

ALEPH

número 21
(enero de 2007)



Jornada del sábado 4 de marzo de 2006 organizada por ALEPH
con el apoyo del Proyecto Borges 2006,
la Hogeschool Antwerpen (Hoger Instituut voor Vertalers en Tolken),
la Universidad de Amberes, y la Cátedra Carlos Quinto (Universidad de Gante)

Para citar este artículo: Wilson, Patricia. “*Objets trouvés*: crítica y traducción en Borges”. *Borges y la traducción*, número especial de *Aleph: Revista de Literatura Hispanoamericana*, no. 21, Logie I. y Montalvo, Y. (eds.). 2007, pp. 19-29. ISSN 1784-5114. Disponible en: http://ahbx.eu/ahbx/?page_id=7464

***Objets trouvés*: crítica y traducción en Borges**

Patricia WILLSON
Universidad de Buenos Aires

I

Evaristo Carriego, ese texto tan difícil de clasificar que Borges escribió en 1930, incluye un breve ensayo titulado “Las inscripciones de carros”, cuya síntesis fue publicada previamente con el título “Séneca en las orillas”. Como ocurre con otros textos que componen el *Carriego* de Borges –y con muchos textos de Borges en general–, éste nos plantea un problema literario: qué sucede cuando un enunciado o un texto es leído usando como marco un contexto para el cual no fue creado o previsto. En su análisis de la “epigrafía de corralón”, Borges demuestra, a la manera caprichosa y opinable con que él suele demostrar las cosas, que, en una ida y vuelta del centro a los márgenes, el poeta inglés Browning se lee de otra manera cuando se han atesorado los dichos de los “filósofos” orilleros. Leer las inscripciones de los carros como si fueran epigramas de Séneca; leer los versos de Browning como si su soporte fuera un tablón fileteado: esa es la manera –verbal, sutil y, a la vez, espectacular– que tiene Borges de construir sus *objets trouvés*.¹

En este trabajo me propongo utilizar la noción de *objet trouvé* así entendida para pensar dos prácticas muy vinculadas entre sí: la traducción y la crítica en Borges. Pero antes quisiera dar un rodeo, introducir un excursus que sacará a la luz la “trastienda” de mis

¹ Véanse otros rasgos de esta vinculación entre *objets trouvés* y “Las inscripciones en los carros” en Sylvia Molloy, “Lost in translation: Borges, the Western tradition and fictions in Latin America”, in Evelyn Fishburn (ed.), *Borges and Europe revisited*, Londres, Institute of Latin American Studies, 1998, p. 14.

argumentos. El año pasado presenté en Buenos Aires junto al escritor argentino Ricardo Piglia un libro en el que el autor, Sergio Waisman, estudia los vínculos entre Borges y la traducción.² En esa presentación tuve oportunidad de comprobar qué tipo de lectura había hecho Piglia de mis hipótesis sobre la traducción en la Argentina en las décadas de 1940 y 1950, en especial sobre las intervenciones de Borges como traductor.³

Piglia es, quizá, el escritor argentino que –junto con Borges– más se ha preocupado por establecer cánones y tradiciones en la literatura argentina en su conjunto. Además, Piglia ha definido ciertas diferencias entre la crítica literaria que escribe el escritor y la que escribe el crítico: las primeras –las críticas de escritores– tenderían a establecer un canon o un sistema valorativo de poéticas en los cuales la poética del propio escritor quedaría en un lugar privilegiado. Sería una crítica interesada; en cierta medida, desde luego, todas las críticas lo son. Según Piglia, el escritor hace crítica, ante todo, para propugnar su propia concepción de lo literario, para que su literatura ocupe un lugar destacado y, en lo posible, nuevo, en el campo literario en el que produce. En este sentido, Piglia confirma la hipótesis central de Edward Said en *Beginnings*: a diferencia de lo que ocurría, por ejemplo, en la época de Dante, cuando para el poeta no había honor más grande que ser el continuador de Virgilio, en la modernidad la originalidad y la ruptura son un valor y, por tanto, marcan un comienzo, un *beginning* en una literatura determinada.⁴ No me extenderé en el funcionamiento del *beginning* en Borges, pero es preciso señalar el siguiente hecho: sus traducciones más importantes –la de Faulkner y las de Virginia Woolf– son previas a su período “clásico”, el de *Ficciones* y *El Aleph*; la que realizó de la última página del *Ulysses* de James Joyce es contemporánea de sus primeros poemarios. Dicho de otro modo, su *beginning* como escritor estuvo acompañado por una relevante actividad traductora.

