sus lectores que tuvo el original? Borges admira al traductor por tomar en cuenta la diferencia entre los dos públicos

y concentrarse en la recepción del texto. Entonces, Burton logra transponer el texto del contexto árabe del siglo trece a otro, el inglés del siglo diecinueve. Para tal fin, el traductor hace numerosas sustituciones, contradicciones e incluye neologismos y extranjerismos. Además, Borges menciona que Burton reescribe íntegramente la primera historia y el final de *Las mil y una noches* (*Obras Completas* Vol. 2 118). Borges opina que estos cambios son para bien: “estas travesuras verbales – y otras sintácticas – distraen el curso a veces abrumador de las *Noches*” (118). En otras palabras, estas infidelidades, que dan lugar a creatividad, mejoran el texto original. En su libro sobre Borges, Waisman expresa su posición: “Paradoxically, the merit of the translation, as Borges sees it, lies in its infidelities”. El crítico continúa explicando que Burton representa para Borges el traductor/recreador perfecto (70). Las infidelidades y las reescrituras que Borges admira en Burton se parecen sumamente a su estilo de traducción que discute en sus ensayos y cuentos que hemos visto y los que todavía nos quedan por discutir en esta tesis.

La cuarta versión de *Las mil y una noches*, la del francés J. C. Mardrus, según Waisman, perfecciona el cambio hacia las infidelidades creativas inauguradas por Burton (70). Aunque Mardrus titula su versión “literal y completa del texto árabe” del *Libro de las mil noches y una noche* porque intentó ser “literal” en su traducción, Borges nota que la única fidelidad de esta traducción es el título que sigue el orden árabe de palabras (*Livre des mille nuits et une nuit*). Mardrus posiblemente retoma este modo de traducir el título de Burton porque también tituló su traducción *Book of the thousand nights and a night* (*Obras Completas* Vol. 2 121). A pesar de su traducción literal del título, Borges confirma el texto traducido por Mardrus no es fiel al original porque el traductor agrega más “color oriental” que no existía en *1001 Noches* (122-124). Luego el narrador comenta que (paradójicamente)

la versión de Mardrus es tan diferente del original que no sería posible retraducirla al árabe, tal como la intentó recrear el traductor: “literal y completa” (124). Luego, Borges describe el acercamiento de Mardrus a la traducción: “Continuamente, Mardrus quiere completar trabajo que los lánguidos árabes anónimos descuidaron. Añade paisajes art-nouveau, buenas obscenidades, breves interludios cómicos, rasgos circunstanciales, simetrías, mucho orientalismo visual” (126). Con esta cita Borges quiere decir que Mardrus no traduce palabra por palabra, sino las representaciones del libro: “libertad negada a los traductores, pero tolerada en los dibujantes – a quienes les permiten la adición de rasgos de ese origen” (127). En otras palabras, Borges problematiza los modos de traducir como los describe Jakobson: Borges borra las divisiones claras entre traducción interlingüística, intralingüística e intersemiótica, la que propuso Jakobson. Waisman también comenta que la libertad de la versión de Mardrus se parece más a la traducción intersemiótica que a la interlingüística porque el traductor lee el “original” y luego “pinta” su versión en una lengua y un contexto diferente (71). Sin embargo, Borges considera la traducción de Mardrus “la más legible de todas – después de la incomparable de Burton, que tampoco es veraz” (127). De este modo, nuevamente, Borges prefiere la traducción libre a la literal. Además, parece que para Borges, lo más lejano que sea el texto traducido del original, la mejor calidad del trabajo del traductor. En conclusión, en esta parte del ensayo, el autor escribe: “celebrar la fidelidad de Mardrus es omitir el alma de Mardrus, es no aludir siquiera a Mardrus. Su infidelidad, su infidelidad creadora y feliz, es lo que nos debe importar” (128). La valorización de las infidelidades de Mardrus y de Burton confirma que la libertad o la creatividad tienen el potencial de enriquecer el original, según Borges. Al mismo tiempo, otro crítico contemporáneo, George Steiner, considera que el efecto de las infidelidades puede ser

positivo o negativo y prefiere traducciones que sean más o menos equivalentes al original (Cap. 5). Para Borges, al contrario, el hecho de agregar algo al texto traducido es demostración del potencial creativo de la traición que mejora el texto a través de la traducción.

La última parte del ensayo “Los traductores de *Las 1001 noches*” discute cuatro traducciones al alemán. Borges tiene en cuenta las traducciones discutidas antes y considera el potencial de la traducción en relación a estas cuatro últimas versiones. En la primera traducción, la de Gustavo Weil en 1839-1842, Borges admira el hecho de que el traductor “cuida de mantener o de suplir el estilo oriental y también respeta sus “interpolaciones”. Entonces, considera esta traducción la “más agradable” en comparación a las demás versiones en alemán. En la segunda versión, traducida del inglés al alemán por Max Henning en 1895-1897, Borges reitera su inversión de la superioridad del original sobre la traducción: en este caso el texto de base es el de Richard Burton en inglés y el texto meta es el alemán. El autor ironiza que: “Henning traductor de Sir Richard es literalmente superior a Henning traductor del árabe, lo cual es una mera confirmación de la primacía de Sir Richard sobre los árabes” (129). En otras palabras, analizando la versión de Henning en alemán de una versión de Richard Burton en inglés, Borges quiere decir que el traductor al alemán se basa o compara o manipula no la versión original sino la traducción al inglés como texto de base que es superior al original árabe. Aquí de nuevo Borge regresa al tema de traducción de una traducción que puede resultar mejor que el original o que una traducción anterior. La tercera versión en alemán, la de Félix Paul Greve, repite la versión de Burton al inglés. Entonces aquí irónicamente Borges está diciendo que las versiones al inglés son superiores al original en árabe, o, posiblemente, Borges está enfatizando su predilección por el inglés, su anglofilia,

