

EL JARDÍN DE LAS VERSIONES
QUE SE BIFURCAN.
UNA NOTA SOBRE LA TRADUCCIÓN
EN LA OBRA DE BORGES*

Savez-vous pourquoi j'ai si patiemment traduit Poe?
Parce qu'il me rassemblait.
Charles BAUDELAIRE

Aunque la bibliografía sobre Borges sea infinita, como lo es cualquier libro para él, existen siempre aspectos del escritor que se podrían abordar y en los cuales encontrar huecos u omisiones. Borges siempre se apresuró en declarar que su arte narrativo no contiene ningún tipo de formulación estética ni la revelación de una filosofía sistemática como principio subyacente a todo el proceso creativo del escritor (cf. AGHEANA 1990). La dicotomía arte narrativo / estética, o texto literario / teoría, corresponde, según Borges, a una aberración: es contraponer el valor «ontológico», esencial del gesto narrativo a una teorización que pretende explicar los distintos niveles de realización artística, como si esa pudiese ser detallada abiertamente, sin violar la pureza fenomenológica de la obra de arte. Todo texto (literario, artístico, filmico) que intente «explicar» o «demostrar» carece de auténtica artisticidad o «literariedad», para retomar una expresión cara a los formalistas rusos, y decae en un mensaje ideológico que transformaría la obra de arte en un *pamphlet* importuno y tendencioso. En Borges, este eje dicotómico se revela particularmente problemático, sobre todo si se piensa en su creación de una forma narrativa al límite entre el cuento breve y el ensayo, cuyo ideal es la brevedad y la confusión de ambos modelos de escritura.

* El texto fue precedentemente publicado en Assumpta CAMPS (org.), *Ética y política de la traducción en la época contemporánea*. Barcelona: Editora PPU, 2004, pp. 95-110.

En un trabajo sumamente estimulante y apasionado, titulado significativamente «Borges o las ironías de un vidente ciego», Lisa Block de Behar relata que el argentino amaba repetir un ejemplo en el cual comparaba el álgebra y la literatura: si en álgebra los signos más y menos se excluyen, en literatura pasa lo contrario: estos signos se atraen recíprocamente e imponen a la conciencia una sensación ambigua y, al mismo tiempo, auténtica:

Desde sus escritos de vanguardia, en los tiempos del ultraísmo español y latinoamericano, Borges pasó de la perplejidad a la fascinación al observar que las palabras no solo podían tener varios significados sino que esa pluralidad podía abarcar significados contrarios [...]. En *El informe de Brodie* el cuento epónimo de uno de sus últimos libros de cuentos, Brodie asimila la peculiaridad del lenguaje de las tribus a la de nuestra lengua; el texto está en español, sin embargo el informe dice: «No nos maravillamos en exceso; en nuestra lengua el verbo *to cleave* vale por hendir y adherir». (BLOCK DE BEHAR 1994b: 81-82)

David Brodie es el autor de un manuscrito encontrado en un ejemplar del primer tomo de la versión firmada por Edward Lane de *Las mil y una noches*, que el autor Borges sostiene querer traducir «fielmente al castellano», deseando no modificar su extraño «inglés incoloro». El resultado es asombroso: la palabra del informe se manifiesta en toda su ambigüedad y pluralidad, es decir, otros nombres u otras versiones de la traducción, o sea de la *introducción* de un texto en otro contexto.

La paradoja borgiana del silencio (o rechazo) sobre la teoría estética en favor de una observación nueva, casi perturbada, del fenómeno literario que rompe la monótona repetición de los hechos del universo y busca en este una trascendencia iluminadora, parece fortalecerse con el lugar que ocupa la traducción dentro del proceso creativo y artístico de Borges. Procedemos a investigar el principio estético de la traducción en el autor argentino, recordando su famosa afirmación, con que se abre «Las versiones homéricas», según la cual «ningún problema es consustancial con la literatura y con su modesto misterio como el que propone la traduc-

ción» (2005: 1, 252). Borges es consciente de que, excepto la lectura, la segunda actividad central para el proceso creativo es la traducción:

La traducción, en cambio, parece destinada a ilustrar la discusión estética. El modelo propuesto a su imitación es un *texto visible*, no un laberinto inestimable de proyectos pretéritos o la acatada tentación momentánea de una facilidad. Bertrand Russell define un objeto externo como un sistema circular, irradiante, de impresiones posibles; lo mismo puede aseverarse de un texto, dadas las *repercusiones incalculables de lo verbal*. Un parcial y precioso documento de las vicisitudes que sufre queda en sus traducciones. (2005: 1, 252 —cursivas mías.)

