

TRADUCIR / TRADUZIR BORGES
La experiencia brasileña

Jorge Schwartz

Al aceptar de la editorial Globo de São Paulo la propuesta de coordinar las traducciones de las *Obras Completas* de Borges para el portugués, tuve un primer momento de ingenua alegría al pensar que tendría el privilegio de ser contratado para leer minuciosamente toda la obra del Autor a quien he dedicado años de instigante lectura y docencia. También pensé en el desafío de poder ofrecer finamente al público brasileño un Borges fidedigno y, en la medida de lo posible, un Borges casi tan fascinante como el original y con los tradicionales errores del 'portuñol' finalmente erradicados. Imaginé una tarea prolongada y árdua por delante, pero no calculé los riesgos que se presentarían durante esta trayectoria. Hoy, en medio del camino y con un tomo todavía por delante, hablar de cuestiones de traducción en Borges y de los desdoblamientos en el pasaje para el portugués, significa sin duda un tema – no para una conferencia, pero para una tesis doctoral!

La primera preocupación era establecer los criterios teóricos que rigiesen los tomos. Tropezamos al inicio con la imposición contractual de que las *Obras Completas* publicadas en el Brasil deberían seguir exactamente las características de los cuatro tomos editados por Emecé de la Argentina. Por eso la semejanza gráfica de la producción editorial de la Globo. Lo que inicialmente nos pareció una restricción, terminó irónicamente convirtiéndose en el mayor desafío: una edición sin notas explicativas, dejando para el talento individual de cada uno de los traductores la posibilidad de hacer de la obra de Borges un texto en portugués digno del propio Borges.

En algún momento Borges afirmó que quien no escribe poesía, la enseña. A partir de este postulado contundente e infelizmente verdadero, uno de los primeros cuidados ha sido buscar afinidades con los traductores: encomendar la poesía a poetas familiarizados con el castellano y la ficción a profesionales experientes en el mañoso oficio de la

traducción del portugués para el español. Las consecuencias de esta especie de decisión operacional pueden ser vistas hoy en la calidad diferenciada de las traducciones, especialmente en lo que se refiere al difícil arte de la recreación poética. Decidimos también trabajar con un *corpus* diversificado de traductores (Glauco Mattoso, Josely Vianna Baptista, Leonor-Scliar Cabral, Augusto Massi, Nelson Ascher, Sergio Molina, Samuel Titan, Bella Jozef, Maria Rosinda Ramos da Silva). De las antiguas traducciones de la Globo de Porto Alegre (iniciadas en 1970), algunas han sido aprovechadas, otras no. Las primeras pasaron por un riguroso proceso de revisión. No han faltado casos, como el del fallecido Alexandre Eulálio o el de Samuel Titan, que tenían textos listos y competentes aguardando por un editor. En función de esa pléyade de profesionales, urgió establecer criterios mínimos comunes para evitar disparidades y mantener soluciones semejantes.

La crítica en los últimos años ha mostrado que las traducciones del español para el portugués, cuando reseñadas, han servido, más que para cualquier otra finalidad, como fuente inagotable de graciosos ejemplos de falsos cognatos, de tropiezos de traducción y de revisión o de un gran desconocimiento del español. La semejanza de aquello que inicialmente es distinto, se constituye finalmente en una gran celada, inclusive para profesionales experimentados. La proximidad del español y del portugués torna la tarea mucho más árdua que si fuesen lenguas de orígenes diferenciados. De ahí que haber recibido el Premio Jabutí (Premio Nacional otorgado por la Cámara Brasileña del Libro) en la categoría de traducción del primer tomo, publicado en agosto de 1998, significó sin duda un reconocimiento por los resultados iniciales de los criterios establecidos para la realización de este emprendimiento.

