

# **Versiónes, interpretaciones, creaciones**

*Instancias de la traducción literaria  
en Hispanoamérica en el siglo veinte*

**Frances R. Aparicio**

**Ediciones Hispamérica**

## CAPITULO III

### El panteísmo literario: el texto como traducción y crítica

#### Traducir e interpretar

A estas alturas, sería tautológico declarar que todo acto de traducción implica un acto interpretativo; los críticos ya han establecido varios modos de definir tal enlace. Por ejemplo, el primer paso imprescindible en la tarea de un traductor es leer e interpretar el texto; a su vez, un texto traducido –ya en calidad de producto, acabado– puede ofrecer una perspectiva distinta del supuesto original, como su paráfrasis o como una aproximación crítica del mismo. Así el valor hermenéutico resulta del acto de traducir. Dicha dinámica circular, según la define Josef Cermák, prolonga la vida de la obra literaria a través de la historia.<sup>105</sup> Por otro lado, si definimos el acto de interpretar un texto como un proceso bipartito de “descomponerlo” y “recomponerlo” dentro de su propia lengua, o sea, intralingüísticamente, la traducción resulta, pues, en un doble acto intérprete: el transporte hermenéutico de una lengua a otra (L1-L2) –el traducir en sí– y de un contexto literario a otro (T1-T2), –el acto de lectura y crítica. En este sentido, traducir se puede proponer como una metáfora doble, tanto sincrónica como diacrónica, del fenómeno de interpretación.<sup>106</sup> Aun cuando traducir e interpretar se consideren dos procesos distintos teóricamente hablando –ya que el primero tiene que ver con la búsqueda de equivalentes lingüísticos, mientras que éste último consiste en la explicación de ideas dentro de un contexto diacrónico–, en realidad el

---

<sup>105</sup> Josef Cermák, “La traduction et l’interpretation”, en *The Nature of Translation: Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, ed. James S. Holmes (Bratislava, Checoslovakia: Slovak Academy of the Sciences, 1970), p. 41.

<sup>106</sup> Concepto expuesto por Roland Barthes en “L’activité structuraliste”, *Essais critiques* (París, 1964), pp. 213-220, y citado por Edward Balcerzan en su artículo “La traduction, art d’interpréter”, en *The Nature of Translation*, pp. 6-7.

acto de traducir abarca ambos: el traslado de los códigos lingüísticos presupone la interpretación de ideas.

En este capítulo nos interesa considerar el valor interpretativo que adquiere la traducción, es decir, su aspecto hermenéutico o crítico. Dentro de tal perspectiva, las traducciones asumen un papel vital en el desarrollo de la historia literaria. Según George Steiner, los cambios históricos que dan lugar a variaciones en nuestra sensibilidad hacia una lengua, hacia los "tone values" o "valuations" que emiten las palabras, representan obstáculos de orden hermenéutico para el lector contemporáneo de un texto antiguo. Pero son esos mismos obstáculos los que, irónicamente, mantienen la vigencia y la vitalidad del texto. La necesidad constante de releer mediante la reinterpretación del lenguaje mismo a través del correr histórico es el motor generador de la crítica y de la historia literaria, y, en términos más actuales, del proceso interminable, cambiante y voluble que es la lectura.<sup>107</sup>

Lo que Steiner denomina "diachronic translation" ha sido el enfoque central de la poética literaria de Jorge Luis Borges, conjunto de ideas que giran alrededor de un concepto borgesiano similar al de Steiner, el "panteísmo literario".<sup>108</sup> No es sorprendente, pues, que dentro del *corpus* literario del escritor argentino, encontremos ensayos y teorías sobre la naturaleza y el papel de la traducción literaria; más aún, una parte todavía poco estudiada de la obra borgesiana es su colección de traducciones al español de escritores mayormente ingleses y norteamericanos como Virginia Woolf, William Faulkner, Walt Whitman, Oscar Wilde y Wells. Hasta poco antes de su muerte Borges colaboró con Norman Thomas di Giovanni en la traducción al inglés de su propia obra. La continuidad productiva del Borges traductor fue impresionante y su función como puente entre culturas fue más que lograda. Cabría recordar la influencia que tuvo su traducción al español del *Orlando* de Virginia Woolf (1937) en un autor como Gabriel García

Márquez para ilustrar el éxito de Borges como intermediario literario.<sup>109</sup>

Aunque las ideas del argentino sobre el acto de traducir aparecen dispersas en su obra ensayística y narrativa, éstas forman en su conjunto una teoría virtual sobre el tema. Aparentemente, Borges no intentó formular sus ideas de forma sistemática, probablemente por dos razones: en primer lugar, su "escepticismo esencial" no lo condujo a esta empresa, ya que la habría considerado *a priori* falsa y fútil; en segundo lugar, la traducción no es un tema principal en su obra, sino que se deriva de su interés por la naturaleza de la literatura y aparece, pues, dentro de ese marco temático mayor. Por ejemplo, el cuento-ensayo "Pierre Menard, autor del Quijote" (1939), considerado como su gran fábula sobre el acto de traducir, plantea el tema de la naturaleza panteísta de la literatura, en conjunción con la historia de la hermenéutica. Además, los personajes borgesianos – "claras fabricaciones textuales" según Sylvia Molloy – se encarnan dentro y no fuera del texto.<sup>110</sup> Estos configuran ese universo de autores, traductores y lectores que somos todos. La relación complementaria y las frágiles fronteras entre los papeles del autor y del lector –tan explotadas por Borges en sus ficciones– se conjugan y se actualizan, podríamos decir, en la figura del traductor. Averroes, en su búsqueda por un equivalente en el ámbito del Islam de los conceptos occidentales y aristotélicos de "tragedia" y "comedia", reconoce su derrota, la imposibilidad de tal proyecto. Por un lado, aquí se perfila un comentario sobre la intraducibilidad del lenguaje y de las culturas. Por otro, Averroes, en su papel de traductor, encarna las funciones de autor y lector, descifradores de libros y del mundo. Como Pierre Menard, los personajes borgesianos en sí mismos –en su condición textual– resultan ser traducciones personales del narrador, encarnación en sí bastante literal del mismo Borges. Baste la conclusión de "La busca de Averroes" para subrayar la dialéctica panteísta e idealista que une a personaje, narrador, autor y lector:

Sentí, en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía y que, para redactar esa narración, yo tuve que ser aquél hombre y que, para ser aquél

<sup>107</sup> Véase el primer capítulo titulado "Understanding as Translation" de George Steiner, *After Babel* (New York y Londres: Oxford University Press, 1977), pp. 1-48.

<sup>108</sup> Utilizamos el término de "panteísmo literario" según la explicación de Jaime Alazraki en cuanto a las consecuencias de la filosofía del panteísmo en la visión borgesiana de la literatura: "Como la historia universal, que según el panteísmo es la historia de un solo hombre, la historia de toda la literatura es la historia de un solo libro, obra de un solo autor – el Espíritu –." En *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, 2a ed. aumentada, (Madrid: Editorial Gredos, 1974), p. 87. Tal filosofía – aunque bajo otras rúbricas – asimismo ha sido analizada por diversos críticos, entre ellos Sylvia Molloy, Ronald Christ, Arturo Echavarría y Ramona Lagos.

<sup>109</sup> Suzanne Jill Levine, "Cien años de soledad y la tradición de la biografía imaginaria", en *Revista Iberoamericana*, 36:72 (julio-sept. 1970): 453. Queremos notar que ésta es la única pieza crítica que hemos encontrado hasta ahora que presta atención a la importancia del *Orlando* en español traducido por Borges.

<sup>110</sup> Sylvia Molloy, *Las letras de Borges* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1979), p. 61.

hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta lo infinito. (En el instante en que yo dejó de creer en él, “Averroés” desaparece.)<sup>111</sup>

Los personajes de Borges, pues, viven y mueren como escritores y lectores, en fin, como traductores de su mundo y del universo. Sin entrar de lleno en la problemática teológica del lenguaje – nombrar es falsear debido a lo prohibido del verbo sagrado – queremos reafirmar el contexto no tanto libresco, como ya ha apuntado la crítica, sino *hermenéutico* (el personaje como lector) de las ficciones borgesianas. Dentro de esta temática es que Borges se aproxima a la traducción en su obra narrativa.<sup>112</sup>

En sus ensayos, particularmente en “Las versiones homéricas” (1932) y “Los traductores de las *1001 Noches*” (1935), Borges, como lector de Homero y de los cuentos árabes, comenta y evalúa ciertas traducciones de estas obras, expresando, tanto de manera implícita como explícita, sus ideas sobre el arte de la traducción como producto y como proceso.

La traducción es imprescindible en la teoría borgesiana del panteísmo literario ya que ejemplifica, en su aspecto práctico, la autoría literaria como un fenómeno colectivo y, por lo tanto, anónimo. Si el panteísmo literario es una metáfora de la literatura como repetición y variación diacrónica de un mismo texto básico que, según Borges, es la obra de Homero, entonces el proceso y las consecuencias de la traducción literaria encarnan, en la realidad, esta metáfora. Dicha óptica sobre la literatura, tan predominante en nuestro siglo, sirve de base para la tendencia crítica actual de acercarse a los textos literarios mediante el examen de su “intertextualidad”, alternativa al método de trabajo más tradicional de “influencias literarias”. El acto de traducir como lectura, como una metáfora de la interpretación, deviene, pues, en

paradigma de las posibilidades hermenéuticas de un texto, ya sea un original o uno traducido. El concepto de texto “original”, dicho sea de paso, pierde validez con todas sus implicaciones y juicios evaluativos. Cada texto se vuelve único en cuanto a lo que puede ofrecer como variación de las metáforas básicas. Paradójicamente, un texto posee un valor único debido a su génesis y lugar en la colectividad y tradición. Las tensiones entre la unidad y la pluralidad, o entre lo colectivo y lo individual no es tema nuevo, como ya hemos analizado en el caso de Octavio Paz. Borges ha empleado el concepto de la traducción para encarnar su problematización de lo original. Asimismo, ha discutido la *praxis* de la traducción y su importancia vital dentro de la historia literaria.

Para Borges, el traductor es una figura indispensable en el desarrollo de la literatura mundial. La importancia de la primera traducción de una obra a otra lengua o cultura reside en su potencial de crear una nueva realidad. La idiosincrasia de esa primera traducción contribuirá a formar una imagen de esa realidad literaria – el texto original – que ahora se ha vuelto otra al ser recibida y percibida por un segundo lector en otra cultura. Borges ilustra este fenómeno al comentar la primera traducción de *Las mil y una noches* al francés de Antoine Galland, la primera también a una lengua occidental:

Doscientos años y diez traducciones mejores han transcurrido, pero el hombre de Europa o de las Américas que piensa en las *1001 Noches*, piensa invariablemente en esa primer traducción. El epíteto ‘milyunanochesco’ [...] nada tiene que ver con las crudas obscenidades de Burton o de Mardrus, y todo con las joyas y las magias de Antoine Galland. (HE, 100-101)

El objeto literario que plasma esa primera traducción revela la función histórica del acto de traducir: infundir nueva vida a un texto extranjero, al recrearlo en una segunda lengua y época histórica. Asimismo, una traducción puede ser responsable de crear nuevas direcciones en la historia, aun cuando sea por azar. En un análisis sobre el valor de la alegoría como un tipo de lenguaje metafórico, y sobre su recepción cambiante a través de la historia, Borges se “arreve” a sugerir una fecha en que se cuaja la desaparición de la alegoría y los inicios de la novela, es decir, del estilo individualista:

Aquel día de 1382 en que Geoffrey Chaucer, que tal vez no se creía nominalista, quiso traducir al inglés el verso de Boccaccio *E con gli occulti ferri i Tradimenti* (“Y con hierros ocultos las

<sup>111</sup> Jorge Luis Borges, “La busca de Averroés”, en *El Aleph* (Buenos Aires: Emecé, 1957), p. 10. De aquí en adelante las referencias a las obras de Borges aparecerán junto a la cita con las siglas correspondientes (*Discusión D, El Aleph A, Ficciones F, Otras inquisiciones OI, Historia de la eternidad HE*).

<sup>112</sup> Sobre este aspecto véase el capítulo “Rúbricas textuales” de Sylvia Molloy, pp. 51-71, y el artículo de Jaime Concha “El aleph: Borges y la historia”, *Revisita Iberoamericana* 49: 123-124 (abril-sept. 1983): 471-485, en el cual el crítico chileno define Alfred J. MacAdam, en “Translation as Metaphor”, *Fantasia y realismo mágico en Iberoamérica. Memorias del Décimosexo Congreso del Instituto Internacional de American Studies Center, 1975*, p. 284, concluye lo mismo en cuanto a la traducción como metáfora del estado metamórfico de la literatura.

