

PIERRE MENARD, TRADUCTOR DE BORGES

Antonio Melis
Universidad de Siena-Italia

A partir del año 1998, junto con los amigos y colegas Tommaso Scarano y Fabio Rodríguez Amaya, formo parte de un equipo encargado de preparar una nueva edición italiana de la obra completa de Jorge Luis Borges, para la editorial Adelphi de Milano. En este 2005 acaba de aparecer el tomo XV de la serie, *Prólogo con un prólogo de prólogos*. Las novedades de esta edición, en el panorama italiano de la fortuna editorial del autor, se pueden resumir en algunos puntos esenciales. En primer lugar, la recuperación de la individualidad que cada uno de los libros de Borges posee. No quiero, con esta afirmación, negar la utilidad de las ediciones oportunamente empastadas y a lo mejor reunidas en un pulcro cofrecito que anuncia en forma prometedora “obras completas.” Pero creo que esta funcionalidad se limita solamente al pequeño círculo de los investigadores de literatura, que tienen así a su disposición un instrumento práctico para uniformar sus citas textuales. En el caso del lector común y corriente, en cambio, me temo que estas recopilaciones favorezcan sobre todo una actitud de mera pasividad. Predomina en los que las adquieren una sensación de dominio, confortada por la supuesta apropiación de todo el universo de un autor, estableciendo así una relación que tiene algo de fetichismo. No siempre a esta disponibilidad a comprar el producto corresponde una efectiva lectura de la obra. Hasta se puede llegar a los casos extremos —pero no tan infrecuentes— en que esa clase de libros sirve esencialmente para la decoración de la casa, por medio de un tipo muy especial de *status symbols*.

La segunda novedad es la presencia, al final de cada libro, de una detallada historia genética del texto. Como es bien conocido, entre las muchas singularidades de la obra de Borges, se encuentra el hecho de que el escritor argentino jamás escribió un libro, por lo menos en el sentido tradicional de esta operación. Todas sus publicaciones, en efecto, son el resultado de un ensamblaje de textos aparecidos casi siempre anteriormente, en periódicos y revistas. Con este procedimiento están vinculados los numerosos cambios que muchos de sus libros conocen en las diferentes ediciones, con frecuentes transmigraciones de textos de uno a otro volumen.

La tercera característica de la nueva edición italiana es la presencia, también al final de cada tomo, de un breve ensayo específico dedicado al libro. Su colocación discreta indica una opción sugerida y no impuesta al lector, ofreciendo una guía para una fruición más cabal y consciente del libro para los que quieran disfrutarla.

Pero la novedad más importante, tal vez, es la propuesta de nuevas traducciones de las obras de Borges, salvo en algunos casos muy contados en los que se ha tratado de recuperar, con pequeños arreglos, traducciones anteriores que mantenían su vigencia. Esta operación ha representado hasta ahora la experiencia más notable de toda la empresa, estimulando un nuevo acercamiento exegético al escritor.

Un primer dato que he podido comprobar durante esta tarea resulta bastante sorprendente. Hasta las traducciones mejores de las décadas pasadas reflejan inevitablemente el paso del tiempo. Su

lenguaje aparece inexorablemente envejecido. Pero, en contraste con este proceso natural, la lengua literaria de Borges se mantiene mágicamente en toda su frescura y modernidad.

Esta paradoja se manifiesta en forma muy violenta cuando se trata no sólo de cotejar una traducción con su original, sino de emprender personalmente la versión a otro idioma de este monstruo sagrado de la literatura contemporánea. Dentro del proyecto editorial que acabo de describir, a mí me ha tocado una de las labores más emocionantes e ingratas. Casi medio siglo después de la primera traducción al italiano, he tenido que enfrentarme con una de las obras más universalmente conocidas y mejor logradas de Borges, *Ficciones*.

La versión anterior se debía a un escritor italiano, Franco Lucentini, muy conocido sobre todo por una serie de textos narrativos escritos en colaboración con Carlo Fruttero. Se trata de una figura muy notable de intelectual, con una afinidad con el autor traducido en el gusto por el género fantástico y policial. Sin olvidar que el trabajo realizado durante muchos años en colaboración con Fruttero puede evocar —salvando las distancias— la fecunda simbiosis narrativa entre Borges y Adolfo Bioy Casares.