Si la mera operación traductoria del español para el portugués requiere cuidados duplicados, traducir Borges significó hacer coincidir dos vertientes: por un lado, la traducción creativa, la búsqueda del *mot juste*, sin traicionar el original. La segunda, tener que sumergir en un pensamiento enciclopédico que requirió la ayuda permanente de los más variados especialistas. La única diferencia con la edición argentina es nuestra casi

escondida lista de agradecimientos. Por detrás del elenco de nombres de especialistas, existe una artillería de llamadas telefónicas, fax y mensajes electrónicos, con cuestiones incesantes y del más diverso tenor: han sido así consultados arabistas, hebraístas, latinistas, helenistas, compañeros y bibliotecarios para chequear fuentes, hasta un catedrático de ornitología y otro de gramíneas, para la difícil transposición de universos culturales distantes que van de las sagas islandesas, pasando por las *Mil y una noches*, a las *kenningar* y las *tankas*. También obras de referencia básicas e inclusive otras traducciones. Me refiero especialmente a la clásica edición de *La Pléiade*, organizada por Jean-Pierre Bernès, que se convirtió en un instrumento obligatorio de consulta, no tanto por las traducciones como por el riguroso aparato crítico elaborado con la consultoría del propio Borges, que también le dedicó un prefacio poco tiempo antes de morir a esta hermosa edición. En una primera etapa, el mayor desafío ha sido sin duda elucidar las incesantes cuestiones suscitadas por el lenguaje criollo de los años veinte y que nos llevó – además de diccionarios y obras de referencia, a la consulta de especialistas en la literatura gauchesca y el lunfardo.

Otras preguntas han sido urgentes: ¿Para traducir Borges, es necesario conocer sus teorías sobre la traducción? En este caso, ¿debemos adoptar los criterios teóricos de Borges como teórico y como traductor? ¿Cuál es el mejor criterio para una buena traducción? El ejercicio traductorio en Borges es parte estructural de su personalidad. Nace con la marca de la alteridad lingüística. Su abuela paterna, Fanny Haslam, hizo que el inglés fuese, de forma natural, su primera lengua. Esta disposición intrínseca a otra lengua imprimió en Borges un destino literario decisivo: la intensa atracción para otras literaturas (o sea, las no argentinas), su oficio como traductor de poesía, crítica y ficción y la reflexión teórica sobre el arte de traducir, según aparece en ensayos y en varias de sus ficciones. A propósito, el estreno de Borges como traductor se da nada menos que a los nueve años de edad, cuando traduce para el español y publica en el diario *El País* de Buenos Aires, el cuento “El príncipe feliz” de Oscar Wilde. A partir de ahí, la actividad

traductológica en Borges es una especie de jardín de senderos que se bifurcan: gracias a la experiencia adolescente en Ginebra pasa a leer y a traducir, publicando en periódicos españoles la poesía expresionista alemana. El retorno a Buenos Aires y el reencuentro con la ciudad natal y la reafirmación del español como su lengua de expresión lo llevan a reflexionar sobre el lenguaje y sobre la traducción. En 1926 publica el artículo “Las dos maneras de traducir”. Sorprenden la madurez del joven crítico y las lúcidas observaciones sobre el asunto. Como lo revela el propio título, en este ensayo Borges distingue dos formas básicas de traducir: la *romántica*, que él la considera volcada hacia la literalidad y la *clásica*, volcada hacia la perífrasis. En la primera interesa la obra, en la última el artista. Este binomio aparece también desarrollado seis años más tarde en “Las versiones homéricas”. Además de establecer criterios diferenciados para la traducción de la prosa y de la poesía, Borges está siempre atento al papel del lector, al afirmar que la traducción difiere según el receptor. En primer lugar, menciona una intencionalidad de lectura, o sea, el lector de la prosa difiere del lector de poesía: “la distinción radical entre la poesía y la prosa está en la muy diversa expectativa de quien las lee: la primera presupone una intensidad que no se tolera en la última”; en segundo, las diferencias provocadas por los contextos diversos del lector: “los versos de Evaristo Carriego parecerán más pobres al ser escuchados por un chileno que al ser escuchados por mí”, afirma Borges en “Las dos maneras de traducir”. En este sentido, él atribuye al contexto un papel fundamental en la traducción. Es a partir de esta idea seminal que décadas más tarde publica *Pierre Menard*, entendido como una operación de reescritura del *Quijote*, trescientos años más tarde. Aunque los términos del *Quijote* de Cervantes y del *Quijote* de Menard sean idénticos, los lectores, marcados por tres siglos de diferencia jamás podrán ser los mismos. Como instancia de una misma palabra con sentidos diferentes en contextos diversos, Borges usa el ejemplo casi trivial de “la luna”, muy inspiradora para la poesía francesa y por ende para la argentina (en una probable alusión velada al *Lunario Sentimental* de Lugones); esta mismísima luna, atada a una traducción romántica en occidente, tiene un sentido