Traiciones"), y lo repitió de este modo: *The smyler with the knyf under the cloke* ("El que sonríe, con el cuchillo bajo la capa"). El original está en el séptimo libro de la *Teseida*; la versión inglesa, en el *Knights Tale*. (OI, 199)

Sin dejar de ignorar la absoluta e hiperbólica manera en que Borges explica este cambio histórico-literario –sabemos que tales desarrollos no ocurren de la noche a la mañana–, nos interesa subrayar lo que implica para la traducción como vehículo de nuevas direcciones estilísticas. Aunque posibles factores del azar o de un error de interpretación, las divergencias que exhiben las traducciones pueden representar aperturas en nuestra historia. Cabría notar la ironía de que Chaucer al expresar el concepto de traición, "Tradimenti", de manera perifrásica, sin mencionarlo directamente. Para Borges, la infidelidad que supuestamente conlleva el acto de traducir –*traduttore, traditore*– deviene innovación, ruptura de signo positivo. Habría que rescatar los llamados abusos o errores de la traducción, en manos de un autor del calibre de Chaucer, y revalorarlos como posibles signos que informen cambios históricos y estilísticos. La tendencia de Borges de explicar las grandes verdades de la historia mediante textos y escrituras oblicuas, oscuras, y hasta algunas tradicionalmente insignificantes, anticipa ya dicha incipiente aproximación crítica.

Un texto traducido no debe ser, por definición, inferior a su original. Ya para 1932, Borges afirma que si un texto es todos los textos, premisa de su panteísmo literario, entonces no se puede ni debe distinguir entre el original y su traducción, ya que ninguno se puede calificar como el "texto definitivo". Trata así de desmitificar la autoría y autoridad del llamado "original", huella, como ya hemos visto, de la herencia de los traductores bíblicos. De ahí la referencia a "la religión" en el siguiente comentario:

Presuponer que toda recombinación 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. (D, 105-106)

La imagen de "borradores", la cual no admite distinciones entre original y traducción, resulta del "escepticismo" borgesiano que considera toda la literatura como una reescritura de las metáforas encontradas en la obra de Homero. Influido por el pensamiento de Ralph Waldo Emerson, a quien Borges cita en su ensayo "La flor de Coleridge", el

escritor argentino no encuentra originalidad en los temas literarios, sino en su formulación. Emerson ha dicho: "Diríase que una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo; tal unidad central hay en ellos que es innegable que son obra de un solo caballero omnisciente". (OI, 19)

Octavio Paz utiliza el concepto de analogía para indicar una visión similar sobre la vasta influencia totalizadora de la poesía francesa simbolista en la poesía moderna. Vale la pena citarlo para ilustrar las diversas formulaciones en que aparece el mismo tema a través de la literatura y de la crítica moderna:

cada poeta es una estrofa de ese poema de poemas que es la poesía francesa y cada poema es una versión, una metáfora de ese texto plural. Si un poema es un sistema de equivalencias, como ha dicho Roman Jakobson –rimas y aliteraciones que son ecos, ritmos que son juegos de reflejos, identidad de las metáforas y comparaciones–, la poesía francesa se resuelve también en un sistema de sistemas de equivalencias, una analogía de analogías. A su vez, ese sistema analógico es una analogía del romanticismo original de alemanes e ingleses. Si queremos comprender la unidad de la poesía europea sin atentar contra su pluralidad, debemos concebirla como un sistema analógico: cada obra es una realidad única y, simultáneamente, es una traducción de las otras. Una traducción: una metáfora.<sup>113</sup>

Paz emplea los términos de *analogía*, *traducción* y *metáfora* para describir la naturaleza intertextual y hermenéutica que forma la base de la historia literaria. Cada movimiento y época es en sí una traducción de la literatura anterior que la ha nutrido y de la que, a la vez, se separa. Traducción en el sentido de herencia hermenéutica, y metáfora en cuanto que alude a otro texto pero de manera diferente. La mención de Jakobson nos revela los paralelos de esta perspectiva con el movimiento formalista ruso, el cual concuerda con la des-originalización de los temas literarios, y el reafirmar de la individualidad de las formas. De hecho, para Borges la traducción no es sólo un acto literario sino, de mayor esencia, una metáfora que encapsula la dinámica pluralista y panteísta de la historia literaria.

<sup>113</sup> Octavio Paz, *Los hijos del limo* (Barcelona: Seix Barral, 1974), pp. 99-100.

La otra cara de la moneda es el hecho de que tal premisa panteísta afecta las definiciones ya establecidas de la traducción. No podemos, pues, hablar de traducciones ni de originales cuando los textos literarios son *traducciones*, a su vez, de una literatura anterior; cada autor utiliza la tradición literaria que conoce para expresar sus propias ideas en un estilo personal. En consecuencia, un texto traducido asimismo goza de una realidad propia, de una recombinación idiosincrática de los elementos presentes en el texto previo, y de una nueva realidad lingüística que implica otras perspectivas. Una traducción, al igual que cualquier texto literario, corresponde al concepto de "palimpsesto" en la obra narrativa y en los ensayos de Borges.<sup>114</sup>

En "Pierre Menard...", nótese que dos de sus "obras visibles" son traducciones y que Borges califica ese Quijote final, claro ejemplo de una traducción diacrónica, como un "palimpsesto" (p. 46). Al describir la tarea de Menard, la define como una "empresa complejísima y de antemano sútil", pues "dedica sus escrúpulos y vigilias a repetir en un idioma ajeno un libro preexistente" (p. 45). Esta descripción refleja una actitud cscéptica ante la traducibilidad de cualquier texto, sin que por eso niegue la necesidad inevitable de la praxis de la traducción. En "Pierre Menard..." Borges identifica ambos conceptos, traducción y palimpsesto. Según el excelente análisis de Jaime Concha, otras fábulas borgesianas de la historia como traducción son "El acercamiento de Almotásim" y "El inmortal". En ambas se desarrollan tres conceptos claves: "desplazamiento, contaminación y traducción". La presencia del palimpsesto en el primer cuento citado subraya "la fabulación de la institución literaria, ese mundo de ediciones, impresiones y reproducciones que Borges nos presenta". En "El inmortal" ya se ve el fenómeno de la contaminación en el habla de Cartaphilus, como en su manuscrito; el texto traducido como metáfora de ese "contralao institucional de la literatura" y el enlace entre historia y traducción se revela en la imagen, ya disputada, de la historia literaria como un "vasto recicaje", "transmigración" de unas obras en las otras. (Concha, p. 485) Todos estos conceptos utilizados por la crítica borgesiana, *panteísmo, palimpsesto, transmigración, y recicaje*, entre otros, apuntalan ese eje

central de la poética del argentino alrededor del cual gira el concepto de la traducción. En las conferencias "Charles Eliot Norton" en la Universidad de Harvard en 1962, de nuevo Borges puso en duda la diferencia arbitraria entre original y traducción, la cual implica la inferioridad inherente de ésta y afecta la manera en que se evalúa.

The difference between a translation and the original is not a difference in the texts themselves. I suppose if we did not know that one was the original and the other a translation, we could judge them fairly. But happily, we cannot do this. So the translator's work is always supposed to be inferior, what's worse, it's felt to be inferior, even though verbally one may be,<sup>115</sup> the rendering may be as good as the text.

De hecho, la relativa (y asimismo relativista) variedad que exhiben las traducciones de una obra facilita en el lector una serie de percepciones más amplias de las que se obtienen con la lectura única del original. Una traducción, pues, cobra significado por su valor no tanto como equivalente o sustituto de la obra traducida, sino como camino hacia ésta, como una perspectiva más, otra interpretación que nos acerque a la obra primera. Aun cuando Ortega y Gasset, en su ensayo "Miseria y esplendor de la traducción", haya expresado una actitud mucho más cínica y negativa de la que intentamos establecer en nuestro estudio, el filósofo español no dejó de reconocer la virtualidad hermenéutica y diversificadora de dicho arte, y juzgó imprescindible la variedad o pluralidad que representan las traducciones para poder llegar a entender la complejidad semántica de un texto. Alfonso Reyes reafirmó esta necesidad más bien desde el punto de vista fenomenológico, ya que "la percepción de cada lector dará lugar a un texto disinto".<sup>116</sup> Por lo tanto, el traductor, como lector idóneo –muy atento a los detalles más mínimos y con una intención especial ya definida–, recreará un texto influido por su manera de ser, por sus lecturas anteriores, por sus experiencias vivenciales, por sus intenciones literarias, por una gama de

<sup>114</sup> El concepto de traducción en la obra de Borges coincide con el de "palimpseste" según lo define Gerard Genette, en *Palimpsestes: La littérature au second degré* (París: Seuil, 1982). Ramona Lagos, en *Laberintos del espíritu, interjecciones del cuerpo* (Barcelona: Edicions del Mall, 1986), p. 157, observa dicha relación al señalar a Borges como precursor del estructuralismo francés en cuanto al empleo de tres conceptos claves: "verosimilitud", "intertextualidad" y "contratexto".

<sup>115</sup> Jorge Luis Borges, "Word-Music and Translation", Conferencias de Charles Eliot Norton, Harvard University, Cambridge, Massachusetts, 1962.

<sup>116</sup> Véanse José Ortega y Gasset, "Miseria y esplendor de la traducción", en *Obras completas*, V (1933-1941), 4a ed. (Madrid: Revista de Occidente, 1958), p. 450, y Alfonso Reyes, "Apodo de la literatura", en *La experiencia literaria* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1942), p. 78.

factores lingüísticos, literarios e históricos que no cabría mencionar aquí.

Es curioso, propone Borges, que la desventaja del lector que no conoce una lengua puede ser, irónicamente, una precondition para gozar la enorme riqueza que las varias traducciones de una obra pueden ofrecerle. Borges nos confiesa que su ignorancia del griego y del árabe lo obligó a disfrutar las variadas traducciones de la Odisea y de *Las mil y una noches*. Desafortunadamente, como lector del Quijote en español, no ha podido experimentar tal riqueza perceptiva y fluctuante, pues su conocimiento innato de la lengua ya le había formado "un monumento uniforme" de esta obra.<sup>117</sup> El conocimiento congénito de un lenguaje limita, en cierto modo, al lector, pues la formación y familiaridad lingüística facilita la proyección de una imagen final –en términos textuales– de una obra. Además, el lector puede establecer las diferencias entre el lenguaje del autor, el de la época y el suyo propio. Pero en una traducción de una obra en "lengua muerta", como la Odisea, el lector goza del desconocimiento y la ambigüedad entre el lenguaje del autor, del traductor y de la época en que se escribió. Borges nos habla de la "dificultad feliz", esa dificultad "categórica de saber lo que pertenece al poeta y lo que pertenece al lenguaje". Dicha ambigüedad posibilita "tantas versiones, todas sinceras, genuinas y divergentes". (D, 109)

La apertura perceptiva que ofrecen al lector las diversas traducciones de una obra se encarna en la práctica de la traducción. Ya vimos la creciente importancia de la "versión" desde el modernismo, y en la literatura moderna y contemporánea, como alternativa a la aproximación autoritaria y absoluta a la traducción. Alfonso Reyes, por ejemplo, encarna esta idea en su obra *Mallarmé entre nosotros*, en la cual ofrece al lector tres versiones del mismo poema, en este caso, "El abanico de Mademoiselle Mallarmé".<sup>118</sup> La primera es una traducción en prosa, que, según Reyes, "nos permitiría entender todo lo que haya que entender: trazar la línea de las oraciones, y fijar la escena dramática que hay en todo el poema...". La segunda versión es la "rítmica", que "nos acercará más al calor emocional, que no viene sólo de 'entender' ". A diferencia de la primera, que se caracteriza por su fidelidad, ésta es infiel en cuanto a las "infidelidades ligeras que aquí –como en todo–

<sup>117</sup> Borges reafirma dicha experiencia como lector en *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges* de Fernando Sorrentino (Buenos Aires: Casa Pardo, S.A., 1973), p. 71.

<sup>118</sup> Alfonso Reyes, en *Mallarmé entre nosotros*, 2a ed. (México: Tezontle, 1955), p. 63, comenta: "No considero como definitiva ninguna de las versiones que propongo a continuación. La traducción poética obliga a retoques constantes."

son indispensables a la verdadera fidelidad. Así, además de entender, podremos gustar." El tercer texto se podría considerar una "recreación" del poema de Mallarmé; éste "procura *crear de nuevo* la poesía de Mallarmé, sujetándose a la ley severa de su estrofa, con una equivalencia que esté más allá de lo literal". (Reyes, 1955, p. 56) Esta última constituiría la traducción poética en sí.