Todos estos elementos, sin embargo, no impiden la percepción del carácter muchas veces arbitrario o, de todas maneras, no adecuado de esta traducción. Soy un profesor universitario (lo confieso) y desde la adolescencia no he vuelto a practicar la escritura llamada “creativa.” A lo mejor he tratado de expresar esta posible vertiente de mi personalidad dedicándome a las traducciones de autores hispanoamericanos y españoles. Pero, justamente por esta colocación profesional, he tratado siempre de evitar a propósito de las traducciones el enfrentamiento corriente y banal entre el académico y el creador. En la tradición italiana del siglo XX abundan los ejemplos de escritores ilustres que han traducido textos literarios desde varios idiomas sin poseer un conocimiento profundo de los mismos, confiando sobre todo en sus propias virtudes estilísticas. Esta limitación lingüística no impide, sin embargo, apreciar sus frecuentes aciertos expresivos y a veces sus auténticas iluminaciones. Ensayarse contra sus errores de interpretación es, en general, una señal de mediocridad y de deformación profesional. Por estas razones no me detendré en las equivocaciones de Lucentini, a veces graves y, sobre todo, sospechosamente parecidas a las que se encuentran en la primera traducción al francés del mismo libro.

Pero todo esto no quita la necesidad de proporcionar al lector una versión más servicial (lo que no significa servil) y correcta del texto. En el caso de Borges, esta exigencia se complica por la presencia, en la obra del escritor, de abundantes y agudas reflexiones sobre la traducción y temas afines. A veces en ellas se manifiesta todo el gusto borgesiano por la paradoja. Es el caso, por ejemplo, de un prólogo escrito en 1932 para la traducción del *Cimetière marin* de Paul Valéry realizada por su amigo (y traductor al francés de su obra) Néstor Ibarra. En este trabajo Borges proclama explícitamente la superioridad de la traducción sobre el original. La insinúa, en términos generales, ya en la parte inicial del prólogo:

La superstición de la normal inferioridad de las traducciones —amonedada en el consabido adagio italiano— procede de una distraída experiencia. No hay un buen texto que no se afirme incondicional y seguro si lo practicamos un número suficiente de veces. (IV:151)

A partir de estas premisas, es natural la consecuencia referida al caso particular de la traducción de Ibarra. Su versión de Valéry aparece como el verdadero original. La obra del poeta francés, en cambio, es una imitación que “no acierta a devolver íntegramente todo el sabor latino” (IV:152).

Los lectores atentos de la obra de Borges se habrán dado cuenta de que la primera cita del prólogo a Valéry coincide literalmente con las palabras contenidas en el ensayo sobre “Las versiones homéricas,” aparecido el 8 de mayo de 1932 en el diario de Buenos Aires *La Prensa* e incorporado en el mismo año en su libro *Discusión* (I:239). Como se ve, hay una perfecta coincidencia cronológica entre los dos textos, pero la repetición del mismo concepto representa también la prueba de la importancia que el autor atribuía a estas consideraciones teóricas sobre la traducción.

Muy notable es también el prólogo redactado para acompañar su propia versión de *Hojas de hierba* de Walt Whitman, publicada en 1969. Borges aplica a la obra del poeta norteamericano la misma observación que, como afirmé arriba, yo he experimentado justamente a propósito del escritor argentino:

El idioma de Whitman es un idioma contemporáneo; centenares de años pasarán antes que sea una lengua muerta. Entonces podremos traducirlo y recrearlo con plena libertad, como Jáuregui lo hizo con la *Farsalia*, o Chapman, Pope y Lawrence con la *Odisea*. Mientras tanto, no entreveo otra posibilidad que la de una versión como la mía, que oscila entre la interpretación personal y el rigor resignado. (IV:160)

Al mismo tiempo, en las líneas anteriores del prólogo, después de haber declarado que, en su juicio, la mejor versión del pasado ha sido la del casi desconocido Francisco Alexander, afirma contradictoriamente que el mismo traductor apenas alabado “suele incurrir en excesos de literalidad, que podemos atribuir a la reverencia o tal vez a un abuso del diccionario inglés-español” (IV:160)

Dentro de esta clase de reflexiones de Borges se coloca también la parábola ejemplar y patética de Pierre Menard. No se trata, estrictamente, de un texto sobre la traducción. Pero son bastante evidentes las conexiones entre la empresa insólita del erudito borgesiano y ese tema.