“desagradable” para la cultura del pueblo “bosquimano”, localizado en el sudeste africano. Otro ejemplo muy gracioso en este ensayo es el caso de un judío argentino, que sólo encuentra sentido en el empleo poético de “gaucho” si se le hace rimar con “caucho”. Esto para mostrar que el repertorio cultural del lector modifica el acto de la lectura y, en última instancia, el propio texto. El ejemplo más memorable de la dificultad de conocimiento contextual en la operación traductora, está contenida en “La busca de Averroes”, de 1947. En él, el filósofo y escritor árabe-español del siglo XII dedica su vida a traducir Aristóteles. Como ignora el griego y el latín, usa traducciones de traducciones. El mayor dilema enfrentado por Averroes al tratar de traducir la *Poética* es el desconocimiento de los conceptos de *tragedia* y *comedia*, una vez que en el mundo islámico no existía el teatro, como forma de representación. Con el típico artificio de la inserción de la obra dentro de la obra, Borges crea dos bellos ejemplos para mostrar que el concepto de representación teatral resulta totalmente extraño al imaginario del filósofo árabe-español. El primero, durante una pausa en su trabajo, en que Averroes mira por el balcón enrejado y ve tres niños jugando: uno hacía de alminar, o torre de la mezquita; el segundo, de pie en los ombros del primero, hacía de almuédano, el que reza, y el tercero, arrodillado, hacía de congregación de fieles. Averroes no consigue percibir en este juego nada más que una representación de cuño religioso. El segundo momento de este desconocimiento del universo de la dramaturgia es relatada por el viajante Albucásim Al-Asharí. Incapaz de comprenderla, así describe él la obra de teatro: “Padecían 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 pie”. Averroes, sin jamás haber entendido el universo de la dramaturgia, finalmente escribe: “Aristú (Aristóteles) denomina tragedia a los panegíricos y comedias a las sátiras y anatemas”, para concluir más tarde: “Admirables tragedias y comedias abundan en las páginas del Corán y en las mohalacas del santuario”. Con tono peremptorio, Borges denomina esta historia de “proceso de una derrota” y en un típico gesto de *mise en abyme* afirma 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...”.

Los responsables por la edición brasileña también hemos tenido que cubrir distancias, pero nunca tan inmensas como las existentes entre el universo helenista y el islámico. Hasta la proximidad geográfica entre la Argentina y el Brasil establece diferencias contextuales muy grandes, especialmente todo lo que se refiere a la gauchesca, cargada de una tradición cultural y literaria muy particular, de la misma forma que los suburbios de Buenos Aires de inicio de siglo. En este sentido, un gran desafío para cualquier traductor han sido los ensayos de *Evaristo Carriego* y las milongas *Para las seis cuerdas*. Por ejemplo, cualquier argentino medio sabe que existen algunas formas coloquiales y seguramente peyorativas, en que todo español es (o era) llamado de “gallego”, todo judío de “ruso” (o “Rusito” en Borges) y todo italiano de “gringo”. En el Brasil no existen estas traslaciones: el gallego es gallego y el ruso es ruso y el gringo es el norteamericano. De las poquísimas palabras que decidimos mantener en el original, para no perjudicar justamente el valor contextual, ha sido *compadrito*. No es que no existan equivalencias, pero es que ni una de ellas llegaría a la riqueza propuesta por la vibración argentinizante del *compadrito*. Aunque la asonancia *almacén/armazém* pueda pasar inadvertida, no existe el equivalente brasileño. Optamos por “taberna” o pulpería, cuando en el campo y *armazém* cuando el establecimiento se refiere a la ciudad. Aún así, creo que en estos casos se produce el fatal “proceso de derrota” evocado por Borges, pues difícilmente será posible recrear en el imaginario brasileño el “viejo almacén” de los suburbios bonaerenses.