La división fenomenológica entre dichas versiones se basa en la naturaleza tripartita de la poesía que Reyes, por lo visto, ha considerado. Más que una división maniqueísta entre fondo y forma –aparente en las dos primeras versiones–, o de base hegeliana de tesis, antítesis y síntesis, preferimos una división basada en las variadas percepciones del lector u oyente: entendimiento, sentimiento y acción (o voluntad). Las omisiones y énfasis que Reyes seleccionó para sus traducciones de Mallarmé, y el hecho de que decidió presentar tres versiones en vez de una, ejemplifica la doble naturaleza de cualquier traducción: es un texto único, pero a la vez parcial, incompleto; sólo puede ser completado y complementado con otras versiones. En este caso, las traducciones funcionan como medios de aproximación al llamado original. Son interpretaciones, versiones personales y parciales, que parten del texto primero y que a la vez lo reflejan. Es un proceso circular e interminable, como un microcosmos sincrónico de la historia literaria universal.

Podríamos, pues, definir las traducciones de un texto como sus variantes, como versiones que delatan su virtualidad expresiva y, según Borges, como "un parcial y precioso documento de las vicisitudes que sufre un texto" (D, 105). Para el escritor argentino, facilitan la discusión estética de un original, ya que representan una variedad de perspectivas que se proyectan desde y hacia el presunto original. ¿Qué son, se pregunta en "Las versiones homéricas", "las muchas (traducciones) de la Ilíada de Chapman a Magnien sino diversas perspectivas de un hecho móvil, sino un largo sorteo experimental de omisiones y énfasis"? (D, 105) Ninguna otra cita podría describir con tanta precisión el experimento de Alfonso Reyes con sus tres versiones de Mallarmé, experimento que ilustra la práctica moderna de la traducción en su potencial hermenéutico o crítico. ¿No es ésta la idea germinal de las teorías literarias post-estructuralistas que definen el texto como complemento y suplemento de otros, rompiendo con los criterios de autoría y absoluta originalidad?

En cuanto a la obra de Borges, se podría establecer una analogía entre las traducciones en relación con su original y las diversas perspectivas teóricas que el hombre ha creado para acercarse a su mundo y explicarlo. El idealismo filosófico que matiza la actitud

borgesiana hacia la traducción literaria invariablemente no la condena como inferior o superior al texto primero, sino que la establece como una de las diversas perspectivas que se pueden derivar de éste. Al igual que las teorías infinitas que existen para explicar el mundo, ninguna y todas las traducciones de un texto son válidas en cuanto a su valor hermenéutico.

#### Borges, Virginia Woolf y el *Orlando*

Bajo estos principios perspectivistas nos acercamos a la traducción de Borges del *Orlando* de Virginia Woolf, texto que no juzgamos inferior o superior al llamado original, sino como una perspectiva más de éste. Nuestro traductor es fiel a la esencia temática y narrativa de la obra en inglés, como lo es asimismo a su intuición y conocimiento de escritor hispano. Mientras que obedece sustancialmente al original, logra a la vez mejorar el estilo de la obra con su manejo cuidadoso del español, formulando un lenguaje literario que se percibe en sus narraciones y en su obra anterior y posterior a esta traducción.

Aunque la crítica indudablemente ya lo ha establecido, valdría la pena subrayar aquí la familiaridad de Borges con los escritores ingleses y norteamericanos, su vasto conocimiento de sus obras, y su amor por ellos. No favoreció necesariamente a los autores canonizados, y sus predilecciones por Stevenson, Chesterton y Wells son algo oblicuas, como ya ha indicado Ronald Christ.<sup>119</sup> La traducción de Borges del cuento *The Happy Prince* de Oscar Wilde que hizo a los nueve años, fue motivo simbólico de lo que luego considerará la impersonalidad de la autoría. Según Ronald Christ, el hecho de que esta traducción fuera adoptada por un maestro local en su clase de inglés, creyendo que había sido traducida por el padre de Borges, ya anticipa, aunque de modo circunstancial, esas futuras teorías sobre la insignificancia del individualismo literario. (Christ, 1969, p. 46) Sus traducciones y lecturas de Stevenson y de Whitman – éste último lo estudiaremos más adelante –, entre otros, encuentran su base en la visión panteísta de la literatura, en la narrativa y en la poesía, respectivamente. ¿Sería mera coincidencia, pues, que el *Orlando* de Woolf presente el recurso del

personaje panteísta que vive 300 años para que así el narrador o narradora juzgue y parodie diversas épocas y modas literarias inglesas? Un factor interesante (de éos que parecen ser la coincidencia perfecta en beneficio del crítico) es el hecho de que Woolf aparentemente escribió el *Orlando* como escape a la seria técnica novelística que entonces practicaba. Esto resultó en un estilo menos trabajado.<sup>120</sup> Borges comentó que dicho estilo es el que mejor resiste a una variedad de traducciones, incluyendo las más descuidadas. Ofrece, como ejemplo, la obvia diferencia entre las muchas versiones que el Quijote ha sobrevivido en contraste con la casi invencible tarca de traducir un verso de Góngora.<sup>121</sup> Aunque sabemos que la traducción del *Orlando* le fue encargada a Borges por la revista *Sur* – dato que explica la selección del texto – nos atrevemos a suponer que de haber Borges traducido las otras novelas de Woolf, como *Mrs. Dalloway* o *To the Lighthouse*, éste se hubiera confrontado con un lenguaje mucho más estilizado e impregnado de serias implicaciones sociológicas y sexuales que en el del *Orlando*. En esta novela, en cambio, el lenguaje se desborda en alusiones literarias expresadas libremente. La variedad cambiante del estilo, su naturaleza lúdica que desemboca en la parodia literaria, le ofrecía a nuestro traductor más libertad en su selección expresiva. Borges, sin traicionar a Woolf, no desaprovecha esta libertad. En general el argentino se mantiene fiel a la novela en inglés. Las mejoras y los cambios que efectuó obedecen, más bien, a la función

<sup>119</sup> John Graham, en "The 'Caricature Value' of Parody and Fantasy in *Orlando*", en *Virginia Woolf: A Collection of Critical Essays*, cd. Claire Sprague (New Jersey: Prentice-Hall, 1971), p. 102, describe esta circunstancia en la génesis de la obra: "On the surface, *Orlando* is simply a playful fantasy, conceived as an escape from the labour of writing 'these serious poetic experimental books whose form is always so closely considered', designed only to amuse, and written for fun. Nearly two-thirds of the first draft was written at top speed between October and December, 1927, but the third was not completed until March of 1928..." En esta última parte de la obra es donde Woolf de nuevo emplea seriamente un estilo sociológico y, debido a esta inconsecuencia, la obra ha sido criticada con frecuencia.

<sup>120</sup> Borges, en "La superflua ética del lector", *Discusión*, p. 48, dice al respecto: "la página 'perfecta' es la que consta de esos delicados valores y la que con facilidad mayor se desgasta. Inversamente, la página que tiene vocación de inmortalidad puede atravesar el fuego de las erratas, de las versiones aproximativas, de las distraídas lecturas, de las incomprendiciones, sin dejar el alma en la prueba. No se puede impunemente variar (así lo afirman quienes recetabilizan su texto) ninguna línea de las fabricadas por Góngora; pero el Quijote gana postumas batallas contra sus traductores y sobrevive a toda desdicha versión." Véase también sus comentarios en *Siete conversaciones*, pp. 36-37, donde alaba a Shakespeare por ser intraducible y por su "artificio verbal", y reconoce a la vez su actitud contradictoria: "Si, la verdad es que yo aquí estoy contradiciéndome." Esto, sin embargo, no afecta su idea básica sobre cómo la diferencia de estilos determina las posibilidades y éxitos al ser traducidos.

<sup>121</sup> Ronald Christ, *The Narrow Act: Borges' Art of Allusion* (Nueva York: New York University Press, 1969), p. 46. Además de los autores ingleses ya mencionados, Borges tradujo *The Wild Palms* de William Faulkner, *Las Palmeras salvajes* (1940), y la última página del *Ulises* de James Joyce que aparece en la revista *Proa* 6 (enero 1925): 8-9, acompañada de un ensayo escrito por Borges titulado "El Ulises de Joyce".

renovadora de Borges como estilista y como escritor en español, al igual que a su actitud editorial como traductor, la que lo condujo a pulir y a mejorar el original según lo consideró necesario.<sup>122</sup>

Al igual que en su traducción al español de *The Wild Palms*, *Las palmeras salvajes*, de William Faulkner, Borges mantiene el estilo musical y los patrones fónicos del *Orlando*, fidelidad exigida en este último caso por la función sicológica del nivel sonoro en la obra.<sup>123</sup> Su naturaleza musical se encuentra tanto en los sonidos de las palabras y en el ritmo de las frases, como en los *leitmotifs* que imparten unidad subjetiva a la novela. El valor fónico musical, vehículo de recurrencias, contrarresta el desarrollo temporal anacrónico y fragmentado de la obra, desarrollo que comienza en la época isabelina en Inglaterra y termina en la primera mitad del siglo veinte y que enmarca, fantásticamente, la vida del protagonista.

Como una de las “diversas perspectivas” del *Orlando*, hay dos factores o variables, las omisiones y los énfasis, que, en sus peculiares instancias, harán del texto en español una nueva aproximación a la novela de Woolf. Ciertas supresiones y cambios expresivos del original se explican dentro del objetivo del traductor de ofrecernos una obra más clara y definida en cuanto a sus implicaciones semánticas, y de pulir los ripios y la secundad expresiva del texto en inglés. Por un lado, existen omisiones que no encuentran otra justificación literaria excepto la voluntad de economía verbal de Borges. Por otro, el omitir la metáfora “The night was of *so inky a blackness*” (p. 58) en “La noche era *tan negra*” (p. 58) no sólo indica el deseo de economía verbal, sino que también demuestra el rechazo por un Borges ex-ultraísta de las metáforas de naturaliza vanguardista, como la mencionada. Otros recursos utilizados para establecer una obra más concentrada y menos difusa, son los siguientes: recombinar los elementos gramáticos en la oración, nominalizar los adjetivos, y el uso de la hipéntage, éste último ilustrado en la siguiente cita: “after several months of *such severish labor*” (p. 82) / “después de muchos meses *afríbrados y laboriosos*” (p. 82). La actitud de editor del argentino, como se ilustra en este caso, lo

motiva a evitar los innumerables clíses y lugares comunes que en el texto de Woolf fundamentan el tono paródico.

En su función editorial, Borges intenta estilizar el lenguaje de la novela para ofrecer más claridad y concisión. Divide los largos e interminables párrafos de Virginia Woolf de acuerdo con los cambios de enfoque por parte del narrador, estrategia asimismo patente en *Las palmeras salvajes*.<sup>124</sup> Tal divergencia en el formato es muy efectiva, por ejemplo, cuando el narrador confiesa al lector el cambio de sexo en nuestro(ía?) protagonista, mudanza cuya expresión adquiere cierta autonomía y poder enfático dentro de una oración que en sí constituye un párrafo.

“...Truth! Truth! we have no choice left but confess  
—he was a woman.” (p. 137)

“...¡Verdad! ¡Verdad! ¡Verdad!

Debemos confesarlo: era una mujer.” (p. 137)

Es posible, además, que el énfasis visual producido por la oración-párrafo en español haya sido una estrategia para compensar la pérdida de la sorpresa lingüística que conlleva el uso del sujeto “he” en el texto inglés. Borges transforma ‘He was a woman’ en “era una mujer”, aprovechando el sujeto implícito en español, pero renunciando al efecto sorprendente del inglés en su traslado al español. Es decir, si hubiera utilizado el sujeto “El”, habría creado un doble efecto sorprendente ya que en español el empleo del pronombre, cuando no es necesario, expresa cierto énfasis.

Borges asimismo complica el paréntesis en el texto traducido de manera singular, recurso ausente en el *Orlando* de Woolf. Dicho uso es análogo, sin embargo, al del paréntesis en su obra narrativa, en la cual asume importancia semántica. No hay más que indicar el primer paréntesis en su cuento “La biblioteca de Babcl” – “El universo (que otros llaman la Biblioteca)...”, dentro del cual se establece la alegoría principal de la Biblioteca como el universo, relación que explica la

<sup>122</sup> Las páginas citadas en el texto corresponden al *Orlando: A Biography* de Virginia Woolf (New York: Harcourt, Brace & Co., 1928) y al *Orlando*, traducido por Borges, 4a ed. (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1951).

<sup>123</sup> Véase de María Elena Bravo, “Borges traductor: el caso de *The Wild Palms* de William Faulkner”, *Insula* 40:462 (mayo 1985): 11-12: “Hay en la novela muchos ejemplos en los que se percibe la identidad melódica de las dos lenguas como un objetivo buscado por el traductor.”