Como traductor de *Ficciones*, me he encontrado frente a la disyuntiva planteada, indirectamente, por Borges, con las indicaciones antitéticas contenidas en sus escritos. Por un lado el modelo Ibarra, que trata de “mejorar” el mismo original y hasta lo consigue, por lo menos según su comentarista. Se trataba en mi caso de una opción bastante absurda, frente a la resistencia ya aludida de la escritura de Borges a los desgastes que suele producir el tiempo. La solución a la manera de Pierre Menard resultaba tal vez más tentadora, aunque la identificación tendencial con este personaje fue para mí una revelación *a posteriori* y no un programa consciente de aproximación al texto. La interpretación del célebre relato, además contenido en el mismo libro, se vincula con un sentido profundo de melancolía. La empresa insensata de volver a escribir el *Quijote* procede de una sensación angustiada de agotamiento de la literatura. Para el escritor contemporáneo parece quedar abierta sólo la posibilidad de la repetición. Aunque la genialidad de Borges rescata este destino subalterno, a través del juego fundado en la contextualización temporal diferente de una escritura idéntica. De todas maneras, a pesar de la ironía que recorre todo el texto, hay un evidente trasfondo autobiográfico en la tristeza o en el sentido de

impotencia que se percibe en Pierre Menard. Queda latente la idea de que todo ha sido escrito ya y la única solución practicable es la de escribir en un palimpsesto. No es casual que esta palabra, tan utilizada después como metáfora por la crítica literaria, aparezca en forma explícita en la parte final del relato.

Me he dado cuenta, como lo he dicho, sólo al final de mi traducción de haberme acercado a *Ficciones* con la humildad de Pierre Menard o, por lo menos, con el “rigor resignado” que Borges mismo se atribuye como traductor de Whitman. He tratado de escuchar la voz inconfundible del autor y de transportarla, mejor dicho, de hospedarla con profundo respeto en mi idioma. Esta actitud ha significado, en primer lugar, la voluntad de mantener algunas peculiaridades del estilo borgesiano, captadas en toda su plenitud a través de la manera especial y capilar de lectura que impone el trabajo traductorio. Un ejemplo particularmente representativo es el empleo constante de la lítote. Es evidente la complicación que esta figura conlleva a veces para la comprensión literal del lector. Pero es asimismo patente que su eventual eliminación, en aras de la simplicidad, constituye una violencia profunda contra el texto. Por eso mi traducción conserva sistemáticamente y hasta tercamente ese procedimiento, a partir del convencimiento de su alcance no sólo estilístico, sino también epistemológico. Junto con otros recursos formales, la lítote configura con eficacia el movimiento “oblicuo” y no lineal del pensamiento del autor.

En algunos casos la fidelidad a este giro sintáctico puede resultar un poco dura en la lengua de llegada. Piénsese, ya en el prólogo a la primera parte del libro, “El jardín de senderos que se bifurcan,” en esta consideración sobre el cuento “La lotería en Babilonia:” “no es del todo inocente de simbolismo” (Borges I:429). La solución que he elegido para la versión italiana —“non è del tutto innocente di simbolismo” (*Finzioni*-Melis 13)— resulta en mi idioma doblemente áspera. No sólo por la presencia de la lítote, sino también por la singularidad del sintagma “inocente de simbolismo.” En efecto Franco Lucentini, en su traducción de 1955, había llegado a una forma de transacción frente a esta doble dificultad. Por un lado había mantenido la lítote, por el otro había atenuado el sintagma aludido, transformándolo en “esente da simbolismo” (*Finzioni*-Lucentini 5). Es indudable que esta versión resulta más transparente a la lectura. Pero sacrifica un elemento formal que es fundamental en el universo estilístico del autor. Su supresión se podría justificar, tal vez, si fuera un fenómeno de la *langue*. Pertenece en cambio, de manera integral, a la *parole* de Borges. En el ensayo ya citado sobre “Las versiones homéricas,” el propio Borges utiliza una distinción análoga, cuando señala, a propósito del estilo del vate griego, “la dificultad categórica de saber lo que pertenece al poeta y lo que pertenece al lenguaje” (Borges I:240).

En el mismo prólogo de la primera parte de *Ficciones*, a propósito de los libros que simulan ser el resumen de otros libros, en realidad inexistentes, el autor dice que se trata de “obras que tienen la imperfección de ser libros también” (Borges I:429). En mi traducción se lee: “opere che hanno l'imperfezione di essere anch'esse dei libri” (*Finzioni*-Melis 14). En la versión de Lucentini se trata aquí también de suavizar la expresión original, traduciendo “opere che hanno il difetto, tuttavia, di essere

anch'esse dei libri" (*Finzioni*-Lucentini 5). En el esfuerzo de aclarar el sentido de la frase, hasta agrega la adversativa "todavía" (que corresponde a "sin embargo" en español).