Además del contexto, el segundo problema es la cuestión del tiempo que existe en la operación traductoria. En otras palabras: las traducciones envejecen? Sí, de la misma forma que el lenguaje envejece. Y esto ha sido percibido muy temprano por Borges y fue probablemente una de las razones que lo llevó rápidamente a abdicar de las fórmulas vanguardistas de su primera producción. En el ensayo mencionado de 1926, afirma: “los epítetos ‘gentil’, ‘azulino’, ‘regio’, ‘lilial’, eran de eficacia poética hace veinte años, y ahora ya

no funcionan” (p. 257). Surge entonces la pregunta: frente al copioso lunfardo de los años veinte, presente especialmente en *Evaristo Carriego* y en las milongas (anteriores inclusive al tango), deberíamos tratar de reproducir la “gíria” brasileña de los años veinte? Y si usásemos “gíria” actual, del año 2000, no se tornaría obsoleta como las anteriores? Un buen ejemplo surgió en uno de los versos de la milonga “El títere”, en que encontramos la expresión “Quinta del Ñato”. Inclusive la nueva generación argentina ignora que se trata de un antiguo eufemismo usado para designar el cementerio, sobre la base de la imagen del ñato, el de la nariz achatada para representar la calavera. En la talentosa traducción de Nelson Ascher, “Quinta del Ñato” fui traducida como “cidade dos Pés Juntos”.

Aún sobre la cuestión del envejecimiento de los textos, para nosotros significó un álibi la propia teoría borgeana, y de las más revolucionarias para efectos de traducción: la de la ausencia de texto original. Durante varias décadas, desde mediados de los veinte hasta inicio de los cincuenta, Borges se detuvo con intensidad en el espinoso problema de la traducción. En “Las versiones homéricas” (1932), escrito seis años después de “Las dos maneras de traducir”, él abre el ensayo con la afirmación de que “Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción” (*Obras Completas I*, p. 239). Borges analiza seis traducciones de un mismo fragmento de la *Odisea* de Homero, pasando por versiones que él denomina de literales, arcaizantes, inócuas y una serie de otros adjetivos. De todas ellas, se nota la admiración por aquellas en que hay una gran interferencia del traductor, como el caso de Alexander Pope (de 1725) que él tilda de “extraordinaria”, y, en contraposición, una aceptación resignada por la “versión calmosa” pero “fiel” de Butler, de 1900. En busca de la mejor versión, Borges pregunta:

¿Cuál de esas muchas traducciones es fiel?, querrá saber tal vez mi lector. Repito que ninguna o que todas. Si la fidelidad tiene que ser a las imaginaciones de Homero, a los irre recuperables hombres y días que él se representó, ninguna puede serlo para nosotros; todas, para un griego del siglo diez. (*Obras Completas I*, p. 243)

Vemos como Borges retoma aquí la teoría de la derrota porque el traductor del siglo XX,

especie de máquina del tiempo, sólo conseguirá a través del oficio traductor un simulacro del siglo X. De ahí la famosa afirmación, en este mismo ensayo:

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. (*Obras Completas I*, p. 239).

Cuatro años más tarde, en *Historia de la eternidad* (1936), Borges vuelve al tema con instensidad, en “Los traductores de las *1001 Noches*”, prácticamente un homenaje a la traducción inglesa de Sir Richard Francis Burton, la más creativa de todas, conforme Borges (y sin duda, la más plagada de intervenciones autorales). En este famoso cuento/ ensayo, son cotejadas cuatro versiones alemanas (Gustav Meil, Max Henning, Felix Paul Greve y Enno Littmann), dos inglesas (Lane y Burton) y dos francesas (Galland y Mardrus). Sin entrar en los exhaustivos detalles del texto, Borges retoma aquí el presupuesto básico enunciado diez años antes, sobre las dos formas de traducir, la del “espíritu” y la de la “letra”, privilegiando en Burton la primera y deplorando la de Enno Littmann, por la “franqueza total”, calificándolo al último como un texto “siempre lúcido, legible, mediocre”.