<sup>124</sup> Según Bravo, p. 11, “Este interés por aclarar e insertar la apariencia de los conjuntos fónicos en patrones tradicionales del discurso se ve con relativa frecuencia en la división de los párrafos que pueden resultar excesivamente largos. La inserción de medidas convencionales en los grupos fónicos es un aspecto que la prosa faulkneriana suelte rehusar, causándose así una impresión distinta al original.”

totalidad del relato –, para establecer la dinámica significadora de este recurso en la obra de Borges. Aunque en el *Orlando* los paréntesis parecen insignificantes en comparación con el ejemplo citado, conllevan, entre otras cosas, cierto peso de ironía, de humorismo y hasta de autoparodia.<sup>125</sup> En una instancia en particular, el paréntesis añadido asume el valor teatral de dirección escénica:

"Truth, come not out from your horrid den. Hide deeper, fearful Truth. [...]

Hide! Hide! Hide!"

Here they make as if to cover Orlando with their draperies.  
The trumpets, meanwhile, still blare forth:  
"The Truth and nothing but the Truth" (p. 136)

"Verdad, no salgas de tu obscura caverna. Húndete más abajo, horrible Verdad.

[...] Ocúltate, ocúltate, ocúltate."

(Aquí, hacen el ademán de cubrir a Orlando con sus velos). Las trompetas, mientras, retumban: "La Verdad y sólo la Verdad". (p. 135)

A través de su selección de hispanismos y de argentinismos Borges demuestra más directamente el papel del traductor como redactor. Este tiene que tomar en cuenta al público a quien se dirige y el lenguaje de ese público para que la obra comunique en un nivel universal además de ser expresión artística particular. Mediante su función de intermediario cultural Borges ejerce sus destrezas interpretativas. Toda traducción, como lectura del primer texto, va a resultar explicativa y aclaradora. Va a ser asimismo una fuente de información sobre una cultura foránea, en este caso, la cultura e historia inglesa. Avido lector de obras inglesas y europeas, Borges es consciente de estos obstáculos. Al hablar sobre el Capitán Burton, uno de los traductores al inglés de *Las mil y una noches*, menciona el factor de la variedad de lectores y cómo Burton resolvió esa "diferencia fundamental entre el primitivo auditorio de los relatos y el club de (sus) suscriptores":

<sup>125</sup> Bravo, p. 11, opina que "no le parece justificable" el "esfuerzo aclaratorio por parte del traductor" en la novela de Faulkner, ya que "la prosa faulkneriana" es conocida "como laberíntica". La creación de los paréntesis es una de las estrategias editoriales de Borges, al parecer, en todas sus traducciones de la ficción moderna, recurso que asimismo caracteriza su propio estilo. Otros ejemplos del paréntesis añadido en el *Orlando* de Borges ocurren en las siguientes páginas de la edición mencionada: 24, 35, 44, 73, 76, 77, 81, 119, 137, 139 y 154.

Aquellos eran pícaros, noveleros, analfabetos, infinitamente suspicaces de lo presente, y crédulos de la maravilla remota; éstos eran señores del West End, aptos para el desdén y la erudición y no para el espanto o la risotada [...] Para que los suscriptores no se le fueran, Burton abundó en notas explicativas "de las costumbres de los hombres islámicos". (HE, 114)

Aunque en este caso en particular, Burton ejerció un papel editorial para llamar la atención de sus lectores, personas eruditas y de clase alta, todo traductor de obras narrativas ineludiblemente asumirá ese papel de explicador, de informante cultural, de intérprete e intermediario. Borges no "abunda" en notas explicativas a lo Burton, pero si aclara para su público lector argentino detalles locales que sólo un inglés reconocería: "going frequently to Wapping Old Stairs and such places at night..." (p.29)/"de noche a frecuentar Wapping Old Stairs y las cervecerías..."(p. 29).

Utiliza además términos que crean un aire de familiaridad para el lector, aunque en algunos casos sacrifique la precisión literal del término: "half a mile away"/"a una media legua" (p. 69). Dentro de una descripción de un banquete en la Inglaterra isabelina, Borges introduce un localismo argentino (en realidad, del Cono Sur), aumentando todavía más el anacronismo y la universalidad que impregnan la novela:

The one helped her largely to horse-radish sauce, the other whistled to his dog and made him beg for a marrow bone. (p.39)

Uno le sirvió copiosamente salsa de rábanos, otro silbó a su perro y le hizo pedir caracú. (p. 40)

Los coloquialismos comparten el mismo valor de los localismos, el de facilitar instancias de identificación entre la obra y el nuevo lector. Parece ser una estrategia comúnmente utilizada por Borges, como

vemos hasta en su traducción al español de la última página del *Ulises* de James Joyce.<sup>126</sup>

Acaso para compensar, en el *Orlando* nuestro traductor simultáneamente mantiene en inglés palabras como "muffin" (p. 226), "crumpet" (p. 226) y "hall" (p. 171). Estos vocablos ingleses se refieren a realidades culturales intransferibles a otro idioma, como son los objetos gastronómicos, las alusiones a comida, vestido y otros signos culturales concretos. Lo de "hall" no es consistente. A veces Borges lo traduce como "salón" ("the banqueting-hall", p. 21/"salón de banquetes", p. 21) y otras decide mantenerlo en inglés, particularmente cuando coincide con el sentido en español de "vestíbulo" ("The great hall never seemed so large", p. 94/"El vasto *hall* nunca había parecido tan vasto", p. 94). Sus lectores no entenderían la palabra *hall* en su acepción de salón, mientras que, como vestíbulo, se conoce y entiende. La decisión de no siempre traducir refleja, por un lado, el uso del anglicismo "hall" en el Cono Sur. Por otro lado, se mantiene el espíritu y el ambiente cultural de la obra a pesar de sus incursiones localistas.

Borges logra reconciliar las tendencias literales y literarias que confluyen en el acto de traducir. En su *Orlando*, presenta al público argentino e hispano una versión "un tanto personal", en cuanto a su manejo del español, a su actitud editorialista y mejoras al estilo de Woolf, y en cuanto a su uso de coloquialismos y localismos. Sin embargo, ha traducido "con un rigor resignado" gracias a la importancia que le otorga a la lealtad como uno de los mandamientos principales del que traduce. Es, si bien recordamos, el "efecto civilizador" de la traducción del cual habla Paz en sus ensayos. El contexto y el texto deben ser transpuestos con fidelidad y con respeto, sin dejar de distinguir entre el detalle esencial y el desechar, el ripio. Como intérprete del *Orlando*, nos ofrece una novela con el tema, la estructura, y la parodia del original, pero vertidos en un español característicamente suyo en cuanto a su atención al detalle mínimo, construyendo así un texto más conciso, más claro y más informativo en cuanto al ambiente inglés en el que se desenvuelve la trama. María Elena Bravo ha llegado a conclusiones similares en su reseña de *Las palmeras salvajes*, confirmando que las estrategias de traducción de Borges son consistentes, y no arbitrarias. Es más, los paralelismos reafirman su posición como traductor ante el texto y, en particular, ante

<sup>126</sup> En "La última hoja del *Ulises*" encontramos los siguientes coloquialismos: "all sort of shapes and smells and colours"/"con cuanta forma Dios creó y olores y colores"; "I wouldn't give a snap of my two fingers..."/"me importa un pito..."; "the sun shines for you"/"y para vos hoy brilla el sol".

dos novelas en inglés de estilo psicológico, ambiguo, y subjetivo ("stream of consciousness"), muy antagónicos al de la propia narrativa borgesiana.<sup>127</sup>

#### Borges, Whitman y *Hojas de hierba*

En sus traducciones poéticas, Borges asume por igual un papel editorialista, crítico y hermenéutico. Sus traducciones de los poemas de Walt Whitman demuestran un constante esfuerzo de hacer y rehacer el texto. Este rasgo de apertura es esencial para el proceso de la traducción. Cada versión representa una perspectiva que puede sugerir otra similar, pero relativamente distinta. Dentro del marco de la obra de un poeta-traductor, como en el caso de Borges, podemos trazar y comparar las varias versiones que ha producido de las obras de otros, e indicar los respectivos valores de cada una de acuerdo a las semejanzas y divergencias entre dichos esfuerzos.

Borges tradujo sus primeros poemas de Walt Whitman alrededor de 1927, traducciones que ya se anunciaron el 26 de febrero del mismo año en la revista *Número* y que se publicaron como parte de dos ensayos, "El otro Whitman" (1929) y "Nota sobre Whitman" (sin fecha).<sup>128</sup> Cuarenta años más tarde, aparece su traducción de selecciones de *Leaves of Grass* del hijo de Manhattan, obra finísima con ilustraciones y grabados cuya encuadernación y hechura física justifica categorizarla como una obra de arte en el sentido más amplio de la palabra.<sup>129</sup> Hay varios poemas comunes en las traducciones tempranas y en esta edición más tardía. Sin embargo, los primeros aparecen dentro de un contexto crítico y ensayístico, y éstos son utilizados para encaminar al lector hacia la obra de Whitman desde el punto de vista de Borges, ensayista y lector. La descripción de Ortega y Gasset sobre

<sup>127</sup> Citamos las conclusiones de María Elena Bravo en su análisis de *Las palmeras salvajes*, p. 12: "Se puede concluir que existen ciertas limitaciones en la versión de Borges, todas ellas en el plano más sencillo; en unidades mínimas de significación: algunas palabras poco adecuadas, cambios de puntuación, contadísimas interpretaciones cuestionables. Borges ha logrado captar la melodía faulkneriana, el tono de intensidad poética, tan prolongado en la novela, se ha mantenido en idéntico grado o incluso en algunos momentos ha crecido, si bien siempre en la dirección original; tal fidelidad, tanta hondura, sólo pueden deberse a un artista, a otro poeta."

<sup>128</sup> Véase Ronald Christ, pp. 53-54. Los dos ensayos de Borges sobre Whitman aparecen en *Discusión*, pp. 51-54 y 121-128, respectivamente.

<sup>129</sup> Jorge Luis Borges, trad. *Hojas de hierba* de Walt Whitman (Buenos Aires: Juárez Editor, 1969). Las ilustraciones son de Antonio Berni. De aquí en adelante, las páginas citadas corresponderán a esta edición, y se indican en el texto con la inicial HH.

un texto traducido como “un aparato, un artificio técnico que nos acerca” a la obra original “sin pretender jamás repetirla y sustituirla” sería parcialmente acertada en este caso. (Ortega y Gasset, p. 449) Hay traducciones que sirven un propósito técnico y secundario y por ello no deben considerarse obras poéticas en sí mismas; su valor reside en su función meramente crítica, como un instrumento más de acercamiento al texto. Éstas, muchas veces, consisten en una paráfrasis del original; otras, son versiones totalmente literales, que no toman en cuenta los aspectos poéticos ni el contexto estético del modelo. Las traducciones borgesianas de 1929 de Whitman, como citas ensayísticas, obedecen a este paradigma. Según Didier T. Jaén, sin embargo, aunque literales estas versiones

adquieren alcances desacostumbrados para el inocente lector de Whitman, inesperados visos metafísicos, no de la metafísica naturalista o panteísta que es clara en Whitman, sino de una metafísica paradojal, de “double-meanings”, típicamente borgesiana.<sup>130</sup>

No podemos pretender, claro está, que un poeta traduzca la obra de otro poeta de un modo totalmente técnico y literal. Es imposible suponer que Borges no haya agregado algo de sus preocupaciones metafísicas – que nutren su propia poesía – a sus traducciones de Whitman. De hecho, ese elemento de permeabilidad poética se verá más claramente en su edición de *Hojas de hierba*. Sin embargo, el mismo Borges, en su ensayo “El otro Whitman”, presenta sus traducciones como una “demostración” de su tesis ensayística: el que Whitman fuera un poeta a veces de un laconismo “trémulo y suficiente” (D, 153) y no sólo un “varón meramente salvador y mundial”. (D, p. 52) En su tarea demostrativa, sus traducciones no son ni paráfrasis ni explicaciones de los poemas de Whitman. Son traducciones rigurosamente literales que intentan ofrecer al lector hispano un texto lo más fiel posible al original en cuanto a lenguaje, orden de palabras, y estructura de versos. Borges tradujo aquí con su característico “rigor resignado”. Como traducciones literales, éstas cumplen una función