² Sergio Waisman, *Borges y la traducción. La irreverencia de la periferia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.

³ Patricia Willson, *La Constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2004.

⁴ Edward W. Said, *Beginnings. Intention & Method*, Nueva York, Columbia University Press, 1985, p. 9.

Como dije, en la presentación de *Borges y la traducción* –el libro de Waisman que mencioné– había podido constatar cuál había sido la lectura de Piglia de mi perspectiva sobre la traducción en la Argentina. Fundamentalmente, creo yo, Piglia leyó en mi libro la siguiente tesis: *así como la crítica de escritor difiere de la crítica del crítico, también la traducción del escritor difiere de la traducción del traductor*. Es una lectura posible, que el texto autoriza, dado que elegí analizar traducciones de tres traductores-escritores: además de Borges, Victoria Ocampo y José Bianco. Y, sin embargo, no era ésa la intención de mi investigación. Más bien intenté ver de qué modo ciertas traducciones realizadas en la Argentina ponían de manifiesto algunos debates que a mí me interesaban y que se producían en la literatura argentina en el momento de auge de la industria editorial durante el siglo veinte: la figura de escritor, la motivación realista y la motivación psicológica, el imaginario urbano, la capacidad de absorber novedades formales y temáticas extranjeras, el problema de la lengua literaria, etc.

Todos esos debates están presentes con gran intensidad en la propia obra de Borges, tanto en sus poemas como en sus cuentos y ensayos y, según la hipótesis que personalmente intenté defender, también en sus traducciones. Encontrar los rastros de esos debates en una traducción es más difícil, pues no depende de compulsar el material literario, es decir, temas y motivos, sino exclusivamente la escritura. De allí, la dificultad, y, por eso mismo, porque es más difícil, más revelador es el hecho de encontrarlos.

Una traducción está, por definición, atenazada por dos polos que pueden ser más o menos potentes según el momento histórico en que se realiza esa traducción o el tipo de texto que se traduce: esas dos fuerzas son la *adecuación* de la traducción al texto fuente u original y la *aceptabilidad* de esa traducción en la cultura meta o receptora. Doy dos ejemplos antitéticos: el de la adecuación máxima al texto fuente, las traducciones hiperliterales que Hölderlin hizo de Sófocles; el de la aceptabilidad máxima en la cultura meta, las *belles infidèles* del siglo de Luis XIV.⁵

⁵ Véase una discusión de uno y otro caso en Antoine Berman, "Hölderlin, ou la traduction comme manifestation", en A. Berman *et al.*, *Les tours de Babel*, Mauvezin,

Hace ya algunos años, el crítico francés Philippe Hamon demostró en "Un discours contraint" que el discurso realista es un discurso presionado o constreñido por numerosas reglas compositivas y temáticas.⁶ Es que la apariencia de realidad no se logra "naturalmente", o –para decirlo con una *boutade*–, la novela realista es lo menos real que hay. Por eso mismo, por la serie de restricciones que presenta la novela realista decimonónica para ser tal, es posible leer en ella marcas ideológicas muy fuertes de la época en que fue escrita. Extrapolemos este hecho a la traducción: para que la traducción "no se note", para que –según ese mandato que es preciso revisar– se lea como un texto escrito directamente en la lengua meta, o, en otras palabras, para que sea totalmente aceptable en la cultura receptora, el traductor tiene que hacer infinitas operaciones sobre el texto fuente.

