

La fundación vanguardista de la traducción

Patricia Willson

I

Nadie traduce como Borges. El sintagma señala una diferencia, y no necesariamente una superioridad. Es que siendo como fue el héroe de proezas difícilmente repetibles en el campo de la teoría y la práctica de la traducción, Borges quedó elevado (y circunscripto) a mito de origen de la profesión en la Argentina: a los 9 años tradujo a Oscar Wilde (a los fines del mito, poco importa la veracidad del dato); exceptuando a Proust, tradujo a los mayores narradores del siglo; anticipó, en ensayos de los años veinte y treinta, varias de las problemáticas que décadas más tarde serían debatidas por diversas corrientes teóricas de la traducción; escribió relatos que figuran entre los más citados por los teóricos de la traducción. Con él, y a través de un proyecto editorial en el que la traducción era central y con el que se relacionaron otros proyectos editoriales –en especial, Losada y Sudamericana–, está vinculada una tradición fructífera, y que concibe la práctica de manera diferente: José Bianco, Aurora Bernárdez, Enrique Pezzoni, Patricio Canto, Alberto Luis Bixio, entre otros traductores. Esta tradición –de la que Borges es mito tutelar sin pertenecer a ella– ha sido exitosa, si se considera que sigue avalada por las instituciones: se enseña a traducir como ellos han traducido, los editores prefieren que se traduzca como ellos. Una traducción de Borges tal vez no pasaría una prueba editorial.

¿Qué es lo que hace que las traducciones de Borges sean ponderadas pero no imitadas? Lawrence Venuti afirma que, de todas las modalidades de la traducción, la más exitosa, la más difundida en el siglo veinte, es aquella que postula la invisibilidad del traductor como enunciador segundo de un texto escrito en otra lengua.¹ José Bianco, traductor insigne de la tradición, caracterizó esa modalidad en estos términos: “Creo que una traducción debe ser la más fluida posible, para que el lector no esté recordando todo el tiempo que lee un libro traducido.”² Según Venuti, nada ha influido tanto sobre el estatuto marginal del traductor como esa modalidad transparente: si la traducción no debe notarse, ¿por qué habría que notar al traductor?³ El análisis de las traducciones de Borges –su relevamiento y cotejo con los textos fuente–

permite ver que el mito de origen de la práctica profesional de la traducción en la Argentina está marcado por varios gestos de extrema visibilidad.

En el relevamiento se comprueba que el Borges-traductor no se limitó al ámbito editorial y al formato libro: en las décadas del veinte y del treinta tradujo activamente para diversas publicaciones periódicas, desempeñando además las tareas típicas de un periodista cultural. De allí un primer rasgo, la ubicuidad, reforzada por la existencia de traducciones de difícil atribución, no firmadas o realizadas en colaboración.⁴ Podría decirse que, en la actualidad, la invisibilidad de algunos traductores contemporáneos de Borges –aquéllos que no llegaban a estampar su firma en lo que hacían– está siendo fagocitada por la alta visibilidad borgeana. Solidario con el hecho de traducir para publicaciones periódicas, surge un segundo rasgo, la fragmentariedad.

En un artículo reciente, Molloy afirma que toda traducción entraña una decontextualización, es decir, un aislamiento del contexto de partida y una inserción en un nuevo contexto, y en ese sentido, puede considerarse un *objet trouvé*.⁵ La traducción de fragmentos reforzaría, pues, ese efecto: si los límites del texto traducido no coinciden con los del original, además del contexto se elimina el co-texto. A veces, como en el caso de la última hoja del *Ulysses*, que Borges tradujo y publicó en la revista *Proa* en enero de 1925, la fragmentación llega al límite de interrumpir una textualidad continua –la del monólogo de Molly Bloom– para instaurar una nueva unidad que circulará y será retraducida independientemente del resto de la novela y hasta del episodio del que fue tomada. En 1982, Ramón Alcalde y Enrique Pezzoni retraducen esa última página;⁶ en otras palabras: actualizan ritualmente el mito. Jorge Panesi ha afirmado que esa retraducción estuvo motivada por la nostalgia,⁷ y no le falta razón: nostalgia por un origen que sólo puede actualizarse mediante una repetición ritual. Esa actualización puede no entrañar una retraducción interlingüística, sino una traducción intersemiótica.⁸