<sup>130</sup> Didier T. Jaén, “Borges y Whitman” en *Hispania*, 1:1 (marzo, 1967):49. Jaén menciona en específico el poema “When I read the book” que exhibe afinidades temáticas con las preocupaciones de Borges, según lo expresa el siguiente verso: “Yo mismo suelo pensar que sé poco o nada sobre mi vida real.” (p. 50). Véase asimismo el artículo de Jaime Alazraki, “Enumerations as Evocations in Borges’ Latest Poetry”, *Poesía* 5:4 (1984):55-68, en el cual se examina el recurso de la enumeración caótica, legado whitmanesco, en la poesía tardía de Borges.

demonstrativa y crítica. Sin querer caer en la falsa suposición de que lo literal excluye lo poético, no tildaríamos estas versiones de poéticas por varias razones: primero, Borges presenta sólo fragmentos de algunos poemas de Whitman, restándole un contexto poético total; en segundo lugar, las traducciones carecen del ritmo poético del original. En fin, Borges traspone prosaicamente al español el “verso libre” de Whitman. Por ejemplo, en “Once I Passed through a Populous City”, leemos versos como: “estampando para futuro empleo en la mente” (“imprinting my brain for future use”) y “recuerdo, afirmo, sólo esa mujer que apasionadamente se apagó a mí” (“I remember, I say only that woman who passionately clung to me”).<sup>131</sup>

Cuarenta años después, Borges publica *Hojas de hierba*, que incluye dicho poema. La versión de 1969 resulta mucho más concentrada lingüísticamente, con un ritmo poético más fluido y, en ciertas instancias, menos literal que la versión anterior. Al releer y comparar los versos ya discutidos, observamos un intento de estilización y una voluntad de emplear un lenguaje más concentrado, menos rígido y más natural:

- |               |  |
|---------------|--|
| versión 1929: | estampando para futuro empleo en la mente<br>(D, p. 53)                                  |
| versión 1969: | grabando en la memoria, para el futuro (HH,<br>p. 140)                                   |
| versión 1929: | recuerdo, afirmo, sólo esa mujer que<br>apasionadamente se apagó a mí (D, p. 53)         |
| versión 1969: | Sólo me acuerdo, lo repito, de esa mujer que<br>se aferraba/a mí con pasión (HH, p. 140) |

En el segundo ejemplo, Borges encontró un equivalente más efectivo para la frase de Whitman “I remember I say...”, de naturaleza conversacional, lo cual se pierde en la primera versión. Notemos, además, el uso del imperfecto (“se aferraba”) en vez del pretérito (“se apagó a mí”), subrayando así la función descriptiva de la frase. Borges evita la terminación “mente” de los adverbios, estrategia que no aparece en sus traducciones tempranas: emplea la frase “con pasión”

<sup>131</sup> Hemos utilizado la edición de *Complete Poems of Walt Whitman*, Francis Murphy, ed., (Aylesbury: Penguin Books, 1975). De aquí en adelante las páginas citadas remiten a esta edición. El texto de Borges proviene del poema incluido en “El otro Whitman”, *Discusión*, p. 53.

en vez del largo y pesado "apasionadamente", que crea una redundancia fónica junto a "se apogó".

Otros cambios que contribuyen a una traducción de mejor factura poética, incluyen el definir términos más generales o vagos ("Again we wander, we love, we separate again": "Vagamos otra vez, nos queremos, nos separamos otra vez") (1929) a "De nuevo caminamos, nos queremos, rebozantes de significado:

Again she holds me by the hand, I must not go

versión 1929: Otra vez me tiene de la mano, yo no debo irme (D, p. 53)

versión 1969: De nuevo me retiene de la mano, no quiere que me vaya (HH, p. 140)

El cambio del verbo "tiene" a "retiene" proyecta un sentido de amor posesivo por parte de la mujer. Borges también cambia el sujeto de la segunda parte del verso: "yo no debo irme" se torna en "no quiere que me vaya". Aquí se tomó la libertad de dejarse llevar por sus propias intuiciones personales. Whitman dice "I must not go", frase que en realidad está más cercana en estructura y significado a la primera versión de Borges. Sin embargo, la segunda introduce el pensamiento de la mujer según lo interpreta el hablante poético, el cual concuerda con ese sentimiento de amor posesivo. Con el verbo principal imperativo "no quiere" seguido del subjuntivo ("que me vaya") Borges añade fuerza a la dimensión psicológica del poema. Su interpretación está muy cerca del poema original, si consideramos el estilo lacónico con que Whitman expresa esa posesividad. ¿Se refiere "I must not go" al pensamiento del poeta o es una cita indirecta del mensaje que la mujer está comunicándole mediante el gesto de tomarle la mano, reteniéndolo?

Para adjudicarle a sus versos cierta naturalidad de ritmo y dc lenguaje, Borges explica o llena esos huecos que Whitman dejó para que el lector los complete. Finalmente, Borges también refina el ritmo del español en su segunda versión del poema. Nótese en el siguiente ejemplo cómo el uso del gerundio ayuda a crear un ritmo más poético y natural que el de la versión anterior:

I see her close beside me with silent lips sad and tremulous.

1929: Yola veo cerca a mi lado con silenciosos labios, dolida y temblada.

1969: Vuelvo a verla a mi lado con silenciosos labios, triste y temblando.

Si por un lado Borges añade "Vuelvo a verla" es porque ya en el poema se ha establecido la importancia del recuerdo en el mundo urbano ("populous city"). La segunda versión afianza la continuidad que ofrece la memoria, frente a la visión fragmentada y fragmentaria de la vida citadina. Los añadidos que Borges inscrita en sus traducciones no son de naturaliza perifrásica – como en el caso de un Valencia –, ni son agregados de un poeta que quiere escribir su propio poema mediante una traducción – como un Paz –, sino los de un poeta-traductor muy consciente del valor de cada palabra en el verso, y que intenta, dentro de una fiel aproximación, ofrecer un poema en castellano tan bien construido y tan impuesto de significado como el de Whitman. El uso del gerundio "temblando" mejora el ritmo del español, además de que evita la repetición torpe de "triste" y "temblula". El gerundio cumple aquí dos funciones formales: establece, primero, un ritmo mucho más fluido que el del texto de 1929 y, además, mantiene la aliteración del sonido "r", evitando a la vez la redundancia sonora del "tr".<sup>132</sup>

Las diferencias entre estas dos versiones del mismo poema exhiben la importancia del propósito de una traducción como base de juicio evaluativo. Tales divergencias reflejan asimismo el desarrollo de la lengua de Borges desde 1929 hasta 1969, cuando su español ya ha logrado ese grado de "invisibilidad" que se propuso en su época temprana. Las traducciones que aparecen en sus ensayos, fieles al original y sin miras a constituir un objeto poético en sí, son funcionales, un "aparato" de interpretación y dc crítica. Las traducciones de *Hojas de hierba*, naturalmente, comprenden una unidad y publicación poética y, como tal, trascienden un valor meramente explicativo. Son ahora poemas selectos de Whitman en español filtrados a través de la intuición poética dc Borges.

La edición argentina de *Hojas de hierba* omite el original junto al texto español. El formato monolingüe es lo común en traducciones a la versión anterior.

<sup>132</sup> El empleo del gerundio en Borges representa en general una excepción a la regla. Di Giovanni, en "At Work with Borges", *The Antioch Review* 30:3-4 (Fall-Winter, 1970):293, ha comentado que el escritor argentino odiaba el uso del gerundio en español y lo evitaba cuando era posible. En este caso, el gerundio mejoró considerablemente la versión anterior.

la lengua española, pero además este detalle señala el deseo de Borges de que las traducciones sobrevivan por sí solas, sin necesidad de que el lector se refiera al original. Si las tempranas traducciones borgesianas de Whitman sufrián cierta falta de libertad creadora, los poemas de *Hojas de hierba*, aunque en general son traducciones bastante literales, son más refinadas en cuanto a su hechura y al manejo del idioma; además, presentan ejemplos de estrategias y libertades que contribuyen a crear versiones más justas en su idioma y de mejor ritmo y lectura. En su prólogo a *Hojas de hierba*, Borges describe su postura ante el texto en cuanto traductor:

El idioma de Whitman es un idioma contemporáneo; centenares de años pasarán antes que sea una lengua muerta. Entonces podremos traducirlo y recrearlo en plena libertad.[...] Mientras tanto, no entreevo otra posibilidad que la de una versión como la mía, que oscila entre la interpretación personal y el rigor resignado. (HH, p. 31)

Borges traduce, pues, dejándose llevar por su propia lectura personal de la obra sin dejar de lado su característica disciplina ante el empleo de la lengua. Espera que la versión hispana goce de un español equivalente al inglés de Whitman, un español contemporáneo, coloquial y acumulativo, sin dejar de ser conciso, directo y económico.

Fernando Alegria, en sus evaluaciones de las varias traducciones al español de Walt Whitman, reafirma la importancia de la fidelidad a la estructura y vocabulario whitmanescos:

Recordemos que Whitman, a menudo, parece un poeta errático, obviene el efecto deseado por medio de un proceso de acumulación. La idea que desea expresar, especialmente en sus mensajes de carácter místico se le escabulle, resbalándose de verso en verso, asomándose por aquí o por allá, sin jamás entregarse íntegra. Después de ensayar una y otra metáfora se resigna a entregar el todo de su esfuerzo para que el poema entero, en sus perfecciones y defectos, nos transmita intuitivamente la verdad que no está en ninguna palabra determinada. De aquí la obligación que el traductor y el lector de Whitman tienen de acompañarle con absoluta fidelidad a través de sus enumeraciones y tanteos.<sup>133</sup>

Abogando por la “absoluta fidelidad”, Alegria critica la traducción de Whitman de Armando Vasseur (1912) por las demasiadas libertades que se tomó el traductor, además de por sus errores de interpretación, su falta de respeto al lenguaje apostrofado de Whitman, y, finalmente, por moralizar la sexualidad temática del poemario. Evalúa también las de Torres-Rioseco, a quien considera literal y exacto, pero acaso excesivamente sobrio, ya que le falta la variedad de adjetivación y vocabulario característico de Whitman. La del español León Felipe peca de “estridenticia superimpuesta a una poesía que es sobria dentro de su poderoso acento social místico” (p. 379), aunque en general, León Felipe añade sus propias imágenes que le dan el “carácter de una paráfrasis bastante libre” (p. 381). Finalmente, Alegria considera que la traducción y edición de Concha Zardoya, *Obras escogidas de Walt Whitman* (Madrid, 1946), es la más completa hasta esa fecha y la de más logrado estilo. Dentro de este marco evaluativo, los textos de Borges demuestran ese equilibrio entre el poeta que contribuye a la traducción con sus propias intuiciones literarias y su particular vocabulario, y el traductor o lector fiel, quien trata de mantener el mismo tono y contexto del original. En *Hojas de hierba* Borges combina el rigor sobrio de un Torres-Rioseco y las libertades poéticas de un León Felipe. La suya es una traducción de equivalencias poéticas, en la cual el lenguaje whitmanesco se mantiene en el español: las enumeraciones, los apóstrofes, el ritmo, sus coloquialismos tanto como sus términos filosóficos y abstractos. Borges es en todo fiel a la poética whitmanesca. Más allá de esa fidelidad, logra crear una obra con su propio peso hispánico y con su propio lenguaje, que no se lee como una traducción, sino como un texto autónomo en español.

Para lograr esto, Borges utiliza coloquialismos como lo hizo en su traducción del *Orlando*: “I beat and pound for the dead” (v.365)/“Yo doblo y redoblo para los muertos”(p. 58). Además, mantiene el tono coloquial de *Leaves of Grass*: “You seal I resign myself to you also—I guess what you mean” (p. 85)/“¡Mar! a ti me abandono también, adviño lo que quieras decirme” (p. 63). En este último ejemplo, se emplea la frase “lo que quieras decirme” para recalcar el tema del panteísmo religioso de Whitman expresado en la voluntad de diálogo entre la naturaleza y el yo poético. Borges, tomando en cuenta su afición por la metafísica, pudo haber traducido “what you mean” con un concepto más abstracto, como por ejemplo, “tu significado”.

Otro recurso que ofrece mayor autonomía al texto hispano es el empleo de vocablos que poseen ciertos ecos dentro de nuestra tradición literaria. Al traducir, por ejemplo, el verso “Still, nodding night” (v.437)

<sup>133</sup> Fernando Alegria, *Walt Whitman en Hispanoamérica* (Méjico: Studium, 1954), p. 351.

en "Noche serena que me llama" (HH, p. 62), de manera fascinante Borges logra armonizar varias decisiones lingüísticas en una sola frase. No sólo evoca a Fray Luis de León con su "noche serena", sino que logra mantener el patrón fónico del verso, las consonantes *n* y *s*. Más aún, evita el gerundo "nodding" transformándolo a "que me llama". Al igual que en el ejemplo anterior, el traslado del gerundo recalca la relación de diálogo entre el hablante poético y la naturaleza.