ya que como analizamos en el segundo capítulo sobre la afición del autor por los idiomas y más que otros, el inglés. Así que, al leer *Las mil y una noches* en inglés, para Borges, éste es el original con el cual compara todas las demás versiones. Finalmente, la más discutida versión en alemán es la de Enno Littmann del 1923-1928, la que Borges llama “una franqueza total” porque el traductor mantiene la literalidad del original árabe, “no omite una palabra, ni siquiera las que registran – 1000 veces – el pasaje de cada noche a la subsiguiente” (130). Luego, Borges comenta, que a semejanza de Burton, Littmann traduce “en verso occidental el verso árabe”, “suministra las notas necesarias para la buena inteligencia del texto”, pero, de todos modos, el autor ironiza: “es siempre lúcido, legible, mediocre. Sigue (nos dicen) la respiración misma del árabe” (131). Borges rechaza la literalidad de la traducción de Littmann y la compara con las anteriores de Burton, Mardrus y Galland que “sólo se dejan concebir después de una literatura” (131), lo que se refiere al gran pasado literario de los franceses y de los ingleses, o sea su tradición literaria. Al contrario, a los alemanes les falta esta misma tradición literaria; y aunque, como el autor menciona en el ensayo autobiográfico, el idioma alemán es más bello que su literatura¹⁵. Además, Borges aprendió el idioma alemán a través de la literatura y en particular admiró su literatura fantástica, cuyo representante es Franz Kafka. Por eso, al final del ensayo Borges se pregunta ¿qué sucedería con la traducción al alemán del libro en cuestión si lo tradujo Kafka, con su literatura fantástica y cómo él “deformaría” el texto? (133) En fin, Borges problematiza una vez más la superioridad del original sobre la traducción y enfatiza su preferencia por el idioma inglés como el idioma superior.

15. Como hemos elaborado en el capítulo 2, p. 42-43.

En el siguiente cuento, “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, Borges desarrolla bajo la forma de ficción una idea que ya se insinuaba en los ensayos “Las dos maneras de traducir”, “Las versiones homéricas”, “Lawrence y la *Odisea*” y “Los traductores de *Las 1001 noches*”. El cuento se concentra en el tema del traductor versus el autor y la traducción como reescritura. Borges, como Benjamin, está en contra de la traducción literal y por eso no le intimida el original. El poeta y cuentista argentino arguye que un traductor es el autor de la nueva versión del texto, ya que traducir es reescribir, según él. En este cuento se habla de la obra “invisible” de Pierre Menard, un poeta francés que es en parte una invención de Borges: el autor intenta recrear la novela clásica de Cervantes en una novela del siglo veinte. Ya en el título se nota la ironía o el cuestionamiento de Borges hacia el problema de traductor versus autor. Atribuyéndole a Menard el título de “autor del *Quijote*”, Borges problematiza el conocimiento de que el clásico Miguel de Cervantes sea el autor verdadero de la obra, mientras que Menard es un poeta francés que intentó reescribir la novela en el siglo veinte. Además, Menard intenta reescribir la novela en un idioma extranjero para él, aunque no lo ve como obstáculo. Los epítetos que utiliza Borges para describir el intento del escritor francés nos muestran su admiración por él y al mismo tiempo su ironía hacia la tarea de Menard: la obra “invisible” o “la subterránea, la interminablemente heroica, la impar, la inconclusa” (45).

Como hemos visto en los ensayos anteriores y en el capítulo dos donde discutimos la colaboración de Borges con di Giovanni en la traducción de su autobiografía y otros ensayos y cuentos, para Borges, lo más importante en la tarea del traductor es recrear imágenes y usar epítetos que tendrían el mismo efecto sobre los lectores contemporáneos que la obra original tuvo en su época. El propósito de Menard fue crear una versión contemporánea de la obra de

Cervantes y no repetir el mismo trabajo escrito. La paradoja de crear una obra que es igual palabra por palabra al original fascina a Borges: “No quería componer otro *Quijote* – lo cual es fácil – sino el *Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran - palabra por palabra y línea por línea – con las de Miguel de Cervantes” (47). De este modo Borges contrasta dos actividades que parecen iguales: transcribir mecánicamente o copiar y producir un texto que coincide “palabra por palabra” con el original. Como resultado de su trabajo arduo, lo que logró Menard, fue reescribir “palabra por palabra” los dos capítulos y un fragmento del tercer capítulo del trabajo de Cervantes, lo que resultó igual al original. Lo que no logró Menard fue crear el mismo efecto sobre los lectores del siglo veinte que tuvo el original en el siglo diecisiete porque los lectores han cambiado al pasar los siglos y por eso debería cambiarse el lenguaje de la nueva versión, la responsabilidad de Menard era adaptar el texto al nuevo público, o sea, hacerlo más moderno. La razón de que Menard falla en su oficio es precisamente la discrepancia en las lenguas del español de Cervantes y del traductor francés que intenta reescribir la obra clásica en español que además no es su idioma natal. Entonces, este intento de Menard es doblemente irónico: él intenta escribir el *Quijote* en un idioma extranjero y quiere recrear el texto del siglo diecisiete en el siglo veinte. Aquí sobresale la cuestión de la brecha temporal: el anticuado inglés de Borges le impide escribir en inglés contemporáneo. En otras palabras, la lengua se debe a su tiempo, se transforma con la historia, el idioma del aquí y el ahora es diferente del otro lugar en otro tiempo. Para ilustrar el problema de la temporalidad en la tarea del traductor, el narrador muestra el contraste entre unas oraciones de Cervantes y las de Menard, donde señala que el estilo del novelista español era natural en el siglo diecisiete,

mientras que el mismo estilo que Menard copió parece antiguo al lector del siglo veinte. Según el artículo de Susan Petrilli “Text metempsychosis and the racing tortoise: Borges and translation”, el tiempo tiene un papel importante en la diferencia entre los dos Quijotes. El estilo del *Quijote* de Menard es arcaico y afectado, mientras que el de Cervantes es actual con respeto al español de su época (158). En el proceso de su trabajo arduo, el escritor francés se dio cuenta de que tendría que ser inmortal para llevar a cabo su proyecto. Borges ironiza que a Menard le resultó imposible la tarea no por ser imposible en sí misma, sino porque el traductor francés tendría que ser Cervantes en el siglo veinte para lograr su propósito de adaptar la novela del siglo diecisiete a los lectores del siglo veinte. La obra que era natural, “espontánea”, aun “necesaria” para Cervantes resultó “casi imposible” para Menard. El poeta francés explica por qué le resultó difícil su tarea: “Componer el *Quijote* a principios del siglo diecisiete era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del veinte, es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejísimos hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo *Quijote*” (51).