Emerge así el concepto de traducción como labor incansable de variaciones posibles, un «hecho móvil», considerado en distintas perspectivas, según las mismas palabras de Borges: «Un largo sorteo experimental de omisiones y de énfasis» (2005: 1, 252), ya que el único texto definitivo correspondería «a la religión o al cansancio»: la traducción es trabajo creativo de lectura y relectura, de interpretación, de sondeo intelectual, de reproposición de virtudes o vicios ajenos, de gozo y conmoción, que permite dialogar, más o menos fielmente, con la imaginación (o las imaginaciones, como sostiene Borges) del autor-creador.

No es inútil citar las obras y los autores que Borges tradujo a lo largo de su existencia, ya que ellos mismos representan una puerta privilegiada para comprender al argentino y, sobre todo, para averiguar el estatus del trabajo del traductor como conciencia teórica y práctica.

La primera obra traducida por Borges es probablemente el cuento de Oscar Wilde, *El príncipe feliz*, publicada en *El País* de Buenos Aires el 25 de junio de 1910. Sus mejores trabajos pertenecen a la mercedamente celeberrima antología de *Los mejores cuentos policiales*, escrita a cuatro manos con Adolfo Bioy Casares. En la colección que tanto influyó sobre el problema epistemológico que encierra la novela policial como género y poética, se encuentran las traducciones del estimadísimo G.K. Chesterton, «El honor de

Israel Gow» y «Los tres jinetes del Apocalipsis»; el cuento de Nathaniel Hawthorne, «Las muertes repetidas»; y, finalmente, dos relatos de Edgar Allan Poe, entre los más apreciados por nuestro autor, «La carta robada» y «La verdad sobre el caso de M. Valdemar». No falta un curioso G. Apollinaire con «El marinero de Ámsterdam» y «Las muertes concéntricas» de Jack London, de quien Borges tradujo para la *Revista Multicolor* también el cuento «Las muertes eslabonadas» nueve años antes (BIOY CASARES y BORGES 1943). Mencionamos también las *Fabulas* de R.L. Stevenson, que Borges consideraba una pequeña y secreta obra maestra; el quinto capítulo del *Urn-Burial* de Sir Thomas Browne, publicado en *Sur* de 1944 y que será citado en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» como la única lectura-pasatiempo del mundo tlönizado.

Otras traducciones son los *Cien dísticos del viajero querubínico de Ángelus Silesius*, cinco poemas de Hermann Hesse, «La esperanza» de Villiers de l'Isle Adam, la última hoja del *Ulises* joyciano, un cuento de Giovanni Papini insertado en la famosa *Antología de la literatura fantástica* («La última visita del caballero enfermo»), un raro Henri Michaux («Un bárbaro en Asia»). Además, la excepcional versión de *Hojas de hierba* de Walt Whitman, publicada en 1969; una controvertida y «borgiana» interpretación de la *Metamorfosis* kafkiana; una parte de las sagas nórdicas de Snorri Sturluson, «La alucinación de Gylfi», de la que Borges fue un confeso propulsor en una época de problemático nacionalismo universal. Finalmente, un cuento de *Las mil y una noches*, «Historia de Abdula, el mendigo ciego», con el que Borges elige un tema relacionado a la ceguera y traduce a Antoine Galland, quien tradujo el original árabe, según un juego singular de cajas chinas o, mejor dicho, de textos que se bifurcan.

En las brillantes páginas de su reflexión sobre la práctica de la traducción, George Steiner brinda una imagen de Borges que, más allá de la excesiva y entusiasta predilección por el autor argentino, enfoca el problema de la traducción en la dirección de una vida metaforizada por la traducción misma. Borges es, en las palabras de Steiner, «the most acute, most concentrated *commentary*

anyone has offered on the business of translation» (1992: 73 — cursivas mías). Más adelante, defiende la percepción de Borges de ser un auténtico traductor por saber conscientemente que «his labor belongs “to oblivion” (inevitable, each generation retranslates), or “to the other one”, his occasion, begetter, and precedent shadow» (1992: 76).