Cuando se procede al cotejo de algunas de esas traducciones con sus textos fuente se advierte otra estrategia de visibilidad: la inclusión problemática de ciertas elecciones léxicas, sobre todo aquellas que aseguran la individualización de un *locus*. Pueden tomarse dos ejemplos que operan en sentido contrario. En primer lugar, la aclimatación de los términos que sirven para la construcción del paisaje evocado por Molly en la última página del *Ulises* –la aclimatación de ese paisaje a la planicie de la pampa–. En segundo lugar, el procedimiento contrario, es decir, la exotización del léxico mediante la inclusión de préstamos del inglés que remiten a una cultura urbana moderna en “Palmeras salvajes”, una de las dos historias paralelas de *Las palmeras salvajes*, de William Faulkner, que Borges tradujo para Sudamericana

en 1940. Estaba en lo cierto Enrique Pezzoni cuando, durante el debate generado con motivo de la retraducción del monólogo de Molly Bloom (ha sido tan fuerte y tan pregnante el gesto borgeano que su fragmento traducido funciona metonímicamente, como *parte por el todo*), y publicado en la revista *Sitio*, afirmó que la elección del voseo por parte de Borges es escandalosa. Aunque bien mirado, ¿podría haber elegido el “tú” un traductor que tradujo “lake” por “bañado”, “fields of oats” por “maizales”, “mountain flower” por “flor serrana”, y hasta “carts of bulls” por “carretas de bueyes”, reemplazando así el imaginario masculino de la tauromaquia por la lenta tracción del animal emasculado?⁹ Ese mismo tono reaparece en camafeo en un relato incluido de *Un cuarto propio*, de Virginia Woolf, que Borges tradujo para la revista *Sur* entre diciembre de 1935 y marzo de 1936, y fue publicado luego por la editorial. En esa serie de conferencias, en las que hace un recorrido muy personal por la obra de algunas escritoras inglesas, Woolf introduce un texto de una autora involuntaria: Dorothy Osborne, joven de la época isabelina conocida por las emotivas cartas que le escribía a su futuro marido. Las vacas que pastan en un “campito” (*common*), una joven que confiesa no ser “animosa” (*nimble*) son otras tantas elecciones de traductor por las cuales el tono rioplatense se vincula con lo afectivo, en un contexto en el cual la palabra de Virginia Woolf–conferenciante es traducida desde una norma lingüística cuidada y neutra. En “El Viejo”, la otra historia paralela de *Las palmeras salvajes*, aparecen “boleado”, “caranchos”, “compadrear”: las elecciones léxicas rioplatenses se vinculan en este caso con el universo canalla de los émulos sureños de Jesse James. En el *objet trouvé* operan dos elementos: el objeto en sí y el término del desplazamiento, es decir, la nueva e inesperada ubicación. En las traducciones de Borges, las elecciones léxicas rioplatenses e inesperadas se vinculan con lo afectivo y lo marginal: Molly y Dorothy; el penado sureño que, después de leer “folletines”, quiere ser como Jesse James (“Léase los *Juan Moreira*, los *Hormiga Negra*, etc.”, agrega Borges en una nota al pie de traductor).

Michel Foucault sostuvo que hay traducciones que “lanzan un lenguaje contra otro [...] toman como proyectil el texto original y tratan la lengua meta como un blanco.”¹⁰ En la traducción que Borges hizo de *Las palmeras salvajes*, este fenómeno se produce sobre todo en el plano léxico de la historia que transcurre en medio urbano, principalmente en Chicago: “Palmeras salvajes”. Quedan en el texto meta incrustadas como proyectiles elecciones léxicas que remiten a una cultura moderna, urbana. *Barman*, *over-all*, *team*, *chewing-gum*, *ginger-ale*, *smoking*, entre muchos otros préstamos del inglés, son introducidos además en bastardilla. Lo que queda incrustado y no es asimilado en la

traducción de Borges es aquello que proviene de manera inconfundible de una ciudad a la que Buenos Aires está pareciéndose aunque él elija ignorarlo, y que, sin embargo, es contemporánea a sus primeras traducciones.

Todas estas operaciones visibles –y tal vez convenga ya reemplazar “visible” por “experimental” o “vanguardista”, e “invisible” por “realista” o “mimética”, en el sentido más general que tienen esos términos– forman sistema con otros movimientos de Borges; por ejemplo, la escritura de las biografías infames publicadas en *Crítica* y recopiladas en *Historia universal de la infamia*. En ellas, la lógica del *objet trouvé* tiene su correlato en los materiales narrativos con los que se construye la ficción, y también en el nivel de las figuras retóricas predominantes, el oxímoron y la hipálage, que entrañan una ubicación inesperada, fuera de contexto. Borges es un traductor que construye un lugar de enunciación dentro de una literatura nacional estando atravesado por (y siendo contemporáneo de) los movimientos de vanguardia.