Sin duda que para mi y mi equipo de traductores y revisores, “meros lectores anacrónicos del siglo XX” (*Obras Completas I*, p. 398), todos estos presupuestos siguen siendo una especie de alibi durante el trabajo. En primer lugar, saber que estas traducciones serán las últimas, las más actualizadas, pero nunca las definitivas. Además de las cuestiones referentes al contexto y al tiempo de la obra a ser traducida, tuvimos que luchar contra el apodo de *traduttore tradittori*. En este sentido, debo confesar que si siguiésemos al pie de la letra las preferencias borgeanas por la forma de traducir, el resultado hoy sin duda sería distinto. Estimulamos al máximo las soluciones creativas, pero evitamos también, con convicción, la tentación permanente de cambiar, corregir o inclusive “mejorarlo” a Borges. Sería el caso extremo del traductor francés Galland que no dudó en reformar e inventar episodios de las *1001 Noches*, solución que Borges ha

defendido de manera asombrosa.

Retomando la cuestión de las notas, que en la edición francesa son fecundas, ha sido necesario, en momentos excepcionales, romper con la restricción contractual de inexistencia de notas. Llevando en cuenta el lector brasileño, adoptamos como criterio traducir al pie de página todas las citas del latín y del alemán, dejando en el original el inglés y el francés. (Y en el caso de los *Siete ensayos dantescos*, decidimos incluir las traducciones del italiano de *La divina comedia*, para poder acompañar mejor la lectura del texto). Uno de los casos más interesantes de estas notas surgió con el ensayo “Las alarmas del Doctor Américo Castro” (1952). En él, Borges responde al renombrado filólogo, que acusa al español de la Argentina de corromper la pureza de la lengua. La airada respuesta del escritor argentino lo lleva a atacar el mito de una “lengua pura”, mostrando la alta contaminación del español de España. Entre los varios y divertidos ejemplos, Borges cita dos estrofas en caló, lenguaje de los gitanos de España:

*El minche de esa rumi
dicen no tenela bales;
los he dicaito yo,
los tenela muy juncales...
El chibel barba del breje
menjindé a los burós:
apincharé ararajay
y menda la pirabó.*

Perversamente, Borges no traduce ni explica estas estrofas, para, de forma proposital, obliterar las reivindicaciones de Américo Castro. Consideramos que un gesto de misericordia cultural permitiría ofrecer al lector brasileño una traducción literal, en forma de nota, obtenida con varias investigaciones y las informaciones de una gitana española, Ana Giménez, alumna de posgrado. También hemos utilizado el mismo criterio con el *vesre*, inversión proposital de sílabas, modalidad típica de la oralidad jocosa argentina (“*Con un feca con chele*”), así como ciertas expresiones difíciles del lunfardo: “*El bacán se acanaló / el escracho a la minushia; / después espirajushió / por temor a la canushia*” (“*O grã-fino retalhou / a cara da mulher / e depois fugiu / por medo da polícia*”, en la solución de Sergio

Molina. Hubo todavía algunos momentos excepcionales, pero necesarios, yo diría pedagógicos. Este tipo de solución ha sido evitado al máximo. Recuerdo tres: la referencia al *cuchillero*, que se resolvió como “homem da faca”, y al Maldonado; las primeras veces que ha sido mencionado agregamos el *arroyo* Maldonado, también inexistente hoy pues pasó por un proceso de canalización y actualmente corre debajo de la avenida Juan B. Justo. Y si para un lector medio argentino, la alusión a los “orientales” remite de inmediato a los vecinos uruguayos, en el Brasil será inevitablemente interpretado como pueblos de origen oriental; de ahí la necesidad de cambiar, evidentemente, por “uruguayos”.