De hecho, si —como sostiene Claudio Guillén— un acto de traducción es «la tentativa de comprender una lengua diferente de la propia, puesto que las significaciones, las alusiones, las tonalidades, los ritmos cambian inexorablemente» y que «una lectura completa requiere la comprensión de un mundo verbal que difiere del nuestro» (1985: 346), entonces, en Borges, esto se vuelve comentario metafórico por extensión, forma de diálogo con el mundo (o los mundos), tentativa de alcanzar un lenguaje único y universal que es, a su vez, metáfora de la verdad.⁶

Con estas premisas epistemológicas se entiende la peculiar fascinación de Borges por el trabajo utópico, inventivo, imaginario de un lenguaje universal como el pseudosistema propuesto por el obispo John Wilkins, inmortalizado en *Otras inquisiciones*:

Las palabras del idioma analítico de John Wilkins no son torpes símbolos arbitrarios; cada una de las letras que las integran es significativa, como lo fueron las de la Sagrada Escritura para los cabalistas. Mauthner observa que los niños podrían aprender ese idioma sin saber que es artificioso; después en el colegio, descubrirían que es también una clave universal y una enciclopedia secreta [...]. Notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo [...]. Cabe ir más lejos; cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra. Si lo hay, falta conjeturar su propósito; falta conjeturar las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias, del secreto diccionario de Dios.

⁶ Recuérdese que en un ensayo sobre la traducción, *Die Aufgabe des Übersetzer* (1923), Walter Benjamin proponía su idea visionaria y mesiánica de un proceso que permitía superar la innumerable variedad lingüística del mundo.

La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que estos son provisorios. El idioma analítico de Wilkins no es el menos admirable de esos esquemas. Los géneros y especies que lo componen son contradictorios y vagos; el artificio de que las letras de las palabras indiquen subdivisiones y, divisiones es, sin duda, ingenioso. (BORGES 2005: II, 90-92)

De cierta forma, la traducción vive de este proyecto utópico y lleno de esperanzas que posee, al mismo tiempo, una naturaleza de signos arbitrarios y un orden «esquemático» que intenta justificar el caos del mundo. Para Borges, la traducción es paráfrasis posible de un mundo que, de otra forma, como toda la literatura, sería difícilmente detectable, y a pesar de este esfuerzo, permanece en su misterio. Borges percibe al traductor (y, por ende, la traducción) como relación de un poeta que intenta conciliar polos paralelos. Se trata de una pluralidad de mundos (recuérdese aquí el polisistema cultural inaugurado por la escuela israelí y el trabajo de Itamar Even-Zohar) que introduce, transpone, recrea una revisión del mundo como propia:

Traducir es introducir. Traducir es trasladar verbalmente, de un espacio a otro, no sólo textos sino muestras, miembros, cosas, retazos de culturas dispares. Se trata de una acción, una iniciativa cultural, tan innovadora como cualquier otra, en lo que se refiere al público receptor. (Guillén 1985: 352)

El reclamo de Guillén al hecho de que «se trata de [...] una iniciativa cultural» encaja magistralmente con la versión que es considerada como la obra maestra de las traducciones borgianas: la *Edda* de Snorri Sturluson; sin el aporte de Borges, que trasladó el imaginario de las sagas nórdicas al hemisferio austral, con dificultades evidentes hubiéramos tenido acceso al original mundo fantástico de Islandia, con aquel sistema poético de metáforas, las *kenningar*, a las que Borges dedicó uno de sus estudios más modernos y asombrosos en el campo de la poética de la literatura anglosajona.