En cuanto a escribir en español, el idioma del texto original, pero extranjero para el traductor, Menard se enfrenta con el desafío de reescribir en el siglo veinte un texto español en el idioma español y al mismo tiempo preservar el estilo del siglo diecisiete de Cervantes. Ménard es una figura de Borges - autor que quiere escribir en una lengua (el inglés, en el caso del último) que no es la nativa y en una lengua anticuada. La dualidad de la lengua materna de Borges, que discutimos en el segundo capítulo¹⁶, es la razón del desafío de Menard en su intento por reescribir la obra de Cervantes. Las cuestiones de temporalidad y del lenguaje se vinculan en este cuento que Borges mismo considera una obra de ficción,

16. p. 42-43.

según su autobiografía. Aunque Menard se parece a Borges en su oficio, los dos son diferentes: mientras que el francés intenta reescribir la obra magistral de Cervantes, Borges no se confía ni para escribir, ni para traducir al inglés sin ayuda de un hablante nativo de inglés, como en el ejemplo de su autobiografía y otros ensayos y cuentos que tradujo en colaboración con otros escritores.

A pesar de las dificultades del trabajo de Menard, Borges (narrador y lector) considera su intento fragmentado “más rico” y al mismo tiempo “más sutil” que la novela original de Cervantes. Aquí de nuevo aparece la imagen de la vasija rota de Benjamin, que representa el “lenguaje ideal” que incorpora el lenguaje de la traducción con el del original. De este modo Borges revisita la idea de la traducción como fragmento del original, según el comentario de de Man sobre el ensayo de Benjamin. El *Quijote* de Menard se puede considerar una traducción de la obra de Cervantes en el mismo idioma pero en una época diferente, y por eso debería haber seguido los cambios históricos. Al contrario, Menard ignora al nuevo lector y el nuevo tiempo. La opinión del narrador/lector es muy fuerte y ambigua al mismo tiempo. Según él, el trabajo de Menard aunque sea incompleto y su estilo antiguo, es más interesante y es más valioso que el original de Cervantes, porque para Borges ambigüedad es belleza. Como lector, Borges tiene su propia interpretación del texto y su opinión es válida porque para el escritor argentino leer es escribir es traducir. Por lo tanto, la interpretación de Menard es la interpretación del lector – Borges en el siglo veinte. En conclusión, en el cuento “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, Borges sugiere nuevamente que una reescritura no es necesariamente inferior al original, pero hay que adaptar cada texto, sea traducción en otro idioma o reescritura en el mismo, al tiempo y a los lectores específicos.

La importancia del aspecto cultural, histórico y lingüístico ha crecido en la teoría de traducción durante el último siglo porque la lengua se evoluciona, se transforma como parte de un proceso histórico. Borges, como Nida, Bassnett, Lefèvere, Vermeer y Eco, enfatiza que para traducir hay que tener un conocimiento profundo de otras culturas. El tema de la competencia lingüística en relación a la historicidad de las lenguas y su vínculo ineludible con la cultura y su importancia para los traductores se discute en el cuento “La busca de Averroes” incluido en el libro *El Aleph*. Averroes es una figura del traductor creativo, la figura mayor del escritor. En este cuento Borges recrea el momento histórico y la pasión de Averroes ante la tarea de traducir y comentar un texto del filósofo griego, Aristóteles, quien permanece para siempre lejano del físico árabe del siglo XII. Averroes era un gran comentarista de las obras de Aristóteles y consideraba que este griego “había sido otorgado a los hombres para enseñarles todo lo que se puede saber” (105). Por eso él dedica su vida a interpretar los majestuosos libros de Aristóteles “como los ulemas interpretan al *Alcorán*” (105). Parece que la *Poética* del filósofo griego es casi sagrada para el árabe porque la compara con el *Alcorán*. Sin embargo, en su oficio de traducir la obra, Averroes se encuentra con un problema que lo detiene en su trabajo: él no sabe el significado de las dos palabras claves “tragedia” y “comedia”, y nadie de su cultura árabe pudo comprender qué decían los actores.

El cuento plantea la cuestión de la interconexión entre cultura, como un conjunto de valores y las costumbres y lenguaje que un grupo de personas comparte, y llama atención a la necesidad de la comprensión de la cultura extranjera para el traductor/escritor. A través de su personaje, que no es otra que una estrategia más de la figura del escritor Borges, éste demuestra que la falta de comprensión de la cultura griega es lo que lo impide a Averroes

traducir la obra de Aristóteles a pesar de su enorme biblioteca que contiene libros de muchos sabios árabes. Averroes como Borges busca la explicación en los volúmenes de su biblioteca, pero no se da cuenta de que la respuesta a su problema en realidad está muy cerca, en el juego de los niños debajo de su balcón. Los chicos presentan ante sus ojos un *drama*, pero para Averroes eso es solamente un tonto juego de niños. Sin prestar atención a lo que ve, Averroes como Borges sigue buscando la solución en sus libros.