Ha sido también esencial resolver problemas decurrentes de alteraciones hechas por el propio Borges. El primer caso, es muy importante. Se trata del clásico ensayo “El escritor argentino y la tradición”, insertado ahora en el primer tomo de las *Obras Completas*, en *Discusión*, con fecha de la primera edición de 1932. No hay ninguna indicación que haga suponer que esta cronología esté equivocada. El problema es que el ensayo en cuestión es de 1953 y fue incorporado por primera vez a la reedición de *Discusión* de 1955. Sin el contexto peronista de la época y la crítica cultural nacional-populista contra la cual el texto es dirigido, el ensayo pierde demasiado en comprensión; válido por las brillantes argumentaciones, queda suspendido en el tiempo y truncado ideológicamente si creemos que es del 1932. Por eso que agregamos la fecha de 1953 en la nota a la edición argentina, que sólo menciona tratarse de una versión taquigráfica de una clase proferida en el Colegio Libre de Estudios Superiores. Otro ejemplo semejante, pero de menor impacto, se encuentra en “Sobre los clásicos”, reproducido en *Otras Inquisiciones*. Este libro es de 1952, pero el texto en cuestión menciona una tarde de 1965. En un primer momento pensamos que se trataba de un anacronismo provocado por error dactilográfico y pensamos que la fecha era 1945, o sea, la primera posible anterior a 1952. Al chequear con la versión publicada en *Sur*, de enero-abril de 1966, nos dimos cuenta que la fecha estaba correcta y que el ensayo fue incluido posteriormente, en las *Obras Completas* de 1974, detalle aclarado en nota en la edición brasileña. Yo atribuiría estos dos

casos a descuidos editoriales y no necesariamente al autor.

Pero hay todavía otro tipo de modificaciones, hechas por el propio Borges y que no han sido pocas, respetadas en las *Obras Completas* en español y en el portugués. A título de ejemplo: el epígrafe que abre *Fervor de Buenos Aires*, de unas cuatro líneas, era originalmente un texto de más de dos páginas en la primera edición de 1923; solamente se ha mantenido el último párrafo y el resto del texto ha sido excluido de todas las reediciones posteriores. De la misma manera, de los cuarenta y seis poemas iniciales que contenía el primer tomo, sólo restan treinta y tres y buena parte de ellos modificados, a medida que Borges corregía las sucesivas reediciones.

Otro tipo de error que hemos podido constatar son las citas de otros autores que no siempre corresponden al original; tales fallas pueden eventualmente ser atribuidas a Borges. En nada menos que en tres ensayos, “Nathaniel Hawthorne”, “El idioma analítico de John Wilkins” y en “De las alegorías a las novelas” (los tres textos forman parte de *Otras Inquisiciones*, de 1952), Borges cita exactamente un mismo fragmento de *G.F. Watts*, de Chesterton, manteniendo siempre la extrañeza del texto. Gracias a Eliot Weinberger, responsable por la nueva edición de los ensayos de Borges para el inglés, hemos tenido acceso al original de Chesterton. Reproduzco el fragmento de la traducción de Borges, donde aparece ese efecto de extrañeza:

El hombre (...) cree que del interior de un bolsista salen realmente ruidos que significan todos los misterios de la memoria y todas las agonías del anhelo.

Por más que buscásemos una solución, no conseguíamos llegar a una explicación para el “bolsista” quien, por el diccionario, significaba un agente de la bolsa de valores. Esta extrañeza de la presencia del bolsista se resolvió en la edición de Portugal con una fórmula más rara aún: “desde dentro de una bolsa”, por falta de una alternativa mejor. Esto muestra que los portugueses, por lo menos, también se detuvieron frente a este problema. El original de Chesterton confirmó, para nuestra sorpresa, la presencia del “stockbroker”. Lo que quedó claro, al obtener el original inglés, era la ausencia de un adverbio en la

versión de Borges, hecho que producía la casi incompreensión del párrafo; al encontrar la solución, nos tomamos la libertad de agregar sencillamente el adverbio para tornar el texto más comprensible. Traduzco del portugués:

El hombre (...) cree que [inclusive] del interior de un bolsista salen realmente ruidos que significan todos los misterios de la memoria y todas las agonías del anhelo.

Otro caso, menos flagrante, pero que por coincidencia también se refiere al inglés, es el epígrafe de De Quincey, que abre *Evaristo Carriego*: "... a mode of truth, not of truth coherent and central, but angular and splintered". El texto correcto, que sólo lo vi en la edición inglesa y después de publicada la traducción al portugués, es: "... a mode of truth; not of truth central and coherent, but of truth angular and splintered". Casi idéntico y, por lo visto, hasta Funes el Memorioso es víctima de errores... A propósito, este error sólo ha sido corregido en la edición inglesa, muy criticada por el exceso de didactismo y la intervención del traductor, Norman Tomas Di Giovanni.