¿Cuál es la crítica de las traducciones de Borges que a mí especialmente me interesa hacer? Primero voy a definir aquellas que intento no hacer. En primer lugar, pretendo evitar una crítica que entrañe una especie de petición de principios: "Borges traduce bien porque es Borges". Esto que puede causar gracia ocurre con mayor frecuencia de lo que se cree: "sólo un escritor como Borges podía traducir tan bien a otro escritor igualmente genial como Faulkner;" o "Borges capta como nadie la musicalidad de la prosa de Woolf";⁷ de paso, señalemos que esta última afirmación trae aparejada una cuestión particularmente contenciosa: la de las relaciones entre sentido y sonido, esto es, el secular problema del *cratilismo*,⁸ sobre el que no me extenderé aquí. En síntesis, no pienso las traducciones de Borges desde un punto de vista normativo ("qué es una buena o

T.E.R., 1985, pp. 93-107; y Georges Mounin, *Les belles infidèles*, Lille, Presse Universitaire de Lille, 1998, respectivamente.

⁶ Philippe Hamon, "Un discours contraint", en Roland Barthes *et al.*, *Littérature et réalité*, París, Seuil, 1969.

⁷ Estas afirmaciones están presentes en un artículo que tuvo el mérito de ser el primer acercamiento más o menos sistemático de la traducción que Borges hizo de Faulkner: María Elena Bravo, "Borges traductor, el caso de *The Wild Palms* de William Faulkner", *Insula* 40: 462 (mayo de 1985), pp. 11-12.

⁸ Este término es acuñado por Roland Barthes (véase "Proust et les noms", en Barthes *et. at.*, *To Honor Roman Jakobson*, La Haya, Mouton, 1967, pp. 150-159). Sobre la cuestión de la prosodia y la traducción, véase Georges Mounin, "Phonostylistique et traduction", *Revue d'Esthétique*, N°12, 1986, pp. 9-16.

una mala traducción”) –y, mucho menos, hagiográfico–, sino desde un punto de vista propiamente crítico, interpretativo.

En segundo lugar, también pretendo evitar una crítica a partir de la lectura literal de lo que Borges afirma sobre la traducción. Creo que una característica dominante de la crítica –o de algunos críticos– con Borges es que le cree todo lo que dice. Por ejemplo, en las “Versiones homéricas”: “Ningún problema tan consustancial con las letras como el que propone una traducción”. “Afirmar que una traducción es inferior a su original es lo mismo que decir que el borrador H es superior al borrador 9.” Si uno lee literalmente este famosísimo ensayo y le asigna al borrador el carácter de sinónimo funcional de “traducción”, todo pasa a ser traducción. Un corolario de lo anterior es apuntar a un análisis de sus traducciones y de sus críticas a los autores que tradujo sin seguir necesariamente todo lo que Borges opina sobre la traducción en general. La elección de los paratextos siempre es delicada en una traducción: el prólogo del traductor, por ejemplo, resulta sospechoso, porque en él el traductor tiende a disculparse. Por suerte, Borges escribió numerosos prólogos y sabemos que en ellos no procede a endiosar al escritor analizado o traducido.

Mi acercamiento a la traducción parte del supuesto de que traducción y crítica están fuertemente relacionadas. Una y otra son prácticas discursivas que operan sobre la *legibilidad* de un discurso previo: una traducción de un texto lo vuelve legible en la cultura receptora, y una crítica también. André Lefevere incluyó a una y otra –traducción y crítica– en la categoría de las “refracciones”, noción que también es aplicable a otras prácticas, además de la traducción y la crítica: la historiografía, la divulgación científica, la docencia, la producción teatral;⁹ en síntesis, se trata de prácticas discursivas gracias a las cuales un texto de partida puede ser leído en un nuevo contexto, o en un contexto ampliado. Traducción y crítica son factores de legibilidad de un texto literario en una cultura determinada. En este trabajo, entonces, he tratado de vincular aquí estas dos refracciones de Borges.

⁹ André Lefevere, “Mother Courage’s Cucumbers. Text, system and refraction in a theory of literature”, en Lawrence Venuti (ed.): *The Translation Studies Reader*, Londres – Nueva York, Routledge, 2000, pp. 234-235.