Más tarde Averroes se acerca otra vez a la oportunidad de resolver el problema a través de una alegoría. El viajero árabe Abulcásim de visita en la casa de un amigo cuenta algo curioso que le pasó en el pueblo de Sin Kalán: unos mercaderes lo llevaron a una casa de madera pintada donde vivía mucha gente. El narrador describe la experiencia de Abulcásim:

No se puede contar cómo era esa casa, que más bien era un solo cuarto, con filas de alacenas o de balcones, unas encima de otras. En esas cavidades había gente que comía y bebía; y asimismo en el suelo, y asimismo en una terraza. Las personas de esa terraza tocaban el tambor y el laúd, salvo unas quince o veinte (con máscaras de color carmesí) que rezaban, cantaban y dialogaban. Padeían prisiones, y nadie veía la cárcel, cabalgaban, pero no se percibía el caballo; combatían, pero las espadas eran de caña; morían y después estaban de pié. (111)

Este fenómeno incomprensible para los árabes del siglo XII sorprendió mucho a los oyentes y en consecuencia ellos decidieron que las personas de la casa pintada estaban locas. Sin embargo, Abulcásim, sin comprender el concepto de *drama* tampoco, les aseguró que no estaban locos, sino que estaban contando una historia. Borges escribe: “Nadie comprendió,

nadie pareció querer comprender” (112). Luego, el viajero Abulcásim se esfuerza por explicar algo que él mismo no puede comprender. Al final del asombroso cuento del viajero, todos concluyen que para contar un cuento no eran necesarias veinte personas, “un solo hablante puede referir cualquier cosa por compleja que sea” (112). Otra vez Averroes estaba muy cerca a la solución de su problema de traducción. A pesar de que la respuesta le fue presentada en la descripción del drama, Averroes no se dio cuenta de la relación entre lo escuchado y las palabras “comedia” y “tragedia”.

Finalmente, cuando Averroes entra en su biblioteca después de la larga conversación con sus sabios amigos, él piensa que ha resuelto el problema. Contento por descubrir el significado de las misteriosas palabras, él las añade al manuscrito: “*Aristu (Aristóteles) denomina tragedia a los panegíricos y comedias a las sátiras y anatemas. Admirables tragedias y comedias abundan en las páginas del Corán y en las mohalacas del santuario*” (116). De esta manera, Averroes comete un error en la interpretación del texto de Aristóteles. Jon Stewart en su artículo “Borges on language and translation” concluye que ese error de mala interpretación constituye lo esencial del cuento, y por eso una comprensión correcta del cuento entero (325). Entonces, el crítico mantiene que cultura y lenguaje determinan nuestra comprensión del mundo, lo que, según Stewart los críticos previos no vieron en el cuento de Borges. El mayor obstáculo en el encuentro de la solución al problema de Averroes fue su intento para comprender “comedia” y “tragedia” sin tomar en cuenta la diferencia cultural entre los árabes y los griegos. La cultura y el idioma árabes constituyen su modo de imaginar el mundo, lo que hace imposible para el traductor obtener el significado verdadero de las palabras misteriosas. No es que la mera explicación de “tragedia” y “comedia” sea imposible, sino que la posibilidad de su comprensión depende de la cultura de la que emanan estos

géneros de la representación del mundo (325). La percepción del mundo de Averroes es muy diferente de la de los griegos. Para los árabes del siglo XII el concepto de *drama* no existía (según este cuento de Borges), por eso él no tenía palabras para expresar los conceptos de “comedia” y “tragedia” cuando los encontró en la escritura de otra cultura. Según Stewart, la ironía de Borges consiste en que a pesar de su gran erudición, Averroes no entiende lo que está fuera de su cultura; aun el más tonto de los griegos podría entender de inmediato lo que para el sabio filósofo árabe era incomprendible (327). Este problema de traducción puede explicarse por la hipótesis de Sapir-Whorf para quienes el lenguaje influye en la cultura y también se relaciona con la idea de Ortega y Gasset que mantiene que los idiomas varían según las diferentes culturas. Por eso las diferencias entre culturas se perciben en su lenguaje: en algunos idiomas se necesitan varias palabras para describir algo que se dice con una en otro idioma. Aun más complicadas son las culturas que no tienen conceptos que existen en otras culturas y por consiguiente no tiene palabras para expresarlos.

En “La busca de Averroes” Borges nos recuerda que es imposible traducir o interpretar los conceptos ajenos, mientras uno permanezca limitado por su cultura. Es necesario abrirse a las nuevas experiencias que amplían nuestro conocimiento de otras culturas. Por eso, el escritor dice que Averroes no pudo comprender el significado de las palabras porque lo limitó el conocimiento de su propia cultura. Además, el autor admite en el último párrafo: “Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes, sin otra materia que unos adarves de Renán, de Lane y de Asín Palacios” (117). Entonces, como Borges no conocía bien la cultura de Averroes antes de escribir el ensayo sobre él, igual y su personaje ignoraba la cultura de Aristóteles. Como Menard es una figura del autor

Borges, ese “yo” de la narración en “La busca de Averroes” prueba que Averroes es la figura ficticia del autor porque como Averroes, Borges está limitado por su cultura y tiempo y por eso tiene que utilizar el resultado de trabajo de otros traductores (como Renán, Lane y Asín Palacios). Jorge Luis Borges enmascarado en Averroes afirma que hay diferencias culturales significativas para el traductor tanto entre el tiempo de Averroes y Aristóteles, como entre Borges y Averroes. Como vimos en la discusión de la autobiografía de Borges, él aprendió muchos idiomas a través de la literatura porque le fascinaban otras culturas. De este modo, su formación multilingüe le sirvió a su oficio de escritor y fue material de su ficción especulativa.

Mientras que en “Pierre Menard”, el escritor argentino llama nuestra atención a la brecha temporal, además de la cultural, y su importancia en la traducción, en este cuento Borges se concentra en la conexión intrínseca entre la cultura y el lenguaje. Para hacer un buen trabajo en interpretar los hechos y los conceptos de otra cultura es indispensable que el traductor posea conocimiento excepcional de la cultura y los idiomas extranjeros. Si no, el éxito del traductor se limita solamente a los aspectos que su cultura y la extranjera tienen en común. Adelantando las ideas de Nida y Vermeer, entre otros, Borges cree en la relación muy cercana entre la cultura y el lenguaje. Mientras que Nida postula que el lenguaje expresa la cultura y es crucial para la interacción de las sociedades y, al mismo tiempo, Vermeer arguye que la comunicación se dirige por las interacciones sociales, Borges en este cuento insiste en que lenguaje y cultura no existen uno sin otro y ambos se influyen mutuamente.

