



## BORGES SOBRE LA TRADUCCIÓN

Resumen: El presente artículo tiene por objeto exponer la personal teoría de Borges sobre la traducción, y en concreto la traducción literaria. A partir de la literatura secundaria, pero sobre todo de la propia obra de Borges al respecto —concretamente los ensayos *Las dos maneras de traducir* (1926), *Las versiones homéricas* (1932), *Los traductores de las 1001 noches* (1936), *El enigma de Edward Fitzgerald* (1951) y la «ficción» *Pierre Menard, autor del Quijote* (1939)—, se presentan y contextualizan las principales ideas del autor argentino, entre las que destaca el valor de la traducción como paradigma de lectura, escritura e interpretación de un texto. Asimismo se abordan aspectos que, si bien un sector de la teoría da hoy por supuestos, en su momento fueron pioneros, como son: la equiparación de original y traducción, la importancia del enfoque descriptivo y de la obra por encima del autor, el valor de la creatividad, la imposibilidad de que exista una sola traducción válida, el potencial de los errores de traducción, el concepto de ganancia a través de la traducción (no de pérdida), la (auto)censura y la ideología, etc.

Palabras clave: Jorge Luis Borges; teoría de la traducción; traducción literaria; Pierre Menard.



## BORGES ON TRANSLATION

Abstract: The aim of this article is to present Borges' personal translation theory, particularly regarding literary translation. The Argentine author's main ideas are introduced and contextualised through secondary literature, but especially through Borges' own works in this regard —specifically the essays *The Two Ways to Translate* (1926), *The Homeric Versions* (1932), *The Translators of the 1001 Nights* (1936), *The Enigma of Edward Fitzgerald* (1951) and the «ficción» *Pierre Menard, Author of Don Quixote* (1939). Among those ideas, the value of translation as a paradigm for reading, writing, and text interpretation stands out. The article also deals with aspects that were pioneering in their time, even though nowadays they are taken for granted by some scholars. Those aspects include placing both the original and the translation on an equal plane, the importance of the descriptive approach and of the work over the author, the value of creativity, the impossibility of there being only one correct translation, the potential of mistranslations, the notion of gain through translation (instead of loss), (self)censorship and ideology, etc.

Keywords: Jorge Luis Borges; translation theory; literary translation; Pierre Menard.



## BORGES SOBRE LA TRADUCCIÓN

En prosa, la significación corriente es la valedera y el encuentro de su equivalencia suele ser fácil.

Jorge Luis Borges

*Fecha de recepción: 11/12/2011; fecha de aceptación: 25/01/2012; fecha de publicación: 00/03/2012*

Suzanne Jill Levine  
[sjlevine@spanport.ucsb.edu](mailto:sjlevine@spanport.ucsb.edu)  
Universidad de California, SB

### 1.- NO ES UNA TAREA IMPOSIBLE

Al contrario que Walter Benjamin, como sugiere el epígrafe de arriba (1997, 256), Borges no consideraba la traducción como una “tarea imposible”. La traducción no solo es posible sino que además es esencial para la comprensión de la literatura: “Ningún problema tan consustancial con las letras con su modesto misterio como el que propone una traducción”, escribió en “Las versiones homéricas” [1932] (1989c, 239). La traducción no solo es intrínseca al proceso de lectura sino que, como afirma en el mismo ensayo, está “destinada a ilustrar la discusión estética”. Escrita desde una Argentina periférica que consideraba a Europa como el centro de la cultura (con capital en París), la declaración de Borges resuena en todas partes: la traducción no solo es una práctica literaria motivada por objetivos y elecciones estéticas, sino que es en sí misma una faceta de la lectura y la escritura, el enlace entre y a través de lenguas y literaturas.