Un caso análogo se encuentra en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius," a propósito del materialismo profesado en Tlön. Escribe el autor: "Algunos pensadores lo han formulado, con menos claridad que fervor, como quien adelanta una paradoja" (Borges I:437). En este pasaje también he considerado imprescindible mantener la figura borgesiana: "Alcuni pensatori l'hanno formulato, con minor chiarezza che fervore, come chi propone un paradosso" (*Finzioni*-Melis 24). Con la misma coherencia, el traductor anterior insiste en su proceso de simplificación textual, esta vez eliminando la lítote: "Alcuni pensatori ne hanno dato una formulazione, ma in termini più fervidi che chiari, come chi sa di proporre un paradosso" (*Finzioni*-Lucentini 17).

Siempre en el mismo relato, se puede comprobar una situación análoga, con respecto a la utilización de una fórmula no muy corriente: "De los nombres históricos, uno solo: el impostor Esmerdis el mago, invocado más bien como una metáfora" (Borges I:432). Me pareció aquí también fundamental mantener una palabra como "metáfora," tan densa de resonancias distintas en las diferentes épocas del autor: "Dei nomi storici, uno solo: l'impostore Smerdi il mago, invocato piuttosto come una metáfora" (*Finzioni*-Melis 17). Lucentini, tal vez encontrando demasiado singular la comparación, la transforma en: "dei nomi storici, uno solo: "quello dell'impostore Esnerdi il Mago, che però era citato solo per un confronto" (*Finzioni*-Lucentini 9).

A veces la tendencia a la linealidad, en contraste con la complejidad del texto, implica el sacrificio de otras figuras verbales. Siempre en el mismo cuento, después de haber negado la supuesta inexistencia de las ciencias en Tlön, se afirma: "La paradójica verdad es que existen en casi innumerable número" (Borges I:336). Justamente por la tradicional sobriedad de Borges y el escaso recurso a esta clase de juegos verbales (se trata de una figura etimológica o, tal vez más exactamente, de un políptoton, complicado por el valor negativo del primer término), me pareció indispensable mantenerlo en este pasaje: "La verità paradossale è che esistono in numero quasi innumerevole" (*Finzioni*-Melis 23). Una vez más Lucentini elimina el procedimiento y agrega aquí también un detalle no presente en el texto original ("colà," un adverbio bastante arcaico que significa "allí"): "La verità, paradossale, è che le scienze colà esistono, e in numero quasi sterminato" (*Finzioni*-Lucentini 16).

Se podría seguir con los ejemplos, pero los citados hasta ahora son bastante elocuentes para definir el fenómeno. Agregaré sólo otro, que procede justamente de "Pierre Menard, autor del Quijote," para dedicarme luego a aclarar las razones de mi identificación parcial con el personaje creado por Borges. En la premisa llena de humor chispeante del cuento, el autor escribe: "Espero, sin embargo, que no me prohibirán mencionar dos altos testimonios" (Borges I:444). Aquí, especialmente, la lítote es un componente esencial del registro paródico de esta secuencia, y por eso la he conservado cuidadosamente: "Spero, tuttavia, che non mi sarà proibito citare due alte testimonianze" (*Finzioni*-Melis 35). Lucentini transforma en afirmativa la frase, perdiendo así buena parte del énfasis irónico: "Mi si consenta dunque di citare due alti testimoni" (*Finzioni*-Lucentini 36).

He hablado de una identificación “tendencial” y “parcial” con la figura de Pierre Menard. En efecto, el “síndrome menardiano” que he advertido al final de mi tarea no abarca toda la dinámica del cuento de Borges. No existe, por ejemplo, ninguna analogía entre mi actitud hacia la obra traducida y el supuesto carácter “innecesario” del *Quijote*. Es inútil subrayar la vinculación que se halla entre esta paradoja del personaje Menard y la relación contradictoria que el mismo autor tiene con la obra de Cervantes. La clave de mi sensación se encuentra tal vez en la palabra “tautología,” que aparece en el cuento: “El Quijote es un libro contingente, el Quijote es innecesario. Puedo premeditar su escritura, puedo escribirlo, sin incurrir en una tautología” (Borges I:448). En efecto, a diferencia del erudito francés imaginado por Borges, me he sentido arrastrado hacia una forma de tautología por las peculiaridades de la prosa de mi autor. Justamente su atemporalidad, la misma que él detectaba en Whitman, obliga al traductor a evitar toda invasión personal de su tejido sintáctico. Capturado por el prodigio de un estilo que no envejece, trata inconscientemente de participar en este mecanismo. Se da cuenta de que la “actualización” de los giros literarios está, paradójicamente, condenada al destino de envejecimiento de todas las traducciones. La versión se transforma, así, en algo parecido al retrato de Dorian Gray, confiando, por supuesto, en un desenlace diferente.