Otro supuesto del que parto es que un texto traducido no tiene por qué tener en la cultura receptora un lugar homólogo al que tuvo en la cultura de origen. Suele funcionar como un *objet trouvé*, a la manera del mingitorio de Duchamp. La crítica y narradora argentina Sylvia Molloy argumenta de manera muy convincente que Borges es un especialista de los *objets trouvés*: uno de los principios de su poética es desplazar objetos.¹⁰ Además del ejemplo del *Evaristo Carriego* que mencioné al principio, piénsese en el transplante sangriento del relato bíblico de la crucifixión a la pampa argentina en “El evangelio según Marcos”. Allí, el estudiante Baltasar Espinoza les lee la Biblia a los Gutres. Ellos también han sufrido un cambio de contexto: en Escocia eran *the Guthries*, calvinistas, asiduos lectores de la Biblia y temerosos de Dios; transplantados a la pampa en el siglo diecinueve, son ahora analfabetos, y hasta les cuesta expresarse en español. Los Gutres del cuento, al extrapolar el relato del martirio de Jesús al medio de la barbarie gaucha no pueden sino crucificar al joven que creen su salvador. Esta misma observación podría hacerse respecto de la escritura de Borges: el oxímoron y la hipálage sería, en el nivel de las figuras retóricas microestructurales, los homólogos de los *objets trouvés*. En la narrativa de Borges, esos tropos tienen su primera gran puesta en escena ficcional en los relatos de *Historia universal de la infamia*, que empezaron a aparecer en la *Revista Multicolor de Crítica* en 1933, y fueron publicados como volumen en 1935.

II

The Wild Palms es la primera novela de Faulkner que se publica luego de su Premio Nóbel; la crítica anglosajona no suele incluirla entre sus obras más destacadas. Ni en ese momento ni ahora: la editorial que editó toda su obra en Estados Unidos, Random House, editó no hace mucho los cuentos completos; en la contratapa de ese volumen, *The Wild Palms* no aparece mencionada en la lista de novelas de Faulkner. Para un argentino –y para varios

¹⁰ Molloy, *op. cit.* Alan Pauls, por su parte, habla del recurso a la “segunda mano” como estructurador de la literatura de Borges (Nicolás Helft y Alan Pauls, *El factor Borges*, México, F.C.E., 2000)

latinoamericanos–, sin embargo, es la novela más conocida de Faulkner.

Cuando es primera versión de un texto o de un autor en una lengua determinada, una traducción suele armar en la cultura receptora una manera particular de leer ese autor. También es decisivo que el traductor sea Borges, no porque traduzca “bien” o “mal”, sino por la legitimidad que tiene su nombre; de allí que el problema de la atribución resulte secundario cuando se trata de indagar cómo fueron leídas esas traducciones y no cómo fueron hechas, problema de la crítica genética o de la propiedad intelectual. Como se sabe, en algunas de las entrevistas que concedió durante su vida, Borges deslizó la idea de que en realidad era su madre, Leonor Acevedo, la autora de alguna de las traducciones que le atribuían. Creo que es preciso no olvidar que los textos circulan como objetos –como libros–, y que el nombre de Borges en una tapa influye en la circulación de ese objeto y, desde luego, en la lectura que se hace del texto. Así pues, frente a la interpretación de Piglia y la de los que prefieren una “traducción de escritor” –como prefieren la “crítica de escritor”–, conviene señalar que la preferencia proviene de una forma de leer esa traducción o esa crítica legitimándola, autorizándola, y no necesariamente de un rasgo intrínseco de su factura.

El propio Borges-crítico dice que para conocer la novelística de Faulkner la novela menos indicada es *Las palmeras salvajes*. Borges escribió las reseñas de tres novelas de Faulkner hacia fines de la década de 1930: en 1937, la de *Absalom Absalom*; en 1938, la reseña de *The Unvanquished*; y en 1939, la de *The Wild Palms*, publicadas las tres en la revista *El Hogar*. Esta última presentaría una suerte de derroche de los procedimientos: si en *Luz de agosto*, en *El sonido y la furia*, en *Santuario* –las obras capitales de Faulkner, según Borges–, “las novedades técnicas parecen necesarias, inevitables”, en *Las palmeras salvajes*, esas novedades son “menos atractivas que incómodas, menos justificadas que exasperantes”.¹¹

¹¹ J.L. Borges, reseña del 5 de mayo de 1939 (*OC*, Buenos Aires, Emecé, 1996, tomo IV).