“La música de las palabras y la traducción” fue pronunciada en inglés durante la conferencia en la Universidad de Harvard en 1967-1968 sobre la poesía, antes de ser traducida por Justo Navarro y luego incluida en el libro *Arte Poética* de Borges (2001). En

este ensayo Borges elabora las ideas que desarrolla en sus ensayos y cuentos de ficción anteriores. Por ejemplo, discute la traducción de poesía, repitiendo la discusión de Newman y Arnold sobre la traducción literal, y la fidelidad de la traducción al texto original y al lenguaje. Primero, Borges da dos ejemplos detallados de un poema sajón del siglo X, traducido al inglés por Lord Alfred Tennyson: *Oda de Brunanburh*¹⁷ y uno español de San Juan de la Cruz *Noche oscura del alma* del siglo XVI traducido por Arthur Symons en el siglo XIX. Luego, él postula que el lector tiene formado un prejuicio al conocer la obra original antes que la traducción. El autor repite la famosa frase del italiano *traduttore traditore* aludiendo a que toda traducción traiciona sus originales. En su rectificación del dicho italiano Borges mantiene que la diferencia entre el original y la traducción no es solamente el texto mismo, sino el orden en que los leemos. Lo más común es que leamos el original antes de leer la traducción. Entonces, cuando comparamos los dos textos, el original nos puede parecer mejor solamente por ser leído primero. Por lo tanto, si no tenemos acceso al original y leemos solamente la traducción, ésta nos puede resultar mejor porque es la única versión que conocemos. Borges arguye:

[...] la diferencia entre una traducción y el original no es una diferencia entre los textos mismos. Supongo que si no supiéramos cuál es el original y cuál la traducción, los podríamos juzgar con imparcialidad. Pero, desgraciadamente, no puede ser así, y, en consecuencia, el trabajo del traductor siempre lo suponemos inferior – o, lo que es peor, lo sentimos inferior – aunque, verbalmente, la traducción pueda ser tan buena como el texto. (87)

17. Al propósito de la conferencia en la universidad, Borges presentó ambos ejemplos en inglés.

En esta cita Borges retoma la idea de la distinción entre original y traducción como falaz que hemos discutido anteriormente, sobre todo en relación al lector que no conoce la lengua del original. Al final de la discusión, Borges propone que en el futuro podría suceder que a los lectores no les importarán los detalles del texto, ni del autor, ni de su biografía, sino que tendrán en cuenta sólo la belleza del texto, ya sea original o traducción (94), borrando o eliminando de este modo la división entre el original y la traducción. Aprenderíamos entonces los dos textos como separados sin que medie ninguna jerarquía entre ellos. Esto tiene implicaciones de filosofía del lenguaje, en tanto que, como sugiere de Man a propósito de la reflexión de Benjamin, el lenguaje no sería humano, se desprendería de la intención del autor; la traducción entonces sería pura práctica con el lenguaje, con las posibilidades que el lenguaje brinda, independiente del escritor y del traductor. Es interesante que el vínculo entre este texto y el último que pasamos a analizar, contradiga a sí mismo, porque si en “La música de las palabras...” Borges reflexiona sobre el poder del lenguaje sobre el poeta y el traductor, en “El oficio de traducir” el autor opta por el contexto lingüístico y cultural creativo donde el autor o el traductor manejan el lenguaje. De este modo nos encontramos con otro rodeo sobre el vínculo y paradoja entre lenguaje y traducción, que según de Man pertenece al lenguaje, mientras que Borges, como Benjamin, insiste en traducción como recreación, nueva vida del original.

El último texto que discutimos en este capítulo es “El oficio de traducir” (1975), que es una entrevista que Fernando Sánchez Sorondo le hace a Borges para *La Opinión Cultural*, transcrita y reproducida en el libro *Borges en Sur: 1931-1980* (1999). En esta conversación Borges expresa su preferencia por la traducción que logra recrear el “original”; dice que le gustó traducir el verso libre de Edward Fitzgerald y el de Omar Khayyam porque se puede

“tomar el texto como contexto” y de este modo recrear los poemas (321). Además agrega que las traducciones de sonetos no pueden ser literales y al mismo tiempo conservar el sentido. Hay que recordar, que para el escritor argentino “el sentido” no es solamente el significado literal, sino las connotaciones y la intención del autor. Entonces, la única manera de traducir poesía es la traducción creativa o libre. Por otro lado, Borges afirma que otra forma de traducción es imposible, sobre todo la traducción dentro del mismo idioma es imposible ofreciendo como ejemplo el hecho de que “Shakespeare es intraducible a otro inglés que no sea el suyo” (321). En comparación con su cuento “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, en esta conferencia Borges trata el mismo problema, traducción dentro de una lengua. Sin embargo, mientras que el autor admira el intento de Menard y considera su trabajo aun más rico que el original de Cervantes, la traducción de poesía es otro caso para Borges: es intraducible dentro del mismo idioma. Hablando de la traducción de la prosa, Borges la considera traducible. Para apoyar este acertijo, Borges da unos ejemplos de Miguel de Cervantes, de León Tolstoi y de Charles Dickens, explicando que los consideramos grandes escritores, aunque no todos hablemos sus idiomas (español, ruso, inglés) (322). La traducción nos permite apreciar el talento de los escritores clásicos en otros idiomas. De todos modos, Borges admite que prefiere traducir poesía a prosa porque “traducir un cuento de un idioma a otro no produce gran satisfacción” (324), explica el escritor.

Regresando al tema de los modos de traducir, Borges recuerda nuevamente la polémica entre los ingleses Arnold y Newman sobre la traducción literal. En esta polémica Borges está de acuerdo con Arnold quien decía que “la traducción literal no es fiel al original porque cambia los énfasis” (322). Borges insiste en que hay que evitar expresiones literales que no suenen natural en otro idioma. Ofrece buscar variantes para reemplazar los localismos

y regionalismos si fuera necesario para comprender el texto traducido. Borges admite que él mismo ha utilizado las “palabras vernáculas”, pero aclara que es un error hacerlo: “Creo que un idioma de una extensión tan vasta como el español, es una ventaja y hay que insistir en lo que es universal y no local” (323). En otras palabras, gracias a que el español se habla en muchos países, hay gran variedad de regionalismos, pero también los hispanos tienen mucho en común entre ellos. Por eso hay que usar “lo que es universal” y acentuar “las afinidades”, no las diferencias entre culturas (323).