En los trabajos de Borges las sugerencias sobre los temas de la traducción abarcan todo su itinerario, a veces en forma explícita, a veces indirecta. Una de las más significativas se encuentra en “Los traductores de *Las 1001 noches*,” incluido en *Historia de la eternidad*, y, curiosamente, tiene que ver justamente con la obra de Wilde que acabo de nombrar, utilizada como término de comparación. Después de haber citado una larga descripción contenida en la traducción de Mardrus, comenta: “Como ensayo de prosa visual a la manera del *Retrato de Dorian Gray*, acepto (y aun venero) esa descripción: como ‘versión literal y completa’ de un pasaje compuesto en el siglo trece, repito que me alarma infinitamente” (Borges I:407). Creo que la alarma de Borges tiene un alcance que trasciende mucho el análisis contingente del texto clásico de la cultura árabe. Su crítica afecta todo esfuerzo vano de “poner al día” un texto, en la ilusión de aumentar así su resistencia frente al tiempo. Por supuesto, quedan abiertas otras opciones, que son las que denuncia con desdén Pierre Menard:

Dos textos de valor desigual inspiraron la empresa. Uno es aquel fragmento filológico de Novalis -el que lleva el número 2005 en la edición de Dresden- que esboza el tema de la total identificación con un autor determinado. Otro es uno de esos libros parasitarios que sitúan a Cristo en un bulevar, a Hamlet en la Cannebière o a Don Quijote en Wall Street. Como todo hombre de buen gusto, Menard abominaba de esos carnavales inútiles, sólo aptos -decía- para ocasionar el plebeyo placer del anacronismo o (lo que es peor) para embelesarnos con la idea primaria de que todas las épocas son iguales o de que son distintas. (Borges I:446)

Este pasaje revela en efecto el parentesco, tal vez espurio, que la traducción mantiene, de todas maneras, con otras operaciones. Piénsese, por ejemplo, en el papel cumplido, sobre todo en ciertas épocas, por las que se llamaban “imitaciones” y que presentan ciertas analogías con las “variaciones sobre un tema” en el

terreno musical. Se trata de experiencias que tienen todas su legitimidad, actual o histórica, incluyendo la que Menard condena. Por otra parte, en la parte final del cuento, el mismo Borges sugiere una variante de ese procedimiento, fundada en el motivo del apócrifo:

Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas [...] Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la Imitación de Cristo ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales? (Borges I:450)

El problema, entonces, no es el de declarar impracticable ninguno de estos procedimientos, sino de armonizar los medios empleados con las finalidades perseguidas. Mis observaciones, por ejemplo, se refieren a la experiencia concreta como traductor de *Ficciones*. Se trata de una tarea que se ha ido desarrollando, de manera inevitable, en un diálogo constante con las reflexiones del autor sobre la traducción. Pero frente a otros autores, algunos de ellos muy distantes de Borges, se imponen naturalmente otros parámetros. De allí, cierta discreta desconfianza en las teorizaciones excesivas de los “traductólogos” (sobre todo en los casos, bastante frecuentes, en los que los teorizantes jamás se ensuciaron las manos con el duro trabajo de la traducción). Mejor dicho, creo que es necesario considerar con atención y respeto todas las teorías de la traducción, pero que en el momento de las opciones concretas es el texto mismo que impone las reglas del juego. Para quien sepa escuchar las razones del autor traducido, el “rigor resignado” del que hablaba Borges en el caso de Whitman puede transformarse en un momento de felicidad. Es la que yo, Pierre Menard, he probado acogiendo en mi idioma italiano *Ficciones*. Espero haber transmitido algo de esta felicidad a los lectores de mi versión.

Obras citadas

Borges, Jorge Luis *Finzioni*. Trad. Franco Lucentini. Torino: Einaudi, 1955.

---. *Obras completas 1923-1949*. Tomo I. Buenos Aires: Emecé, 1996.

---. *Obras completas 1975-1988*. Tomo , IV. Buenos Aires: Emecé, 1996.

---. *Finzioni*. Trad. Antonio Melis. Milano: Adelpha, 2003.