En cuanto al léxico, Borges contribuye a la traducción con su propio vocabulario literario:

"the fitful events" (v. 72)/"los acontecimientos azarosos" (p. 43)

"I know I am deathless" (v. 406)/"Sé que soy inmortal" (p. 61)

Aunque las inclusiones léxicas abstractas aparezcan a contrapelo del original, o en conflicto con la naturaleza democrática del lenguaje whitmanesco, éstas resultan fieles a la textura del original, en el cual se combina el inglés estadounidense coloquial con términos tan abstractos e intelectualizadores como los de un Borges o un Paz. Si Whitman escogió decir "I am deathless" de modo más conceptual que, por ejemplo, "I will not die", de corte menos abstracto, Borges mantiene dicho tono al traducirlo a "inmortal", en vez de una frase al modo de "Sé que nunca moriré". Por lo tanto, la presencia de términos filosóficos y de vocablos cuyos significados residen en su aspecto etimológico –recordemos la famosa "únanime noche" borgesiana– no está fuera de lugar con el tono y lenguaje ecléctico de *Leaves of Grass*.<sup>134</sup> En otros lugares, sin embargo, Borges cambia adjetivos y frases para mantener el tono coloquial del original: "Scattering it freely forever" (v. 260)/"Despararamado todo porque si para siempre" (p. 53). Gracias a la estrategia de suma y resta, o de prótesis según la denominación Chase (y que ya examinamos en el caso de Valencia y Reyes), se puede establecer una equivalencia de tono y estilo, un balance feliz entre los varios elementos textuales que, en su particularidad, no habrían encontrado traslado al segundo idioma.

En términos de la función del traductor como intérprete de la obra primogenia, Borges consideró necesario aclarar o explicarle al lector

hispano –más bien explicitar como ha dicho Steiner–, ciertos detalles geográficos y culturales.<sup>135</sup> Al comienzo del poema, en los primeros versos del canto "Starting from Paumanok", Borges añade una aclaración geográfica sucinta sobre el lugar de nacimiento del yo poético: "Starting from Paumanok...fish-shaped Paumanok where I was born" (v. 1)/ "Saliendo de Paumanok, la isla en forma de pez donde naci" (v. 1). Igualmente traduce regionalismos, por escencia intraducibles, en forma explicativa: "a Hoosier, Badger, Buckeye" (v.338) /"hombre de Indiana, de Wisconsin, de Ohio" (p.57). El uso de la estructura preposicional "sustantivo + de + sustantivo" en español sería la única alternativa. Tal esfuerzo explicativo no afecta al poema en términos estéticos; representa la única manera de ayudar al nuevo lector, ajeno a la cultura, a comprender el texto y sus referencias internas sin tener que recurrir a notas al calce o a glosarios. Borges decidió traducir esta enumeración de referentes a las identidades regionales y mantener así el sentido de la unidad panteísta del yo poético con el resto de los norteamericanos, expresada mediante los recursos poéticos de enumeración y evocación.

Podemos afirmar que en *Hojas de hierba* Borges ejecutó cambios, aunque sutiles, necesarios para poder ofrecer al lector hispano una poesía autónoma en español que no necesitara leerse como un texto dependiente del original en inglés; asimismo reconocemos la literalidad básica de esta traducción. Ahora, la fidelidad no siempre defata falta de creatividad. Si bien ya hemos dicho que para ser fiel al espíritu de un texto hay que incurrir en infidelidades, Borges nos respondería con el reverso: que para lograr originalidad e innovación, no es siempre necesario acudir a la divergencia o cambio.

Burton translates "Book of the Thousand Nights and a Night"<sup>136</sup> instead of "Book of the Thousand and One Nights". Now this translation is a literal one, it is true word by word to the Arabic. But yet it is false in the sense that the words "Book of the Thousand Nights and a Night" have common form in the

<sup>135</sup> Aquí utilizo el término según George Steiner, en *After Babel*, p. 277, donde comenta que debido a la necesidad del traductor de actualizar el sentido implícito de la obra original, los mecanismos de la traducción resultan inevitablemente explicativos: "Thus the mechanics of translation are primarily explicative, they explicate (or, strictly speaking, 'explicitate') and make graphic as much as they can of the semantic inheritance of the original. The translator seeks to exhibit 'what is already there'." Por lo tanto, toda traducción resulta algo aumentada en comparación con el original.

<sup>136</sup> Para un análisis del estilo ecléctico de Whitman en *Leaves of Grass*, es decir, de la combinación del lenguaje coloquial y americano con el empleo de términos filosóficos y abstractos, véase F. O. Matthiessen, "Only a Language Experiment" en *Whitman: A Collection of Critical Essays*, ed. Roy Harvey Pearce (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1962), pp. 70-79.

Arabic. While in English we have a slight shock of surprise, and this of course has not been intended by the original.<sup>136</sup>

La singularidad de ciertas estructuras en lenguas extranjeras puede ser de gran valor cuando aparece dentro de la tradición y estructuras lingüísticas de otra. Lo lingüísticamente literal, como en el caso de Burton, puede desembocar en una metáfora sorprendente o en una estructura poética innovadora. Además, este tipo de traducción transmite a la vez el sabor de la lengua original, su textura. Borges explicó, por ejemplo, el valor estético y estilístico de la frase “Song of Songs”, “Cantar de los Cantares”, en los idiomas occidentales que poseen el superlativo. Esta estructura se origina en el hebreo, el cual no posee en su gramática un recurso semejante. Sin embargo, el traslado literal ha mantenido la singularidad de la expresión estética en su valor de diferenciación o contraste con lo esperado, es decir, con la norma del superlativo en las lenguas que lo contienen. Un ejemplo de este tipo de fidelidad positiva en *Hojas de hierba* es el siguiente: “I harbor for good or bad” (v. 12) / ‘Soy puerco para el bien o para el mal’ (p.39). En vez de traducir el verbo “to harbor” en su acepción corriente de “aferrarse a” (en inglés, *to hold in the mind, to cling to*), lo traduce literalmente, aunque sustituyendo en “Soy puerco”, transformando un simple verbo en metáfora poética.

Borges ha encontrado en el legado de fidelidad y autoridad de las traducciones bíblicas un valor escondido que muy pocos lectores habíamos querido o podido reconocer, acaso por la repetición y agotamiento que ha sufrido el discurso bíblico en las culturas occidentales contemporáneas. Nos dejó dicho que la Biblia, para él, había sido depositaria de bellas traducciones literales: “Literal translation has created a beauty all of its own”. (Borges, 1962)

#### Borges y Whitman: un abrazo panteísta

Ahora bien, no sería justo considerar *Hojas de hierba* únicamente bajo la perspectiva del traductor como intérprete y editor. George Steiner ha dicho que cada traductor se identifica hasta cierto punto con el poeta a quien traduce, y deben existir ciertas afinidades entre ambos para que el proceso de traducción sea lo más honesto y auténtico

possible. Cuando un poeta traduce a otro se establece, en palabras de Schopenhauer, “a transference of souls”. Traducir implica una fusión de dos intuiciones, de dos espíritus, que da lugar a una nueva obra y a un tercer lenguaje, conjunción de ambos. En “El enigma de Edward Fitzgerald”, Borges propone que la reencarnación del poeta persa, Umar ben Ibrahim, en el poeta inglés Edward Fitzgerald, posiblemente explica el espíritu auténtico persa que se percibe en su *Rubaiyat*. De la combinación de ambos espíritus, según el escritor argentino, “surge un extraordinario poeta, que no se parece a los dos”. (OI, 104) Este misterio de colaboración literaria por dos figuras distintas más allá del tiempo y del espacio es comparable al caso de Borges y Whitman. Aunque a primera vista éstos parezcan ser diametralmente opuestos – cuando buscamos una figura equivalente a Whitman en Latinoamérica, pensamos en Neruda –, ambos comparten ciertas afinidades y una motivación poética muy singular que Borges descubre en sus lecturas del patriarca estadounidense.

En una conferencia en la Universidad de Texas en Austin en 1961, Borges expresó su deuda con Whitman como poeta contemporáneo:

I read it and I felt quite overwhelmed, overwhelmed like the rest of mankind. Now, when a young man reads a great poet (many poets seem to him great and do not loom quite so large afterwards), he falls into thinking that the poet has at last, at long last, discovered how poetry should be written. So when I read Walt Whitman I got the feeling that all poets who had written before him, Homer, and Shakespeare, and Hugo, and Quevedo, and so on, had been trying to do and failing to do, what Whitman HAD done. I thought of Whitman as having at last discovered how poetry should be written and so, of course, I could not but imitate him. (Jaén, 1967, pp. 51-52)

Aunque su comentario minimiza con gran ironía el valor de figuras como Homero, Shakespeare, Hugo y Quevedo en nuestra historia literaria, y a quienes sin embargo Borges leyó asiduamente, éste revela lo que encontró en Whitman: “how poetry should be written”, una respuesta al problema del lenguaje en la poesía. Desde 1916 hasta su muerte, Borges mantuvo esa misma admiración por el poeta norteamericano. La influencia whitmanesca en la obra de Borges se nota, según Didier T. Jaén, en varios de sus poemas y en los ensayos sobre Whitman. En cuanto al estílo poético de Borges, Jaén indica el uso de la enumeración en “Two English Poems”, al igual que el ritmo

<sup>136</sup> Borges, “Charles Eliot Norton Lectures”. Se ilustra esta idea con el mismo ejemplo en *Borges on Writing*, editado por Norman Thomas Di Giovanni, Daniel Halpern y Frank MacShane (New York: Dutton, 1973), p.104.

de los versos largos y el empleo del pronombre "yo", sin descontar la presencia del inglés como lengua poética. (Jaén, p. 52)

Lo que no se ha discutido en detalle, sin embargo, es la afinidad que encontró Borges en Whitman en cuanto a la discrepancia entre sus *personae*, sus máscaras poéticas, y el autor como ser humano.<sup>137</sup> En su prólogo a *Hojas de hierba*, el argentino menciona que existe una "desconcertante discordia" entre el Whitman de su poesía y el Whitman de su vida. (HH, p. 27) En "Nota sobre Whitman", ya había declarado que "casi todo lo escrito sobre Whitman está falsoado por dos interminables errores. Uno es la sumaria identificación de Whitman, hombre de letras, con Whitman, héroe semi-divino de *Leaves of Grass* como Don Quijote lo es del *Quijote*." (D, 122-23). Añadió que los lectores de las biografías del poeta norteamericano terminan decepcionados cuando se dan cuenta que "el mero vagabundo feliz que proponen los versos de *Leaves of Grass* hubiera sido incapaz de escribirlos". (D, p.123) La creación de un "yo" poético da lugar a una fusión inconsciente, por parte del lector, de las dos entidades –la una real, la otra ficticia– que crea un escritor.

Borges se detuvo en este fenómeno probablemente porque él mismo lo exemplificó a través de su vida y obra. Se leyó a sí mismo en Whitman y en su poesía. La entidad literaria del argentino como narrador de cuentos fantásticos, metafísicos y policiales, y aun de varios poemas de amor, se nos derrumba hasta cierto punto al leer sus propias palabras: "pocas cosas me han ocurrido y muchas he leído". (H, 109) Revelador es el título de uno de sus poemas de amor más conocidos,

<sup>137</sup> Jaén, p. 51, ya había mencionado esta afinidad que Borges encuentra en Whitman: "El tema del 'otro' Whitman nos recuerda, no sé si inevitablemente, al 'otro' Borges de 'Borges y yo', al que 'le ocurren las cosas' (*El hacedor*, p. 50). Sin duda, en la época en que escribía 'El otro Whitman', ya vislumbraba Borges al 'otro' Borges, al del mito bibliográfico que, a veces, no parece tener nada que ver con el Borges cotidiano, que conversa con su madre o el que, ante las películas de 'cowboys' en Texas, añoraba los cines de Buenos Aires." Guillermo Sucre, en *Borges, el poeta* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1967), pp. 20-21, también ha señalado este aspecto de la influencia de Whitman en la poesía del escritor argentino: "Borges admira la poesía de Walt Whitman precisamente porque su grandeza y su vigor no están en el Whitman real –'casto, reservado y más bien taciturno'– sino en el yo imaginado y creado por su obra." Pero es Joseph Benevento quien dedica un artículo a este tema. En "What Borges learned from Whitman: The Open Road and its Forking Paths", *Walt Whitman Quarterly Review*, 2:4 (Spring 1985): 21-30, examina las discrepancias entre persona y autor en la obra de ambos. Difiero con Benevento, sin embargo, en cuanto a su esfuerzo por establecer la influencia de la poesía de Whitman sobre la ficción de Borges, cuyos narradores y estrategias narrativas obedecen más a la tradición metaliteraria de un Cervantes y un Unamuno, entre otros, que a la poesía whitmanesca exclusivamente.