De acuerdo con Steiner, según el cual el traductor es, en última instancia, un hermeneuta que recoge y reelabora temáticas, va-

lores éticos, posturas sociales o contenidos culturales, Borges propuso, con su versión de la mitología islandesa al castellano, otra versión del cuestionamiento del universo, de la presencia-ausencia de Dios, del dinamismo y poder de la libertad humana. En su libro *Antiguas literaturas germánicas*, escrito en colaboración con Delia Ingenieros, Borges afirma que, para él, la historia de la alucinación de Gylfi, episodio central de *Edda*, se revela como un engaño perpetrado al hombre de parte de los dioses; más aún, los dioses mismos son «engaño», ilusión (BORGES e INGENIEROS 1951: 104). Borges elige, además, traducir «erróneamente» el término islandés antiguo *ginning* (de aquí el nombre originario de *Gylfaginning*) como «alucinación» y descarta la versión literal «decepción». Es probablemente una elección que manifiesta una sensibilidad y una inquietud de parte de Borges, una profundización del mundo religioso transmitido por las sagas escandinavas, y una percepción de su extraordinaria modernidad. La condición del hombre es desesperante y él no es más que un fantoche en las manos de una presumida divinidad. Léase, una vez más, el trágico resumen que Borges retoma del pesimismo humano en «El idioma analítico de John Wilkins»:

El mundo —escribe David Hume— es tal vez el bosquejo rudimentario de algún dios infantil, que lo abandonó a medio hacer, avergonzado de su ejecución deficiente; es obra de un dios subalterno, de quien los dioses superiores se burlan; es la confusa producción de una divinidad decrepita y jubilada, que ya se ha muerto. (2005: II, 91)

Es obvio que la traducción no es un acto de pura transcripción, inocua, inocente: la escritura borgiana está siempre dispuesta a brindarnos una perspectiva aguda sobre la práctica traductora, aunque no simplifique el cliché, abusado por su naturaleza, del viejo *adagio* italiano de *traduttore/traditore*. Idealmente, el traductor no quiere traicionar a nadie, trátase de autores u obras, pero no siempre resulta consciente de la imposibilidad de ofrecer un texto igual al original. Es el caso planteado en uno de los cuentos más famosos y discutidos de nuestro autor: *Pierre Menard, autor del Quijote*. ¿O sería mejor escribir «traductor» del *Quijote*?

Lisa Block de Behar descarta las lúcidas y lícitas interpretaciones de Maurice Blanchot, en *Le livre à venir*, y de George Steiner en el ya mencionado y célebre *After Babel*. Para la estudiosa uruguayana, sería un error confundir a Pierre Menard con «el» traductor ideal porque, de esta manera, se desvía «así, por un desplazamiento sobreinterpretativo, la oposición (identificación) autor-lector, más legítima, que nos interesa: el texto de Cervantes y de Pierre Menard son verbalmente idénticos» (1987: 115). Sin embargo, no obstante las pertinentes y sugestivas reflexiones de la autora citada, el caso de Pierre Menard se presenta como extraordinariamente liminal y admite ambas posiciones: la traducción es escritura y reescritura, y Menard «vigila» la «gran memoria literaria» (retomo aquí otras expresiones utilizadas por Block de Behar) transformándose en un lector-electo-selector-traductor. De esa forma se cumplen las palabras de Haroldo de Campos quien define la traducción como un acto de «transcreación», mientras que Genette habla de «transtextualidad» y de «transposición» (GENETTE 1989: 264), es decir una modalidad de lectura, de apropiación, de amistad y rivalidad entre los textos que componen la historia de la literatura. Concordamos con las palabras de Daniel-Henri Pageaux: «el texto traducido es una especie de utopía, de no-lugar [...], ni del todo semejante al texto original, no totalmente asimilable a un texto directamente escrito en su misma lengua o lengua meta. La actividad traductora transforma un texto meta en una especie de intertexto» (2003: 129).