Existen todavía errores decurrentes de la edición argentina de Emecé, con la cual hemos trabajado. No son alteraciones de Borges ni errores de interpretación. El problema más gritante ha sido reencontrar impreso, entre dos poemas de *El Oro de los Tigres*, libro de poemas de 1972 y que cierra el segundo tomo de las *Obras Completas*, el conocido epígrafe de *Fervor de Buenos Aires*, "A quien leyere" (p. 490, tomo II de Emecé). Evidentemente que la fina ironía de Borges no llegaría jamás a la utilización de este tipo de artificio. Problemas más urgentes han sido las palabras cuya dubiedad permitía otras interpretaciones, una vez despertada la desconfianza de ciertas extrañezas textuales. En el texto "Sobre *The Purple Land*" (*Otras Inquisiciones*), aparece la palabra "literal", que tanto podría ser "literal" como "lateral". En las *Obras Completas* de 1969 consta "lateral", que fue la solución adoptada. En el fundamental "Kafka y sus precursores", ha sido suprimido uno de los términos de la frase de Aristóteles "y antes, la mitad de la mitad de la mitad", conforme aparece en la edición de 1960 de las *Obras Completas*. A partir de esa edición todas las otras han cortado una de las mitades. En "El espejo de los enigmas",

Borges cita un trecho de Léon Bloy: “Ningún **nombre** sabe quién es”. Después de consultar el original en *Sur* (marzo de 1940), se confirmó la traducción adoptada: “Ningún **hombre** sabe quien es”, revelando el error dactilográfico. También nos hemos enterado que Marcelo Abadí tuvo la oportunidad de chequear las grabaciones de las *Siete Noches*, transcritas por Roy Bartholomew, donde se constatan muchas discrepancias con la primera edición de Fondo de Cultura Económica (1980), y que Emecé repite. Si por un lado sus correcciones sirven para dirimir dudas y hacer que el texto salga definitivamente mejorado, por otro confirma ciertas afirmaciones de Borges. El apóstrofe contra Venecia en “La Divina Comedia”, debería ser contra Florencia, pero realmente Borges dijo “Venecia”, afirmaciones que debemos mantener (“La Divina Comedia”, en *Siete Noches, Obras Completas III*, p. 217). Otro lapso difícil ocurre en el mismo libro, en la conferencia “La pesadilla”. Cuando en *La Ilíada* Eneas quiere abrazar al padre, Borges, probablemente debido a un acto fallido, menciona que abraza a la madre.

Uno de los problemas más divertidos ha sido descifrar el sentido de “el baño de la planga”, conforme aparece en *Las kenningar*. Del *Beowulf*, saga islandesa del año 700, Borges transcribe una serie de metáforas usadas para el mar: “es el camino de las velas, el camino del cisne, la ponchera de las olas y ‘el baño de la planga’”. Gracias a especialistas en ornitología, conseguimos verificar que la “planga” es un ave de rapiña americana, lo que lleva a varias incoherencias: el hecho de América aún no haber sido descubierta en el siglo VIII y el ave de rapiña que no frecuenta aguas marítimas para bañarse, pero florestas, su *habitat* natural. La versión de Portugal mantuvo “el baño del águila”, lo que semánticamente es, por lo menos, una paradoja. Descubrimos a través de la denominación científica, que se trata del “pelicano”, solución finalmente adoptada. Otro caso, que nos llevó de la ornitología a la botánica, fue la presencia de las “cortaderas” que dilaceraban las carnes del personaje de “Las ruinas circulares”, en las primeras líneas del memorable cuento. Después de algunas investigaciones, verificamos que se trataba, en portugués, del “capim navalha” [pasto-navaja]. Para no perjudicar el efecto poético de la frase, utilizamos como

solución “arbustos cortantes”. Frente al mismo problema, la edición de Portugal decidió por “sanguijuelas que le dilaceraban las carnes”. Para ese mismo caso, la antigua versión de la Globo adoptó la palabra “espadana”, con el sentido de cualquier cosa con forma de espada.