El escritor entrevistado también comenta sus propios trabajos traducidos al inglés por Norman Thomas di Giovanni y al francés por Néstor Ibarra y Roger Caillois. Según Borges, las traducciones de sus sonetos y otros poemas al francés le parecen muy buenas porque “los han recreado”, y, además, como había mencionado los “sonetos no pueden ser literales y conservar el sentido” (324-325). Todas las traducciones las considera buenas, salvo sus traducciones al alemán porque al parecer, el traductor al alemán “traducía por el diccionario”. Borges concluye la conversación postulando que no se puede traducir simplemente utilizando un diccionario bilingüe que son “repertorios de sinónimos”, porque los idiomas no lo son. Advierte que los diccionarios no se deben tener en cuenta porque “cada idioma es un modo de sentir el universo o de percibir el universo” (325). En otras palabras, además de poder utilizar bien el idioma, hay que conocer la cultura y su sistema de pensamiento para crear una buena traducción. Hemos incluido esta entrevista porque aquí Borges retoma ideas desarrolladas en sus otros textos que hemos analizado pero ya en la edad madura cuando puede evaluar sus ideas anteriores.

En conclusión, en este capítulo hemos analizado un corpus limitado de cuatro ensayos, dos cuentos y dos conferencias publicadas como conversaciones con Borges en las

que el escritor reflexiona sobre la traducción insistiendo en la traducción creativa y fiel al mismo tiempo y cuestionando la jerarquía entre la traducción y el original. Ha insistido en la comprensión de la relación entre cultura y lenguaje como esencial para la traducción.

Mientras que Benjamin, Ortega y Gasset y de Man en sus ensayos discuten la posibilidad/imposibilidad de la traducción, Borges, como Nida, Lefèvere y Vermeer, se concentra en la importancia de la cultura y el lenguaje para crear una buena traducción. Por eso, según Borges, un traductor puede recrear un texto si conoce bien la cultura y el lenguaje de origen y los de la traducción. Benjamin no cree en traducción de un texto ya traducido, mientras que Borges insiste en posibilidad de mejorar cualquier texto a través de la traducción, sea original, o sea traducción. Para Borges no existen “originales”, sino todos los escritos son versiones de algún texto escrito anteriormente. De aquí concluimos que según Borges el “original” no es necesariamente mejor que la traducción: el autor los presenta iguales, como versiones del mismo texto escritos en tiempos diferentes (“Las versiones homéricas”, “Pierre Menard...”). También, la importancia del propósito del texto original y el texto traducido se refleja en la teoría de *scopos* de Vermeer: Borges también siempre piensa en el lector receptor de la traducción. En cuanto a la preferencia de un modo de traducir, Borges opta por la tradición romántica, es decir, la traducción creativa, aunque infiel. Finalmente, aunque el escritor argentino no elabora su teoría de la traducción, el presenta sus reflexiones sobre la traducción a través de su escritura.

Conclusión

La traducción es un fenómeno complejo, que requiere competencia lingüística y aún más la cultural. Además, la traducción involucra una filosofía del lenguaje. Sin embargo, como reflexionó Borges en sus cuentos y ensayos literarios, traducción también se puede ver desde el punto de vista creativo, lo que significa que una traducción requiere un acto creativo como un texto poético. Su idea del oficio de traducir desestabiliza la división entre ciencia (lingüística) y arte (poética), entre actividad empírica (la del traductor) y actividad creativa (el escritor, el poeta). Entonces, en su prosa creativa, Borges reflexiona sobre la armonía de la traducción que incorpora la literalidad (o la fidelidad) a la intención del texto “original” y las necesidades del lector de la traducción. Según Borges, a través de los cambios que se requieren para acercarse a esta armonía, el traductor crea buena traducción. La paradoja de la idea de Borges consiste en que no está clara la separación entre buena y mala traducción porque diferentes métodos de traducir resultan diferentes según la situación.

El autor argentino refuta la definición del “original” como un trabajo “perfecto” y que el traductor siempre crea un trabajo inferior al original. Negociar cada posible interpretación hasta encontrar un medio perfecto es el oficio de traducir. A través del análisis de los textos escogidos (“Las dos maneras de traducir”, “Las versiones homéricas”, “Los traductores de *Las 1001 noches*”, “Lawrence y la *Odisea*”, “Pierre Menard, Autor del *Quijote*”, “La busca de Averroes”, “La música de las palabras y la traducción”, “El oficio de traducir”, y “An Autobiographical Essay/ Un ensayo autobiográfico”) concluimos que Borges a través de la ficción crítica “ensaya” su reflexión sobre la traducción como una estrategia narrativa para explicitar su idea de la creación literaria y de la traducción literaria.

Demostramos que en Borges la traducción es un pretexto que él utiliza para imaginar la paradoja de la posibilidad/la imposibilidad de conocer totalmente otra lengua y el mundo que a través de ella se expresa. La paradoja es la figura retórica privilegiada a través de la cual Borges configura una escritura de naturaleza filosófica que puede negociar las distintas interpretaciones de un texto clásico y de allí derivar la permanencia a través del tiempo de una cultura universal que se recrea a sí misma. De este modo, la traducción como paradoja, como creación literaria, oscila entre un movimiento afirmativo de una universalidad y uno negativo, por cuanto será la tradición romántica la que capta la particularidad. Así, las traducciones, como las versiones, como el texto literario, contendrían a la vez la particularidad y la suma aproximativa al “original” inalcanzable de otro modo.