"Amorosa anticipación". Las *personae* de Borges proyectan sus sueños, lo que él hubiera querido ser, como reflejan dos textos claves, "Poema conjectural" y "El sur". Sus comentarios sobre Whitman se podrían aplicar a sí mismo:

Elaboró una extraña criatura que no hemos acabado de entender y le dio el nombre de Walt Whitman. Esta criatura es de naturaleza biformal: es el modesto periodista Walter Whitman, oriundo de Long Island, que algún amigo apresurado saludaría en las aceras de Manhattan, y es, asimismo, el otro que el primero quería ser y no fue, un hombre de aventura y de amor, indolente, animoso, despreocupado, recorredor de América. (HH, 29)

No hay más que sustituir el apellido de Whitman por Borges, la profesión de periodista por bibliotecario y el lugar de origen, Long Island, por Buenos Aires, para obtener una descripción personal de Borges. Este fenómeno de desdoblamiento literario se poetiza en "Borges y yo", texto en que el autor juega con la escisión entre su vida privada y su vida pública, entre el Borges ficticio que sus lectores y él mismo construyeron a través de su escritura, y Jorge Luis, el hombre de carne y hueso que pasó sus tardes, semanas, meses y años leyendo más que viviendo.

En su poema sobre Whitman, "Camden, 1892", Borges utiliza la imagen del espejo para formular poéticamente esta división que, más allá de ser una escisión de la personalidad, es el deseo de "ser otro" mediante la poesía:

Ociosamente  
Mira su cara en el cansado espejo.  
Piensa, ya sin asombro, que esa cara  
Es él. La distraída mano toca  
La turbia barba y la saqueada boca.  
No está lejos el fin. Su voz declara:  
Casi no soy, pero mis versos ritman  
La vida y su esplendor. Yo fui Walt Whitman.<sup>138</sup>

<sup>138</sup> Borges, "Camden, 1892", en *Obra poética, 1923- 1977*, 3era ed. (Buenos Aires: Emecé Editores, 1981), p. 239. De aquí en adelante, las referencias a esta edición serán indicadas por la inicial OP.

A través de la escritura, Borges proyecta sus preocupaciones existenciales en la figura de Whitman: la espera de la muerte y la fragmentación entre el hombre que se mira y la figura a la que mira. Su confesión, "casi no soy", expresa la cercanía de la muerte, como la "pobre existencia" del poeta, que se contrapone a la presencia salvadora de la poesía. La palabra poética extenderá su vivir más allá de la muerte: "Casi no soy, *pero* mis versos ritman/La vida y su esplendor". De la poesía brota la vitalidad que el "cansado" espejo ya no refleja. El "cansado espejo" indica que ni de su propia cara, ni de sus barbas ni manos, emana la vida que su poesía todavía posee. En una suerte de hipálage existencial, el hombre, cerca de su fin, proyecta la vitalidad deseada en su poesía. Este es uno de los ejes diferenciales entre el hombre y el yo poético: aquél murió físicamente; este último seguirá vivo mientras siga siendo leído.

La presencia y función del lector es de suma importancia tanto en la obra de Whitman como en la de Borges. En "Nota sobre Walt Whitman", Borges describe el diálogo entre Whitman y su lector que, a su vez, se funden en el poeta mismo:

Whitman deriva de su manejó una relación personal con cada futuro lector. Se confunde con él y dialoga con el otro, con Whitman ("Salut au monde", 33):

- ¿Qué oyés, Walt Whitman?

Así se desdobló en el Whitman eterno, en ese amigo que es un viejo poeta americano de mil ochocientos y tantos y también su leyenda y también cada uno de nosotros y también la felicidad. (D, p. 128)

A través del lector, quien se vuelve también personaje de la obra poética, el autor, proyectado en el yo poético, puede asumir ser el otro y alcanzar – de manera vicaria – el ideal panteísta. Al dirigirse al lector anónimo, Whitman establece un diálogo a través del tiempo y del espacio. En *Leaves of Grass*, particularmente al final, el poeta estadounidense "abraza" a su lector, haciéndolo partícipe de la experiencia poética al aludir a la responsabilidad de éste de mantener vivo el recuerdo de su lectura:

My songs cease, I abandon them,  
from behind the screen where I hid I advance personally  
solely to you.

It is I you hold and who holds you,  
I spring from the pages into your arms – decease calls  
me forth.

O en el apóstrofe de los siguientes versos:

Dear friend, whoever you are take this kiss,  
I give it especially to you, do not forget me.  
Remember my words, I may again return,  
I love you, I depart from materials,  
I am as one disembodied, triumphant, dead. (pp.  
513-514)

En la obra cuentística de Borges, la predominancia de la primera persona narrativa, los innumerables personajes y narradores que son, a su vez, lectores de textos o del mundo, y las narraciones enmarcadas – el cuento dentro del cuento – configuran un microcosmos, para ser leído, en que el lector asume un papel esencial como descifrador. En su obra poética, el diálogo entre el sujeto lírico y el lector es muy común, como ilustra el epígrafe a *Fervor de Buenos Aires*:

Nuestros hados poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor. (OP, p. 27)

O en el poema "Un lector" – nótense el artículo indefinido que despersonaliza tal función – en el cual el hablante poético, dentro de su usual ironía, hace sobresalir la función del lector sobre la del escritor: "Que otros se jacten de las páginas que han escrito,/A mí me enorgullecen las que he leído" (OP, 359). A diferencia de la actitud personal y emotiva de Whitman, que en realidad se manifiesta más claramente en el yo poético de Neruda en *Alluras de Machu Picchu*, los dos comentarios de Borges reafirman su singular humildad en conjunción con esa actitud irónica que impregna su obra, el escepticismo esencial en que se regodeó y que lo condujo a poner en duda hasta su propia autoría. Consideró un factor del azar el que él hubiera sido el escritor, el "redactor" de los poemas, y no el lector, aunque sabemos que Borges, en vida, fue un ávido lector de vastos textos (para emplear su léxico característico). A pesar de las diferencias

Su actitud autocritica se resume en el epígrafe a *Discusión*, tomado de Alfonso Reyes, quien así mismo ejemplificó al autor que constantemente revisa y rehace: "Esto es lo malo de no hacer imprimir las obras: que se le va la vida en rehacerlas." Borges ha reescrito constantemente su obra narrativa y su poesía. Las varias ediciones de sus poemas, más que las de sus cuentos, demuestran esa constante vigilancia y observación de sí mismo. Su sentimiento de vergüenza ante sus poemas tempranos y juveniles, como su decisión de no publicarlos, reflejan esa exigencia para con su propia escritura.

Borges tradujo su obra al inglés en colaboración con su traductor oficial, Norman Thomas di Giovanni. Gracias a esta colaboración Borges tuvo la oportunidad de leer y observar sus textos con más objetividad, con mayor atención al lenguaje y a los detalles y, en consecuencia, llegó a ejecutar cambios de estilo y de contenido. La función de Di Giovanni no fue de menor importancia en este proyecto, pues sus observaciones y preguntas estimularon a Borges a poner en duda cualquier ambigüedad o referencia que necesitara aclararse. Tenemos, pues, a dos lectores leyendo la obra borgesiana: al autor mismo revisándola y ayudando a traducirla al inglés, y a un lector de habla inglesa, quien interpreta la obra en español y la transmite al inglés en una versión similar, pero indudablemente nueva. Las consecuencias de tal diálogo son fascinantes. A través de Di Giovanni conocemos las actitudes de Borges hacia la lengua inglesa y hacia su propia obra. Di Giovanni trabajó junto con Borges, interpretándola para luego darle forma en inglés. Este proceso doble de lectura y traducción, desde una perspectiva tanto humana como literaria, llevó al autor a rehacerse constantemente. En su función de traductor, Borges se convierte en su lector ideal.

Un detalle imprescindible que facilita dicha interacción es el fenómeno de la invisibilidad de egos en el que las dos personas, autor y traductor, se sienten en libertad de criticarse mutuamente con el objetivo final de desempeñar la tarea propuesta. Claro está, para poder gozar de este tipo de confianza, es necesario sentir cierta amistad y respeto mutuo. A pesar de cualquier diferencia personal que hayan tenido, Di Giovanni y Borges fueron amigos, relación que no sólo facilitó el intercambio en el trabajo, sino que también ayudó a Di Giovanni a penetrar con más confianza en la obra del argentino, a adentrarse en la mente del autor en el momento de la génesis del texto:

I suppose I cannot stress this personal association enough, for no matter what we do together – whether we are walking, talking, traveling, dining with friends, or exchanging gossip and

worries – all of it is valuable and puts me in touch with Borges' world and his thoughts. (Di Giovanni, 1970, p. 293)

Tal amistad se refleja por igual en las palabras de Borges: "We don't think of ourselves as two men when we are working. We are two minds attempting the same goal."<sup>142</sup> Esta unidad entre dos espíritus, dos mentes que ponen de lado las diferencias personales y culturales, es un microcosmos vivo de la unidad panteísta que Borges tanto desarrolló en sus cuentos y en su poesía. El panteísmo es una filosofía, una metaforización del universo, pero puede también ser, en ciertas instancias, una vivencia humana. El trabajo en consumo de un traductor con un escritor ilustra la fusión de pensamiento e intuiciones poéticas que posibilitan la creación de una segunda obra. El traductor, Di Giovanni, se adentra en el pensamiento de Borges, conociendo tanto al hombre como al poeta, para poder entender e interpretar su obra con la mayor autenticidad posible. Borges, por su lado, también se siente una entidad en dos personas: su obra ahora está siendo reescrita por un segundo autor, el traductor, quien la transformará bajo los dictámenes de su propia intuición poética y su conocimiento de la lengua inglesa.

Di Giovanni ha documentado en un par de artículos el proceso de colaboración gracias al cual se realizaron las traducciones al inglés de algunos textos de Borges. El proceso es interesante de por sí; además, en su descripción, Di Giovanni indica algunos de los cambios que Borges ejecutó en sus varios textos como resultado de su relectura y autocriúca. Sería imposible intentar establecer cuál de los dos fue responsable de cada una de las múltiples variantes en estas traducciones; ello sería destruir el producto colectivo de tal empresa. Lo que nos interesa, sin embargo, es subrayar algunos de los resultados de estas relecturas.

En "At Work with Borges" publicado en *The Antioch Review*, Di Giovanni indica tres etapas generales del proceso de traducción colaboradora: 1) Di Giovanni hacía un borrador en inglés del texto, y luego junto con Borges, lo repasaban oración por oración. En esta etapa el traductor discutía todos los detalles de la obra necesarios para asegurarse de que hubiera entendido el texto en sí al igual que las intenciones poéticas del autor. En esta primera etapa autor y traductor se sugerían varias alternativas. 2) Di Giovanni pasaba a maquinita el

<sup>142</sup> Borges, *Borges on Writing*, p. 107. Véase también los comentarios de Di Giovanni sobre el factor de la invisibilidad de egos, en "On Translating with Borges", *Encounter*, 32:4 (April, 1969): 22-24.

borrador, dándole forma y puliendo las oraciones y párrafos en inglés; consultaba el primer texto sólo para confirmar el ritmo de una oración o su énfasis. Se preocupaba principalmente "with tone, tensions and style".<sup>143</sup> Borges leía la versión en inglés sin consultar la obra en español. Revisaba con miras a que la traducción se leyera como si hubiera sido escrita originalmente en inglés. (p. 291)

Di Giovanni menciona un detalle de gran importancia para nuestro estudio. Borges, ocasionalmente, cuestionaba la obra original después de sus relecturas y traducciones. Es decir, como lector, su continuidad creadora permaneció vigente y activa, y participó no sólo en las revisiones de su obra en inglés, sino que, en consecuencia, rehizo su obra en español, manteniéndola en constante cambio. En el papel de cotraductor, Borges encarnó el fenómeno singular del poeta que es intérprete y crítico de su propia obra, fenómeno descrito por Steiner de la siguiente manera:

A peculiarly illuminating intentional strangeness can result when a writer, particularly a lyric writer, translates his own work into a foreign language or is instrumental in such translation. The hermeneutic model is, in this event, one of essential donation but also of Narcissistic trial or authentication [...] [H]e seeks [...] an enhancement of clarification of these linkments through reproduction.<sup>143</sup>

Un ejemplo específico de tales enmiendas es la traducción de *El informe de Brodie*. Borges encontró nuevas posibilidades expresivas durante su relectura y discusión con Di Giovanni. Y, estos cambios, algunos pequeños, se implementaron en la tercera y cuarta edición de esta obra. El final de "The Gospel According to Mark" también fue añadido como resultado del proceso de traducción y relectura. (Di Giovanni, 1973, pp. 105-106) El último verso, en inglés, del poema "El centinela" que aparece en *El oro de los lúgares* (1972), es distinto del texto en español ya que Borges juzgó que en el contexto cultural inglés el verso trasladado así funcionaría mejor: "I find myself there", en vez de "You'll be there awaiting me". Tal idea surgió mientras él y Di Giovanni traducían el poema al inglés:

Borges: At first, I wrote, "You'll be there awaiting me." Then I thought that it would be far more effective to say, "I find myself there..." It enforces the idea, as the Scots had it, of the fetch of a man seeing himself. I think that in Jewish superstition the idea was that if a man met himself - his *Doppelgänger*, as the Germans call it - he would see God. In the similar Scottish superstition, the idea is that if you meet yourself you meet your real self, and this other self is coming to fetch you. That is why the Scottish for "Doppelganger" is "fetch". (Di Giovanni, 1973, p. 98)

El concepto de la traducción como metáfora de la esencia transformadora de la literatura se encarna, como hemos visto, en los temas filosóficos y literarios que preocuparon a Borges. Más aún, la constancia del cambio, la condición de apertura de la obra literaria a variaciones y permutaciones, se ilustra en el fenómeno del autor como su propio lector y traductor. En este caso, el acto de la traducción es una imagen del acto de la lectura que es, a su vez, una imagen del acto de la escritura.