Borges afirma en el prólogo de *Ficciones* que el verdadero autor de «Pierre Menard, autor del Quijote» es «el destino que su protagonista se impone» (2005: I, 457), y ese destino se configura como obra de ambición, la obra «subterránea, la interminablemente heroica, la impar» (2005: I, 477). Releamos «el» párrafo explicativo:

No quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino *el Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel de Cervantes. (2005: I, 478)

Borges nos recuerda que la metodología de trabajo utilizada por Pierre Menard es la más sencilla de todas, y la más imposible: «ser» Miguel de Cervantes, operación que rechaza por tratarse de una «disminución»: decide, entonces, como es evidente, «seguir siendo Pierre Menard y llegar al *Quijote*, a través de las experiencias de Pierre Menard» (2005: I, 478). El resultado, según Borges, y con él concuerda sin duda el lector, es que ambos textos son «verbalmente» idénticos, pero el texto de Menard es definido, con provocación, «casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza)» (2005: I, 480). La labor de Menard se realiza, finalmente, en «una empresa complejísima y de antemano fútil» (2005: I, 481). Su traducción, que Borges llama (magia de lo literario) de «palimpsesto», representa, bajo forma de metáfora, la asombrosa «vanidad que aguarda todas las fatigas del hombre» (2005: I, 481). Además, detrás de la técnica traductora inaugurada por Menard, la lectura puede revelar un universo misterioso y complejo, una renovación de cánones insólitos, como la atribución a Céline o a Joyce de la *Imitación de Cristo*, como se sugiere en el final del cuento, que nos brindaría otra luz frente a autores, culturas, mundos. La traducción, en Borges, admite la posibilidad (quizá puramente utópica o banal) de ser, una vez más, lectura de la realidad, investigación, puente o coyuntura de polos o versiones por lo general aislados o sin conexión potencial alguna.

Que la traducción sea diálogo infinito a través de tiempos y espacios, que sea reescritura y relectura es lo que supone Borges decretando, más allá de la mera práctica traductora, a autores como Schopenhauer, De Quincey, Stevenson, Mauthner, Shaw, Chesterton, Léon Bloy dentro de «el censo heterogéneo» (2005: I, 517) de sus lecturas preferidas.

Pierre Menard no es sólo *un* autor del *Quijote*, sino *el* autor, *el* lector, *el* traductor de la obra cervantina. En Borges, el traductor es lector, autor, recreador de textos. Para él, traducir es un problema delicado, primordial en la historia de la literatura. Relacionada con *l'affaire* Pierre Menard, una de las más constantes preocupaciones borgianas reside en la irresuelta reflexión sobre el acto de la tra-

ducción como práctica que exalta la individualidad del traductor o como fórmula arquetípica de considerar los textos literarios como variantes de un *Ur-text*, primigenio, irreducible y sagrado. Borges levanta esta cuestión en una de las más importantes *Otras inquisiciones*. En «La flor de Coleridge», Borges vuelve a proponer ideas de otros autores como Paul Valéry, Emerson, Shelley. Sus consideraciones son aplicables a una nueva dimensión de la traducción como práctica intertextual en que el hombre posee un papel nada desdeñable:

Hacia 1938, Paul Valéry escribió: «La Historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor» [...]. Shelley dictaminó que todos los poemas del pasado, del presente y del porvenir, son episodios o fragmentos de un solo poema infinito, erigido por todos los poetas del orbe. (2005: II, 19)

Esta especie de panteísmo literario resulta provocador si se piensa que la literatura —y con ella la traducción, a menudo desprestigiada como práctica ancilar—, es el producto de variantes y variantes y más variantes de un texto fijo, último, sagrado, y que dichas variantes representan metafóricamente un laberinto de tentativas en búsqueda del Texto:

En el orden de la literatura, como en los otros, no hay acto que no sea coronación de una infinita serie de causas y manantial de una infinita serie de efectos. Detrás de la invención de Coleridge está la general y antigua invención de las generaciones de amantes que pidieron como prenda una flor. (2005: II, 19)

Para Borges, la literatura es —indudablemente— orden, como en el fragmento aquí mencionado; pero es también caos de elementos que buscan febrilmente un punto de síntesis impersonal, atemporal, que supere las diatribas entre posturas clásicas y románticas, como el mismo Borges parece aludir en su «inquisición»:

Quienes minuciosamente copian a un escritor, lo hacen impersonalmente, lo hacen porque confunden a ese escritor con la li-

teratura, lo hacen porque sospechan que apartarse de él en un punto es apartarse de la razón y de la ortodoxia. Durante muchos años, yo creí que la casi infinita literatura estaba en un hombre. Ese hombre fue Carlyle, fue Johannes Becher, fue Whitman, fue Rafael Cansinos Assens, fue De Quincey. (2005: II, 21)