Aunque Borges no tenga su propia teoría de traducción, nos damos cuenta de que él adelanta las ideas de los teóricos del siglo veinte. Como hemos elaborado en el capítulo uno sobre el marco teórico de la traducción literaria, Borges como los principales teóricos del siglo veinte retoma las ideas de los románticos alemanes sobre la importancia de la relación entre cultura y lenguaje, atención al lector específico del texto traducido (*scopos* de Vermeer) y la transmisión del efecto intencionado por el autor del texto original sobre su lector. De acuerdo con Walter Benjamin, Borges propone romper con los términos ordinarios de original y la copia, invirtiendo sus posiciones para problematizar y criticar las ideas que no ayudan solucionar problemas prácticas de la traducción. Por lo tanto, Borges parte de los ejemplos específicos de la traducción literaria. Borges, a diferencia de Benjamin, discute las posibilidades de traducción a través de su escritura ficcional, donde él experimenta con los límites de lo aceptable para demostrar su preferencia por lo extraordinario que no encaja en las categorías binaria de original versus traducción, traductor versus autor, etcétera. Como

resultado, tanto Borges como los teóricos de la traducción en el siglo veinte, buscan una armonía entre literalidad y libertad del texto traducido en relación al texto de base. Esta armonía debe aspirar a tener en cuenta *scopos* o el propósito de la traducción y del texto original. Como notamos al examinar el ensayo autobiográfico y los textos del corpus analizado, Borges, como Berman, promueve la idea de que se puede mejorar el texto de base a través de la traducción que es reescritura o transposición creativa. El autor va más allá al problematizar e invertir la jerarquía entre el original y la traducción a través de la noción de la versión (en “Las versiones homéricas”).

Además del balance entre la literalidad y la perífrasis, Borges atribuye importancia al conocimiento cabal de las culturas implicadas en la traducción y mantiene que aunque no haya equivalentes exactos entre los idiomas, hay que transferir la diferencia cultural y temporal al otro idioma a través de circunlocución, perífrasis, expresiones más largas y detalladas. En sus ensayos y cuentos Borges demuestra que su formación multilingüe y multicultural, la ayuda de su familia, amigos y por supuesto su talento lingüístico y literario contribuyeron a su éxito como escritor, traductor y crítico literario. Sin darse cuenta Borges, sus reflexiones sobre el tema de la traducción a través de su escritura constituyen las ideas fundamentales sobre las que los teóricos contemporáneos sobre traducción elaboran sus modelos y terminologías como práctica lingüística específica.

Bibliografía

- Alifano, Roberto. *Borges: Biografía verbal*. Barcelona: Plaza y Janes, 1988.
- Alonso, Carlos J. "Borges y la teoría." *MLN* 120.2 (2005): 437-456.
- Barcia, Pedro Luis. *Borges y la traducción*. Conferencia inaugural de 4th ProZ.com Conference. Buenos Aires, Aug 25, 26, 27, 2006. (Web).
http://static.proz.com/event_resources/event5_presentation1.doc. Julio 7, 2011.
- Bassnett-McGuire, Susan. *Translation Studies*. London, NY: Routledge, 1992.
- Bassnett, Susan and André Lefèvere (Eds). *Translation, History and Culture*. London, New York: Pinter Publishers, 1990.
- Battiston, Dora, et al. "Borges y la traducción en las últimas páginas de *Ulisses* de Joyce". *Anclajes*. 5.5 (2001): 55-70, 187-188.
- Benjamin, Walter. "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres." *Angelus Novus*. Barcelona: Sur, 1971.
- , "The task of the translator." 1923. In Venuti, L. *The Translation Studies Reader*. London; NY: Routledge, 2000.
- Berman, Antoine. *The Experience of the Foreign: Culture and translation in Romantic Germany*. Albany : State University of New York Press, 1992.
- Blanco-Gonzales, Manuel. *Jorge Luis Borges: anotaciones sobre el tiempo en su obra*. México: Ediciones de Andrea, 1963.
- Boldrini, Lucía. "Polyglot Joyce: Fiction of Translation, and Borges and Translation: the Irreverence of the Periphery." By Sergio Waisman (Review). *Translation and Literature*. 16.1. (2007): 125-129.

- Borges, Jorge Luis. "An Autobiographical Essay." *The Aleph and other stories (1933-1969)*.
 By Norman Thomas Di Giovanni, trans. and ed. in collaboration with J. L. Borges,
 NY: E. P. Dutton & Co., Inc., 1970.
- . "El oficio de traducir." *Borges en Sur (1931-1980)*. Buenos Aires: Emece Editores,
 1999. 321-325.
- . "La música de las palabras y la traducción". *Arte poética*. (Seis conferencias sobre
 poesía pronunciadas en inglés en la Universidad de Harvard durante el curso 1967-
 1968). Editorial Crítica. Barcelona. 2001: 75-95. Trad. de Justo Navarro. (Web).
<http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com/2010/07/jorge-luis-borges-la-musica-de-las.html>. Marzo 6, 2011.
- . "La busca de Averroes". *El Aleph*. 10a ed. Madrid: Alianza, 2003. 104-117.
- . "Las dos maneras de traducir". *Textos recobrados: 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé,
 1997. 256-259.
- . "Las versiones homéricas". Discusión. *Obras completas*. Vol. 1. Buenos Aires:
 Emecé, 2001. 239-243.
- . "Lawrence y la *Odisea*". *Borges en Sur (1931-1980)*. Buenos Aires: Emece Editores,
 1999. 136-139.
- . "Los traductores de *Las 1001 noches*." *Obras Completas*. Vol. 2. Buenos Aires:
 Emecé, 1954. 99-134.
- . "Pierre Menard, autor del *Quijote*." *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1999. 41-55.
- . *Sobre la escritura: conversaciones en el taller literario*. Madrid: Ediciones y Talleres
 de Escritura Creativa Fuentetaja, 2007.