Para pensar la traducción de Borges es preciso reparar ante todo en la estructura de *The Wild Palms*. Se divide en dos historias sin relación entre sí que se alternan mecánicamente: "Palmeras salvajes" y "El Viejo". La historia que da nombre a la novela es la que la crítica anglosajona celebró: una historia de amor en medio predominantemente urbano, que responde a un tópico de la literatura y de la crítica: la ciudad como nueva Babilonia. De hecho, el primer título que Faulkner pensó para esa novela era una cita bíblica en la que los judíos refieren su lealtad a su tierra durante el cautiverio en Babilonia ("If I forget thee, Jerusalem"). Esta es, justamente, la historia que no le gusta a Borges, le gusta la otra, "El Viejo", sobre dos evadidos de una prisión en la zona de Mississippi, más afín con los héroes infames de *Historia universal de la infamia*.

Esta valoración diferencial se ve en su escritura de traductor; dicho de otro modo, Borges-traductor pone en práctica una estrategia que distingue ambas partes: exotización léxica en la parte que no le gusta, aclimatación léxica en la parte que le gusta. En el caso de la exotización, la comparación de los préstamos incluidos por Borges en una y otra historia es elocuente al respecto:

PRÉSTAMOS EN LA TRADUCCIÓN DE *THE WILD PALMS*

W. Faulkner, *Las palmeras salvajes*, trad. J.L. Borges, Buenos Aires, Sudamericana, 1940.¹²

Las palmeras salvajes	
"Palmeras salvajes"	"El Viejo"
<i>pyjama</i> <i>gumbo</i> <i>sweater</i> <i>pic-nics</i> <i>smoking</i> <i>trust</i> <i>overall</i> <i>chewing gum</i>	<i>dump</i> <i>overall</i> <i>bayou</i> <i>sandwich</i>

¹² Este cuadro fue publicado en P. Willson, *La Constelación del Sur*, op. cit., p. 179.

<i>chewing-gum</i> <i>cocktails</i> <i>coiffure</i> <i>Kodak</i> <i>goal</i> <i>half-back</i> <i>team</i> <i>amateur</i> <i>highballs</i> <i>ginger ale</i> <i>barmen</i> <i>clackers</i> <i>pull-man</i> <i>boy-scout</i> <i>base-ball</i> <i>troupe</i> <i>ping-pong</i> <i>O.K.</i> <i>hall</i> <i>cow-boys</i> <i>barman</i> <i>palm-beach</i>	
---	--

Los préstamos en bastardilla son siempre una marca fuerte en una traducción: se toma algo de la lengua extranjera, pero para destacarlo en su extranjeridad; en ese sentido, funcionan como una *denegación*. Lo que Borges deniega es la ciudad moderna y sus *realia* característicos. En la década de 1920, Borges-poeta había construido una ciudad de Buenos Aires que ya no existía, con calles sin vereda de enfrente. Ahora, en 1940, Borges-traductor marca su diferendo con Chicago y los *realia* típicamente urbanos: el deporte, por ejemplo. Inversamente, en la aclimatación léxica a la que procede en la historia de los evadidos en el Misisipi –donde introduce localismos como “carancho”, “boleado”, “compadrear”–, tiende a acercar al lector el cronotopo del texto fuente, como si buscara, a través de las marcas de familiaridad, generar una empatía.