#### Borges, escritor bilingüe y políglota

El vasto conocimiento y perfecto dominio de Borges del inglés hizo posible que el autor contribuyera activamente a la traducción de su obra, en vez de limitarse a explicar o aclarar sus textos y referentes. Podemos tener a Borges por escritor bilingüe, aunque en realidad no haya escrito más que un puñado de poemas y textos originalmente en inglés. Su obsesión y amor por la lengua inglesa, herencia de su abuela materna, Fanny Haslam, y resultado de sus lecturas desde la infancia, transformó al autor argentino en un ávido lector (y profesor) de literatura inglesa y norteamericana, la cual influyó enormemente en la concepción de sus tramas y personajes.<sup>144</sup> La importancia del inglés para Borges se resume en sus palabras tan famosas, "...pocas cosas me han ocurrido más dignas de memoria que el pensamiento de Schopenhauer o la música verbal de Inglaterra." (H, p. 109) En el poema titulado "Al idioma alemán", Borges menciona que el inglés le fue dado "por la sangre", a diferencia del alemán, que fue una lengua elegida por él

<sup>143</sup> George Steiner, *After Babel*, p. 319. Recordemos que Di Giovanni como traductor asume además el papel de revisor: "when we translate from manuscript, as most of Brodie was done, I sometimes point out lapses or suggest a touch or two, which we immediately incorporate into the Spanish." *Borges on Writing*, p. 106.

<sup>144</sup> Véase el libro ya citado de Ronald Christ, *The Narrow Act*, para un análisis comparado sobre la influencia de la literatura inglesa y norteamericana en la obra de Borges.

mismo, y del español, lengua que fue su “destino” (OP, p. 392). Las tres distinciones revelan algo importante sobre la motivación del interés borgesiano por el inglés. Sus preferencias oscilan entre una lengua destinada a él por su patria y sus padres, como el español; otra por sus antepasados, como el inglés; y otra, escogida por él, por gusto y voluntad, como el alemán. Hay que recalcar que la combinación de factores probablemente sirvió como motor para Borges.

En la literatura contemporánea, Borges pertenece, junto con Nabokov y Beckett, a un grupo reducido –pero cada vez más en aumento– de autores políglotas. Sería apropiado observar que los tres autores compartieron un ávido interés por la traducción y llevaron a cabo traducciones literarias de singulares consecuencias. Beckett, al igual que Borges, tradujo sus propias obras del francés al inglés; Nabokov ha intentado traducir al inglés –y devolverle a esa lengua– la versión rusa de Konstantin Bal'mont del poema “The Bells” de Edgar Allan Poe, empresa de índole parecida a las que propone Borges para un Pierre Menard. La tendencia al internacionalismo, resultado parcial de la época de la vanguardia en Europa, se ejemplifica en estas tres figuras. A diferencia de los otros dos, Borges es un autor internacional sin haber dejado de ser muy argentino. Según Steiner, Nabokov y Beckett experimentaron el exilio,<sup>145</sup> y las consecuencias multilingüísticas de ello se reflejan en sus obras.<sup>146</sup> En cuanto a Borges, éste viajó a Suiza, España y Europa en su juventud, pero su interés por las lenguas extranjeras indudablemente se inició y tomó vuelo a través de sus lecturas personales.

La influencia del inglés en la obra de Borges se observa más

profundamente, en adición a sus temas, en la sintaxis de su español, aspecto que radicalizó el empleo literario de nuestra lengua en América Latina. La economía de su estilo y la predilección de la frase corta en vez de la larga, son sólo dos aspectos angificados que matizan su español. El mismo Di Giovanni ha comentado esto, añadiendo que la presencia subyacente del inglés muchas veces le facilitó la tarea de traducir, aunque no del todo:

I don't know much about sentence structure in Spanish, but I know that a construction that may be the same in both languages does not necessarily produce the same effect in each: the gerund, for example. In English, it adds immediacy and

speeds a sentence up; in Spanish, it is cumbersome and impeding. To follow Borges' sentence structure in translation can be treacherous. He has changed the Spanish language; his sentence structure is largely modeled on English, and you may be able to reel off four consecutive sentences in English just following his Spanish. But the fifth has a Spanish structure; follow it and the English is killed.

And he has introduced verb forms seldom used before in the language—the present perfect tense. He has revitalized the language. (Di Giovanni, 1973, pp. 135, 137)

Gracias a la presencia renovadora del inglés que da realce al español sin tener que invadirlo o romper con sus estructuras gramaticales, podríamos decir que Borges es un escritor idóneamente bilingüe. Escribe en español, pero un español en cuya infraestructura encontramos un inglés latente. Es como si el lenguaje borgesiano fuera constituido por dos capas: la primera, el español en su forma concreta, visible y tangible; la segunda, la invisible, que consiste en el pensamiento, estructura, sintaxis y elementos léxicos del inglés. Este fenómeno es comparable al inglés narrativo de Hemingway, en el cual el español existe de manera subyacente y no tan palpable.<sup>146</sup>

Borges escribió algunos de sus textos en inglés y luego los tradujo al español. Por ejemplo, el poema en prosa “His End and His Beginning” representa un caso de hibridización en cuanto al género y en cuanto a su génesis lingüística. Borges compuso este poema en inglés durante su estadía en la Universidad de Harvard en 1967. Lo escribió junto con su secretario de entonces, John Murchison. Dos años después, mientras preparaba la primera edición del *Elogio de la sombra*, lo tradujo muy libremente al español. Más tarde, al publicar varios poemas en inglés en *Antioch Review* junto con Di Giovanni, ambos revisaron la versión original en inglés y la combinaron con ciertos elementos de la

<sup>145</sup> Véase de George Steiner, en *Extraterritorial* (New York: Atheneum, 1971), el primer capítulo del mismo nombre, pp. 3-11, para un análisis esclarecedor e informativo sobre el fenómeno del escritor políglota.

<sup>146</sup> Le debo esta referencia a Gary Keller, en “The Literary Stratagems Available to the Bilingual Chicano Writer”, *The Identification and Analysis of Chicano Literature*, ed. Francisco Jiménez, (New York: Bilingual Press, 1979), pp. 263-316, donde analiza la textura subyacente hispana de la prosa de Hemingway. Es imperativo aclarar aquí que el bilingüismo de un Hemingway o de un Borges presenta diferencias estéticas e ideológicas en relación con la literatura bilingüe o interlingüe que se ha desarrollado en los Estados Unidos en los últimos 25 años entre los escritores mexico-americanos y neorriqueños.

versión en español.<sup>147</sup> Ya para sus últimos libros poéticos abundan notoriamente los títulos en inglés que encabezan textos en español, al igual que los temas, referencias y preocupaciones centradas alrededor de la cultura anglosajona en general.

Dichos ejemplos demuestran el íntimo enlace entre el pensamiento de Borges y su expresión en la lengua inglesa, resultado de sus vastas lecturas en inglés. Pero Borges declaró que él no creía en el total bilingüismo de ningún escritor, pues para él era imposible producir la misma calidad literaria en dos idiomas (Di Giovanni, 1973, p. 91). Bajo tales criterios cuantitativos y cualitativos, Borges no es el perfecto bilingüe. Sin embargo, el acto de la escritura en su obra representa un caso interesante y muy singular de literatura en español pero profundamente imbuida de lo inglés, tanto en referencias contextuales, como en el lenguaje mismo. Es posible que tal hibridación, además de sus temáticas anglosajones, haya garantizado la recepción tan positiva de que Borges gozó como supuesto autor nativo tanto en Estados Unidos como en Inglaterra. Durante sus últimos años, hubo una anécdota que relataba cómo muchos lectores norteamericanos habían presumido que Borges era un escritor nativo anglosajón. Este pequeño pedazo de leyenda refleja la índole y recepción universal de su obra, de influencia más abarcadora que la de ningún autor hispano en la historia, salvo Cervantes. A través de la textura bilingüe y cosmopolita de su obra, dc sus logros como traductor de otros grandes poetas y novelistas extranjeros, sin mencionar la singular tarea como traductor de sí mismo, Borges elevó el pantomismo literario de mero tema textual a una verdadera realidad encarnada en su diario vivir como escritor, traductor y lector.

## CAPITULO IV

### De la pintura a la palabra Territorios y la traducción intersemiótica

#### Cortázar y la traducción interlingüística

Es haro conocido el hecho de que Julio Cortázar trabajó por muchos años como traductor para la UNESCO. Sus traducciones al español incluyen las siguientes: de Henri Bremond, *La poesía pura*; de G. K. Chesterton, *El hombre que sabía demasiado*; de André Gide, *El immortalista*; de Alfred Stern, *Filosofía de la risa y del llanto*; y de Marguerite Yourcenar, *Memorias de Adriano*. Acaso su logro más sistemático haya sido *Obras en prosa* de Edgar Allan Poe, versión al español de los cuentos, ensayos y críticas del escritor norteamericano, que ejerció una innegable influencia en la obra del escritor argentino.

En su prólogo a dicha obra, Cortázar explica el objetivo de sus traducciones y de la edición: presentar un Poe más completo, más total y auténtico que el que las imágenes "falsamente verdadera (la de nuestra subjetividad) y la veraderramente falsa (la de la crítica sólo objetiva)" han impuesto a través de los años. Al incluir toda la obra en prosa del maestro del cuento norteamericano, Cortázar intenta reivindicar el valor de su obra entera y presentar la figura de un escritor que, además de haber sido poeta y narrador, ejerció la crítica literaria. En la traducción de *Marginalia*, Cortázar comenta que: "La traducción completa [de *Marginalia*] permite mostrar los méritos y desmeritos de

<sup>148</sup> Poe, Edgar Allan. *Obras en prosa*. Traducción, introducción y notas de Julio Cortázar. Ediciones de la Universidad de Puerto Rico (Madrid: Revista de Occidente, 1956). Véanse los siguientes estudios en torno a las afinidades entre Poe y Cortázar: Hernández del Castillo, Ana. *Keats, Poe and the Shaping of Cortázar's mythopoiesis* (Amsterdam: J. Benjamins, 1981); Ferre, Rosario, "Cortázar, Sombras del simbolismo y del surrealismo". *Revista de Estudios Hispánicos* 21:2 (mayo 1987): 101-110; Rosenblatt, María, "La nostalgia de la unidad en el cuento fantástico: 'The Fall of the House of Uster' y 'Casa Iomada'", en Burgos, Fernando, ed. *Los ochenta mundos de Cortázar: Ensayos* (Madrid: EDI-6, 1987): 199-209.

<sup>147</sup> Norman Thomas Di Giovanni, "At Work with Borges", p. 298. Otros autores hispanoamericanos que ejemplifican la creación literaria bilingüe son Carlos Fuentes, José Donoso y Manuela Puig. Este último, por ejemplo, escribió *Eternal Curse on the Reader of These Pages* primero en inglés en 1979 y luego la tradujo al español. Al igual que los experimentos de Di Giovanni y Borges, Puig y su editor, Erroll McDonald, norteamericano nacido en Costa Rica, combinaron ambas versiones, la hispana y la inglesa, para crear una tercera versión del texto.