Todos esos ejemplos, y muchos otros que no he mencionado, nos llevan básicamente a algunas conclusiones. En primer lugar, el objetivo fundamental de la publicación de las *Obras Completas* de Jorge Luis Borges es tornar disponible al lector brasileño toda la producción del autor recopilada hasta ahora. La inexistencia de una edición crítica indicando las variantes, las alteraciones insertadas por el propio autor y otras informaciones relevantes, han dificultado algunas veces el trabajo de los traductores, pero no cabe a la traducción brasileña llenar esta laguna, ya que ni en español existe todavía una edición crítica con tales características. Por eso, nos hemos limitado apenas a mencionar algunos casos, tanto en las alteraciones realizadas por Borges como los errores encontrados en la edición original y que nos sirvió de base para la brasileña. En segundo lugar, con las informaciones de todas estas investigaciones, será posible hacia el final del trabajo elaborar un *Guía de Lectura* de las *Obras Completas* de Borges, destinado al público brasileño. Podrá ser en forma de glosario, organizado alfabéticamente, para facilitar las consultas. Serán fundamentales como fuentes de consulta e investigación, la edición francesa de las *Obras Completas* en dos tomos, publicadas por Gallimard en su colección *La Pléiade*, el equipo internacional de consultores especializados en el autor, las primeras ediciones, los archivos de periódicos y revistas, fuentes literarias, históricas, geográficas, lingüísticas, culturales, etc. También existen ya obras de referencia fundamentales sobre Borges que serán instrumento básico para el trabajo a ser realizado.

Sobre la pregunta crucial: “¿cuál es la mejor traducción?”, si nos pautamos por los presupuestos teóricos de Borges y por sus análisis comparativos de las traducciones de fragmentos de *La Odisea* de Homero y de *Las 1001 Noches*, difícilmente llegaremos a una conclusión. Será siempre más fácil saber cuál es la peor y más difícil definir la mejor

traducción. Concluimos este informe con la reflexión de Blas Matamoro sobre la cuestión de la metáfora y de la traducción en Borges:

No hay, pues, una fórmula para la buena traducción, ya que las variables son virtualmente infinitas en tanto no podemos contar el número de traductores posibles. Un traductor puede conservar las singularidades verbales del original o quitarlas, poniendo las suyas, para que el resultado conserve una unidad de estilo que, esa sí, tiene el original. O eliminar detalles que distraen o estorban a un lector contemporáneo y van contra la eficacia textual. No se puede ceñir el intento a traducir el espíritu o la letra, según la aporía clásica y errónea. Traducir la letra, una precisión extravagante que no puede llevarse a cabo: ninguna palabra equivale precisamente a otra, ninguna lengua es el calco de otra lengua.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA:

- ABADI, Marcelo. "Siete noches y un error", en *Variaciones Borges* 8, 1999, pgs. 134-137.
- BENASSI, Giovanna. "Notas a la traducción italiana de *Ficciones*", en *Cuadernos Hispanoamericanos* 505-597, Julio-Set. 1992, pgs. 457-466.
- BENJAMIN, Walter. "The Task of the Translator", en *Illuminations*. Nueva York: Schocken, 1969, pgs. 69-82.
- BORGES, Jorge Luis. "Las dos maneras de traducir", en *Textos Recobrados 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé, pgs. 256-259 (orig. *La Prensa*, Buenos Aires, 01 de agosto de 1926.)
- Howard, Matthew. "Stranger than fiction", en *Lingua Franca*. Junio-Julio 1997, pgs. 41-49.
- LOUIS, Anne Marie. "La traduction selon Jorge Luis Borges", en *Poétique* 107, set. 1996, pgs. 289-300.
- MACADAM, Alfred J. "Translation as Metaphor: Three Versions of Borges", en *Modern Language Notes* 90, 1975, pgs. 747-754.
- MATAMORO, Blas. "Metáfora y traducción", en *Cuadernos Hispanoamericanos* 505-507, Julio-Set. 1992, pgs. 425-435.
- ROSMAN, Silvia N. "Of Travelers, Foreigners and Nomads: the Nation in Translation", en *Latin American Literary Review* 51, Enero-junio 1998, pgs. 17-29.
- STEWART, Jon. "Borges on Language and Translation", en *Philosophy and Literature* 19, 1995, pgs. 320-329.
- WOOD, Michael. "Productive Mischief", en *London Review of Books*, 4 feb. 1999, pgs. 7-8.