III

Entre las traducciones que Borges hizo de Virginia Woolf quiero detenerme en *Orlando*, porque en ella vuelve, con fuerza, la idea del *objet trouvé*. La crítica anglosajona dio a *Orlando* apenas el lugar de un "divertimento" en la novelística de Woolf; las "grandes novelas" de esta autora, aquellas que establecen su marca narrativa distintiva, son *Mrs Dalloway* y *To the Lighthouse*. En ellas, Woolf maneja con virtuosismo la transición del punto de vista e impone en la literatura un modo característico de narrar que llega a su punto de mayor despliegue en *The Waves*. *Orlando* tiene poco que ver con las novelas que cimientan la gloria de Woolf como narradora, y constituye una caída de calidad respecto de textos anteriores.¹³ Borges, en cambio, prefiere el *Orlando*, "esa novela originalísima – sin duda la más intensa de Woolf y una de las más singulares y desesperantes de nuestra época". Borges, en el Río de la Plata, lee a contrapelo de la crítica anglosajona, pero ¿cómo traduce? En el cuadro que sigue pueden verse sus estrategias de traducción frente a las intrusiones del narrador de *Orlando*:

Traducción de algunas de las intrusiones del narrador en *Orlando*
Virginia Woolf, *Orlando*, Buenos Aires, Sur, 1938¹⁴

<i>Orlando</i> (original)	<i>Orlando</i> (traducción de Borges)
<i>alas!</i>	¡ay de mí!
<i>... the great increase of rocks in Derbyshire was due to no eruption, for there was none, but to the solidification of unfortunate wayfarers</i>	... el notable aumento de rocas en determinados puntos de Derbyshire se debía no a una erupción (porque no la hubo), sino a la solidificación de viandantes infortunados
<i>When the boy, for alas, a boy it must be –no woman could skate which such speed and vigour–</i>	Cuando el muchacho –porque, ¡ay de mí!, un muchacho tenía que ser, no había mujer capaz de patinar con esa rapidez y esa fuerza–

¹³ Ver John Batchelor, *Virginia Woolf. The Major Novels*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

¹⁴ Este cuadro fue publicada en P. Willson, *La Constelación del Sur*, *op. cit.*, pp. 153-154.

<p><i>To put it in a nutshell, leaving the novelist to smooth out the crumpled silk and all its implications, he was a nobleman afflicted with the love of literature</i></p>	<p>Para decirlo de una vez (dejando al novelista la tarea de alisar la seda arrugada y sus complicaciones), Orlando era un hidalgo que padecía del amor de la literatura</p>
<p><i>Next morning, the Duke, as we must now call him, was found by...</i></p>	<p>Al día siguiente, los secretarios del Duque (como debemos llamarlo ahora), lo hallaron...</p>
<p><i>Hide! Hide! Hide! Here they make as if to cover Orlando with their draperies</i></p>	<p>“Ocúltate, ocúltate, ocúltate.” (Aquí hacen el ademán de cubrir a Orlando con sus velos)</p>
<p><i>But if one has been a man for thirty years or so, an Ambassador into the bargain, if one has held a Queen in one’s arms and one or two other ladies, if report be true</i></p>	<p>Pero si durante treinta años uno ha sido hombre, y para colmo Embajador, si uno ha tenido a una Reina entre sus brazos y una o dos damas de menor alcurnia (según dicen las crónicas)</p>

En la repetida estrategia de resaltar con marcas como los paréntesis, los signos de admiración, los guiones, la irrupción del narrador, Borges acentúa la diferencia entre *Orlando* y, por ejemplo, *To the Lighthouse*, donde el narrador como entidad distinguible desaparece por la profusión de discurso indirecto libre. Lo que para la crítica anglosajona es una mácula, para Borges es una virtud: él lee –y traduce– *Orlando* en clave antipsicológica, pues prefiere, como escritor, como crítico y como traductor, las biografías imaginarias.

Borges reescribe en español rioplatense dos textos que se resignifican gracias a su intervención. Poner en relación traducción y crítica en el caso de sus traducciones de *The Wild Palms* y de *Orlando* permite advertir el tipo de operaciones con que un traductor establece una legibilidad muchas veces diferente de la que el texto fuente tenía en la literatura de origen. A su vez, el lugar insigne del propio Borges en tanto autor legitima de manera ejemplar tales relecturas y reescrituras.