Copiar minuciosamente, estando de acuerdo con la práctica otorgada por Pierre Menard, podría ser sinónimo de traducción. No siempre la copia debe ser necesariamente fiel o precisa, buena. La participación temporal, histórica de los autores-traductores en búsqueda de una presumida —pero deseada— inmortalidad permite traicionar, violentar o superar al texto «visible» traducido: es la inquietud que Borges demuestra y desnuda desenmascarando las técnicas utilizadas por los traductores de *Las mil y una noches*, en el célebre y extenso estudio incluido en *Historia de la eternidad*. Borges parece reproponer, a través de las labores de los traductores de una obra «superior al Alcorán», la misma forma circular de múltiples traductores que se intersecan violentamente en una competición desenfrenada, se imitan casi por querer re-escribir una obra ya realizada, se superan en una lucha de dioses y gigantes. La traducción de Richard Burton fue la versión que permitió a Borges conocer el mundo árabe y la fascinación de un libro que incluye mil y una historias que pueden ser infinitas e interactuantes gracias al poder de la palabra escrita y oral. Burton, por ejemplo, logra aumentar su reputación de arabista en el ámbito internacional y suplanta la versión del orientalista Eduardo Lane, «que había suplantado a otra de Galland» (BORGES 2005: I, 424), la difundida versión afrancesada de la obra árabe, «la peor escrita de todas, la más embustera y más débil, pero fue la mejor leída» (2005: I, 425), reconoce Borges. Para entender la conquista de Burton, escribe el autor argentino, «hay que entender esa dinastía enemiga» (2005: I, 424): Burton, de hecho, mejora largamente la versión púdica y edulcorada de Lane, que repudia las presumidas obscenidades textuales, las referencias y alusiones eróticas, y «las rebusca y las persigue como un inquisidor» (2005: I, 426). A esas versiones se añade la operación «literal y completa» del Dr. Mardrus, que tradujo el árabe *Quitab alif laila uâ laila* con *Livre des milles nuits*

et une nuit... Borges se maravilla por la riqueza imaginativa, más allá del texto original, que Mardrus infunde en su versión, probablemente por cautivar al público y recrear un mundo árabe fantasmagórico e inexistente, más de fábula que verídico, si esto fuera posible dada la naturaleza de la obra. Asimismo, si dicha traducción resulta la más legible de todas, para Borges aquella versión, que «no traduce las palabras sino las representaciones del libro» (2005: 1, 438) es metáfora de una gran libertad narrativa y artística, y de la creación de un excesivo orientalismo visual de cliché. Borges no ahorra su propio comentario, índice de una mezcla curiosa de admiración y placer documental del sabio:

Mardrus es el único arabista de cuya gloria se encargaron los literatos con tan desaforado éxito que ya los mismos arabistas saben quién es [...]. Celebrar la fidelidad de Mardrus es omitir el alma de Mardrus, es no aludir siquiera a Mardrus. Su infidelidad, su infidelidad creadora y feliz, es lo que nos debe importar. (2005: 1, 438)

La última traducción de la que se ocupa este imprescindible ensayo borgiano es la alemana, realizada por Enno Littmann, definida por Borges como insípida y, al mismo tiempo, tesonera, de estilo «lúcido, legible, mediocre» (2005: 1, 440): su tranquilidad asombra a Borges, por su ausencia de riesgo intelectual y poético, por sus raras incursiones en la materia auténtica del texto *tratado*. Sin embargo, Borges sigue consciente de que la traducción es un terreno fundamental en el desarrollo del fenómeno literario y cultural; no por casualidad este ensayo entra, de pleno derecho, en la «eternidad» histórica y contingente, e incluso aspirando a más. Para Borges, en definitiva, no hay sino una traducción literal (que recupera la presuntuosa ideología romántica de la importancia sagrada del escritor que, con su voz profética, desea alcanzar al mundo tangible y no tangible) y una traducción parafraseada (que, en realidad, reafirma la configuración de todo el mundo único, artístico, riquísimo del escritor-traductor, su pensamiento, su mentalidad, su fantasear, su «traición», volcando así las nociones, a veces estáticas, de texto y autor).