- . *Un ensayo autobiográfico*. Trad. de Aníbal González. Barcelona: Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores : Emecé, 1999.
- Borges, Jorge Luis y Osvaldo Ferrari. *Borges en diálogo: conversaciones de Jorge Luis Borges con Osvaldo Ferrari*. Barcelona: Grijalbo, 1985.
- Burgin, Richard (Ed.). *Jorge Luis Borges: Conversations*. Jackson: University Press of Mississippi, 1998.
- Charbonnier, Georges. *Escritor y su obra: entrevistas con Jorge Luis Borges*. México: Siglo Veintiuno, 1975.
- Clark, Noel. "Borges: Una entrevista olvidada." *BBC Mundo.com*. Junio 14, 2006. Web. http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_5081000/5081434.stm. Julio, 2011.
- Costa, Walter Carlos. "Borges, the original of the translation." *Voice-overs: translation and Latin American literature*. Trans. and eds. Daniel Balderston and Marcy E. Schwartz. Albano, NY: State University of New York, 2002.
- Davies, Stephen. "Interpreting Contextualities." *Philosophy and Literature*. 20.1 (1996): 20-38.
- Delisle, Jean, Lee-Jahnke, Hannelore, Cormier, Monique C. (eds.) *Terminología de la traducción*. Amsterdam: John Benjamins, 1999.
- De Man, Paul. "Autobiography as De-facement." *Comparative Literature* 94. 5 (Dec., 1979): 919-930.
- . "'Conclusions' Walter Benjamin's 'The Task of the Translator'." *Yale French Studies*, No. 69, The Lesson of Paul de Man (1985), pp. 25-46. (Web). <http://www.jstor.org/stable/2929923>. June 18, 2011.
- Derrida, Jacques. "Des tours de Babel." *Semeia*. 54. (Jan. 1, 1992): 3-34.

Di Giovanni, Norman Thomas. "At work with Borges." *Books Abroad*. 45.3 (Summer, 1971): 434-444.

----- . *The Lessons of the Master: On Borges and His Work*. London: Continuum, 2003.

----- . <http://www.digiovanni.co.uk/index.htm> (Web). January 11, 2011.

Di Giovanni, Norman Thomas, et al. *Borges on writing*. NY: E.P Dutton & co, 1973.

Eco, Umberto. *Experiences in Translation*. Toronto: University of Toronto Press, 2001.

Fayen, Tanya T. *In Search of the Latin American Faulkner*. Lanham, Md: University Press of America, 1995.

Franco, Rafael Olea. "Borges y el civilizado arte de la traducción: una infidelidad creadora y feliz." *Nueva revista de filología hispánica* 49.2 (2001): 439-473.

Gentzler, Edwin. *Contemporary Translation Theories*. Clevedon, England; Buffalo, N.Y.: Multilingual Matters, 1993.

Jakobson, Roman. "On linguistic aspects of translation." In Brower, R. A. *On translation*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1959.

Kristal, Efraín. *Invisible work: Borges and translation*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2002.

Lejeune, Philippe. *On Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

Nesbitt, Huw. "Jorge Luis Borges's lost translations." *The Guardian*. Febrero 19 2010. (Web). <http://www.guardian.co.uk/books/booksblog/2010/feb/19/jorge-luis-borges-di-giovanni>. Junio 12, 2011.

Nida, Eugene. *Language, Culture, and Translating*. Shanghai: Foreign Education Press. 1993.

O'Neil, Patrick. *Polyglot Joyce: fictions of translation*. Toronto: University of Toronto Press. 2005.

- Ordudari, Mahmoud. "Good translation: Art, Craft, or Science?" *Translation Theory*, 12.1 (2008).
- Ortega y Gasset, José. "Misericordia y esplendor de la traducción." 1937. *Obras Completas*. Vol. 5. Madrid: Revista de Occidente, 1958.
- Pastormerlo, Sergio. "Borges y la traducción". *Borges studies online*. Borges Centre of the University of Iowa. 9 April 2006. (Web).
<http://www.uiowa.edu/borges/bsol/pastorm1.shtml>.
- Petrilli, Susan. "Text metempsychosis and the racing tortoise: Borges and translation." *Semiótica*, 140.1 (2002): 153-167.
- Pinker, Steven. *The Language Instinct: How the Mind Creates Language*. NY: Perennial. 2000.
- Ponzio, Augusto. "Reading and translation in Borges's *Autobiographical Essay*." *Semiótica*, 140.1 (2002): 169-179.
- Rowe, William, et al. Ed. Kaufman, Alejandro. *Jorge Luis Borges: intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- Sanchez, Ida S. "El lenguaje y sus interfaces: Traducción y cultura." *Meta* 45.4 (2000): 683.
- Sapir, Edward. "The Status of Linguistics as a Science." *Language* 5.4 (Dec., 1929): 207-214.
- Savater, Fernando. *Jorge Luis Borges*. Barcelona: Omega, 2002.
- Schulte, Rainer and John Biguenet (Eds). *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Schwartz, Marcy E. "Borges and translation: The irreverence of the periphery by Sergio Waisman (review)." *MLN* 121.2 (2006): 479-500.

- Snell-Hornby, Mary. *Translation Studies: an Integrated Approach*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1988/1995.
- Sorrentino, Fernando. *Seven Conversations with Jorge Luis Borges*. Translated by Clark M. Zlotchew. Troy, NY: The Whitston Publishing Company, 1982.
- Steiner, George. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford, NY: Oxford University Press, 1992.
- Stewart, Jon. "Borges on language and translation." *Philosophy and literature* 19.2 (1995): 320-329.
- Vaccaro, Alejandro. *Borges: Vida y literatura*. Buenos Aires: Edhasa, 2006.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's invisibility: A History of Translation*. London, NY: Routledge, 1995.
- Venuti, Lawrence (Ed). *The translation studies reader*. London; NY: Routledge, 2000.
- Vermeer, Hans. "Skopos and Commission in Translational Action." In *The Translation Studies Reader* by L. Venuti (Ed.). London; NY: Routledge, 2000. 221-232.
- Waisman, Sergio G. *Borges and translation: the irreverence of the periphery*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2005.
- ". "Borges reads Joyce: The role of translation in the creation of texts". *Variaciones Borges*. 9 (2000): 59.
- Willson, Patricia. "La fundación vanguardista de la traducción". *Borges Studies Online*. J. L. Borges Center for Studies & Documentation. (Web). <http://www.borges.pitt.edu/bsol/pw.php>. Septiembre 10, 2009.