Los traductores de la tradición suelen traducir desde la norma lingüística; dado que una traducción es la escritura de una lectura, ¿no significaría eso que el traductor tradicional también lee desde una norma –una lectura consagrada, una valoración compartida–? Borges quizá traduce como nadie porque lee como nadie.¹¹ En la década del veinte y del treinta, la literatura de Virginia Woolf aparecía como un paso más adelante en la representación de la realidad; según Victoria Ocampo, y también según E. M. Foster, André Maurois y Marguerite Yourcenar, esa literatura “descosía el botón” del realismo clásico representando la realidad “en toda su complejidad”, a la manera de los impresionistas. Borges aparta a Woolf del problema de la mimesis traduciendo la novela que se ubica nítidamente en la línea del *fantasy*, *Orlando*, y afirmando sobre ella, al igual que sobre *Un cuarto propio*, que es un texto “musical”. Sartre, Malraux y Maurice Coindreau –colaborador de *Sur* y traductor de Gallimard– ponían por las nubes las desventuras y contradicciones del hombre faulkneriano; Borges, en la biografía sintética de Eugene O’Neill, escribió que en las obras de Faulkner a veces no sabemos lo que pasa, pero intuimos que pasa algo terrible. En la reseña de *Las palmeras salvajes* que también escribió para *El Hogar*, afirma: “Para trabar conocimiento con él [William Faulkner] la menos apta de sus obras me parece *The Wild Palms*”.

Otra evidencia de que leía como nadie (y sobre todo como nunca se espera que lean los traductores de la tradición) es el carácter polémico de sus prólogos. En su breve artículo sobre el *Ulises* de Joyce, que antecede la página traducida y que funcionaría como un “prólogo del traductor”, confiesa abiertamente no haber leído toda la novela.

II

En la historia de los cruces entre distintas literaturas nacionales hay encuentros que han quedado como hitos, perpetuados en sintagmas como “el Milton de Chateaubriand”, el “Sófocles de Hölderlin”, el “Poe de Baudelaire”, o también “*La Ilíada* de Pope”, “*La Eneida* de Klossowski”. En la primera serie, el autor deviene texto, y el traductor, autor. Hay como una excedencia en el sintagma homólogo: Borges “autor” de Joyce, de Woolf, de Kafka, de Faulkner. Tales cristalizaciones llevan a plantear preguntas que no corresponderían sólo a la traducción en la Argentina, sino a la traducción en una literatura nacional: ¿la condición de visibilidad está dada también por la acumulación de otros atributos en el traductor, además del de ser aceptado como *praticien*? Los ejemplos parecen demostrar que esos hitos –importantes para las literaturas meta, pero también para la historia de la práctica– tienen que tener como protagonista a alguien que, además de ser traductor, esté investido de otro capital. Jorge Schwartz lo señala lateralmente en su análisis comparativo de las traducciones de Borges y J. Salas Subirat de la última hoja del monólogo de Molly Bloom: Borges tiene la ventaja de ser Borges; como si se dijera: de ser el que es.¹² Parece injusto que, si Salas Subirat tradujo toda la novela y, por ende, la leyó entera, y no sólo los “retazos” practicados por Borges, según él mismo confiesa en su texto preliminar, se evalúe su traducción por apenas una sola página, la traducida por Borges. Sin embargo, esa comparación queda plenamente justificada si se observan los hechos –la página traducida por Borges en 1925 ha seguido circulando, y ha tenido una alta productividad textual, de la que el propio artículo de Schwartz es un ejemplo; el *Ulysses* de Subirat (1945) ya ha sido reemplazado por otras traducciones en español.

Suzanne Jill Levine señala, en un artículo de 1970, el peso que tuvo lo que podríamos llamar “el *Orlando* de Borges”.¹³ Si bien la hipótesis queda empañada por un empecinamiento en conectar a Borges mecánicamente con los autores del boom latinoamericano, Levine lee en esa traducción un mecanismo de introducción del “g énero” biografía imaginaria. Orlando sería, así, un antecedente europeo del coronel Aureliano Buendía; Borges, mediante su traducción de Woolf, los relatos de Marcel Schwob que publica en la *Revista Multicolor*, pero también mediante sus propios relatos de *Historia universal de la infamia*, sería el catalizador que hizo posible el establecimiento del linaje.