La hermosa discusión Newman-Arnold (1861-62), más memorable que sus dos interlocutores, ha razonado extensamente las dos maneras generales de traducir. Newman vindicó en ella el modo literal, la retención de todas las singularidades verbales: Arnold, la severa eliminación de los detalles que distraen o detienen. Esta conducta puede suministrar los agrados de la uniformidad y la gravedad; aquella, de los continuos y pequeños asombros. Ambas son menos importantes que el traductor y que sus hábitos literarios. Traducir el espíritu es una intención tan enorme y tan fantasmal que bien puede quedar como inofensiva; traducir la letra, una precisión tan extravagante que no hay riesgo de que la ensayen. (2005: I, 427)

En definitiva, estamos de acuerdo con las conclusiones de Efraín Kristal (2002) cuando sostiene que la traducción es para Borges contar la «misma historia» de una forma ligeramente diferente.

For him, as for so many characters in his own fictions, the creator of a literary work is inevitably a recreator or an editor who changes the emphasis or recombines elements of other works. If, as Borges believed, the themes, stories, and metaphors that can be rehearsed in a work of literature have probably already been exhausted, translation is not only a privileged vantage point from which to appreciate a literary practice; it is perhaps the only one. Borges's achievements as translator are a tribute to his humility and craftsmanship; they are like the masterpieces of Pierre Menard —invisible. (2002: 138-139)

Precisamente, la figura de Pierre Menard asume la connotación paradigmática de ser el referente y la referencia de todas las funciones literarias, aquel autor que no existe (tampoco su obra) y que, sin embargo, él celebra, glorifica en su obra invisible. Borges es Menard o Menard es «por» Borges, como afirma Lisa Block de Behar con la habitual lectura poética que caracteriza su escritura:

Menard es un lector, un crítico, autor, traductor, según algunos, un personaje, en todos los casos. Existe *por* Borges, y la preposición vale como causa, como sustitución y como multiplicación: Borges por Menard, un autor por otro autor que no existe; como si multiplicara por cero, la cifra que reúne todas las cifras, lo agota, lo suprime. (1999: 87)

Si Blanchot afirma que la traducción es una actividad dúplice porque la misma obra se presenta bajo las especies de un doble lenguaje, con razón Lisa Block de Behar advierte el peligro que ocurre con la obra de Menard: «Ocurre justamente lo contrario: se duplica la obra, pero el lenguaje permanece exactamente el mismo, el español de Cervantes no aparece modificado en ningún detalle» (1994a: 74).

«La traducción es la expresión de una diferencia», sugiere Paigeaux en una perspectiva antropológica y es una operación «sobre el pensamiento del Otro» (2003: 130). A pesar de la homonimia pragmática que, según Block de Behar, practicaría Menard con su *Quijote* coincidente, Menard es un traductor sui géneris, frontero, excepcionalmente fiel (¡falso problema de la fidelidad!). La obra invisible de Menard no es la obra visible de Cervantes: él opera en una identidad regeneradora de textos: «El traductor dobla un texto pero, en tanto que doblaje, es *otra cosa, otro texto*: no coincide con el original y, todavía más, lo sustituye; no lo borra pero lo desfigura, *lo transfigura*, en el mejor de los casos» (1994a: 74 —cursivas mías).

La realización de Menard no es un caso aislado: su obra invisible no está muy distante de la obra visible de otro traductor reconocido (de la cultura persa), aquel Edward Fitzgerald, que, parafraseando a Borges, *colaboró* en las *Rubaiyat* de Umar Khayyán y para el cual «las vicisitudes y el tiempo sirvieron para que [...] [los dos] fueran un solo poeta» (BORGES 2005: II, 72 —cursivas mías).

Borges rehuye metódicamente la propuesta de una teoría de la traducción; sin embargo, como siempre ocurre en sus escritos, la falta de pretensión de sistematicidad se revela, por lo contrario, y deja entrever, misteriosamente, para el crítico y el lector apasionado, una filosofía de la traducción iluminadora y, a veces, contra toda esperanza, contra toda apariencia, sistemática y fiel.