En el primer párrafo se hizo alusión a las proezas de Borges-traductor. Tal vez convenga señalar que se producen antes de la aparición de sus libros de relatos clásicos, *Ficciones* y *El Aleph*; Borges alcanzó su punto culminante como autor de ficción luego de darles voz a los demás. Veinte años más tarde, en 1969, vendrá su versión de Whitman, autor decimonónico. Sin embargo, la intervención decisiva, la de incorporar a la literatura nacional la narrativa que se estaba produciendo contemporáneamente en el mundo, ya había sido realizada. La pregunta que debe plantearse es si tradujo para ser leído mejor; para contestarla, es necesario tener en cuenta los dos elementos que intervienen en la importación de literatura extranjera en una literatura nacional, es decir, la selección de textos extranjeros, y las transformaciones que estos han sufrido para entrar en un nuevo sistema literario.¹⁴ En otros términos, y a manera de ejemplo: ¿qué modificaciones introdujo Borges en los textos de Joyce, Woolf, Kafka, Faulkner para que se incorporaran en una literatura nacional que él mismo estaba redefiniendo en esos años?

Nadie traduce como Borges. En los comentarios críticos de sus traducciones, la valoración suele reemplazar la diferencia. Desmintiendo el prejuicio según el cual el original es eterno y la traducción envejece, es probable que, con el tiempo, Borges cada día traduzca mejor.

[1] Véase un extenso y documentado desarrollo de esta tesis en Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Nueva York, Routledge, 1995.

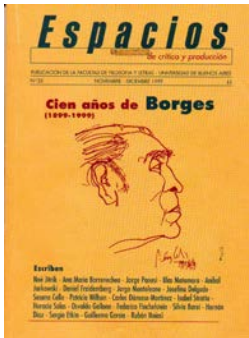
[2] *Ficción y reflexión*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 362.

[3] "Introduction", en Venuti (ed.), *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, Nueva York, Routledge, 1992, p. 5.

[4] Para un desarrollo del problema de la atribución de las traducciones en Borges, véase Ana Gargatagli Brusa, "Jorge Luis Borges y la traducción", tesis doctoral, Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1993, pp. 10-17. En cuanto al caso puntual de la traducción de Kafka, véase Fernando Sorrentino, "El extraño caso de la *Verwandlung* que Borges nunca tradujo", *Estigma*, N° 3, 1999, pp. 47-51.

[5] Molloy, Sylvia, "Lost in Translation: Borges, the Western Tradition and Fictions of Latin America", en Evelyn Fishburn (ed.) *Borges and Europe Revisited*, Londres, Institute of Latin American Studies, 1998, pp. 8-20.

- [6] La traducción de Borges, las traducciones de Alcalde y Pezzoni y el debate posterior realizado en la Asociación Psicoanalítica Argentina han sido publicados en "Joyceana", *Sitio*, nº 2, 1982, pp. 27-53.
- [7] "La traducción en la Argentina", *Voces*, nº 3, 1994, p. 7.
- [8] Por ejemplo, la que realiza el cortometraje de Rafael Filipelli, "Una actriz".
- [9] En la década del setenta, en algunas traducciones también se utilizó el sistema pronominal rioplatense; sin embargo, la variedad utilizada en la aclimatación era el lunfardo, variedad que Borges evita (véase Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, p. 118.).
- [10] Extraído del comentario de Foucault a la *Eneida* traducida por Pierre Klossowski ("Les mots qui saignent", *L'Express*, 29 de agosto de 1969, p. 30; citado por Antoine Berman, "La traduction comme épreuve de l' étranger", *Texte*, nº 4, 1985, p. 68; trad. P.W.).
- [11] Beatriz Sarlo, en una entrevista realizada por Sergio Pastormerlo, señala las diferencias entre el lector Borges, por una parte, y los lectores Bianco y Pezzoni, por otra (dossier "Borges y la crítica", *Variaciones Borges*, 3/1997, p. 38).
- [12] Schwartz, Jorge, "Borges y la Primera Hoja del *Ulysses*", *Revista Iberoamericana*, nº 100-101, julio-diciembre de 1977, "40 inquisiciones sobre Borges", p. 725.
- [13] "Cien años de soledad y la tradición de la biografía imaginaria", *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXVI, Nº 72, julio-septiembre de 1970, pp. 453-463.
- [14] Véase Annie Brisset, *Sociocritique de la traduction*, Quebec, Éditions du Préambule, 1991, p. 25.



Publicado en la revista *Espacios de crítica y producción*, nº 25, nov.–dic. 1999, pp. 54-58.

Autorizada su reproducción en *Borges Studies Online*, J. L. Borges Center for Studies & Documentation, University of Pittsburgh.