Borges realizó por primera vez esta declaración, junto con su famoso apotegma al final del primer párrafo de su ensayo sobre Homero —es decir: que el concepto de “texto definitivo” solo corresponde al dogma religioso o al cansancio— en su prólogo a la traducción al español de *Le Cimetière marin* (El cementerio marino) de Paul Valéry, publicado unos meses antes de “Las versiones...”. Borges reciclaba a menudo su material mediante la expansión, el desarrollo y la complementación de ideas y citas, demostrando con ello en términos prácticos que ningún enunciado es definitivo o agotable. En “Las versiones homéricas” repitió no sólo una frase sino los dos primeros párrafos de su discusión del prólogo de Valéry en el que, a todos los efectos, había

redefinido las categorías de original y traducción al situar ambos tipos de texto en un plano equivalente en tanto que “borradores”. En el mismo texto elogió al bilingüe Néstor Ibarra (un amigo íntimo) calificándolo no solo como a un gran traductor de Valéry al español, sino también como al mejor traductor de Borges al francés. Tal y como Borges escribió posteriormente sobre Ibarra en el prefacio de la edición francesa de su poesía publicada en 1965: “Ibarra no malinterpreta las connotaciones de la ironía, la ternura y la nostalgia que matizan cada palabra de mis poemas... entiende las afinidades y las diferencias de los dos lenguajes poéticos” (1965, 8). Hablando en este caso no de prosa sino de poesía, Borges afirma que el oído privilegiado, es decir, el traductor que conoce íntimamente la cultura y la lengua de origen del texto así como la lengua a la que lo está traduciendo, puede producir una recreación exitosa.

Borges también se muestra pragmático en el hecho de que no confía en teorías generales, sino que en lugar de eso evalúa tanto traducciones como originales “particulares”, caso por caso. Por lo tanto, la propia obra importa más que su autor. Critica a los lectores modernos que se centran en el autor (el hoy del que hablaba era el siglo XX), aquellos que leen al escritor en lugar de la obra. El arte importa más que el artista individual, y la traducción dramatiza el error que cometen los lectores al pensar, por ejemplo, que están leyendo a Borges o a Valéry, cuando en realidad la experiencia estética ha sido producida por Ibarra conjuntamente con Borges o Valéry (una asociación que no dista mucho de las muchas colaboraciones de Borges con amigos, particularmente con Bioy Casares).

Estas ideas demuestran cuán esencial es la amplia interpretación que Borges hace de la traducción (como actividad literaria y como texto) para sus poéticas y su práctica como escritor. Como veremos, las implicaciones de la traducción como paradigma de lectura, escritura e interpretación crítica de un texto rinden frutos no solo en sus numerosas traducciones sino también en casi todos los ensayos, poemas, reseñas, prólogos e historias que escribió desde la década de 1920 hasta los ochenta. Seguir un camino tan fértil requeriría un libro entero. Por ello, mientras repaso una variedad de textos, destacaré esos cuatro ensayos cuyo tema principal es la traducción —“Las dos maneras de traducir” (1926), “Las versiones homéricas” (1932), “Los traductores de las 1001 noches” (1936), “El enigma de Edward Fitzgerald” (1951)— así como su ficción por excelencia: “Pierre Menard, autor del Quijote” (1939).

Las ideas de Borges sobre la traducción, considerablemente influenciadas por modernistas como James Joyce y T.S. Eliot, así como las “transcreaciones” de Ezra



Pound, se han filtrado a pensadores literarios como George Steiner y Umberto Eco, y han sido analizadas detenidamente en numerosos ensayos, tesis y libros. De ellos, los más recientes son el fascinante estudio de Efrain Kristal, *Invisible Work: Borges and Translation* [Obra invisible: Borges y la traducción] (Vanderbilt UP, 2002), y la discusión postcolonial de Sergio Waisman en *Borges on Translation: The Irreverence of the Periphery* [Borges sobre la traducción: La irreverencia de la periferia] (Bucknell UP, 2005). En *After Babel: Aspects of Language and Translation* [Después de Babel: Aspectos del Lenguaje y la Traducción] (1975), George Steiner nombra acertadamente a la famosa *boutade* borgiana “Pierre Menard, autor del Quijote” la “síntesis de la teoría de la traducción”. Menard es un autor imaginario que recrea palabra por palabra extractos de El Quijote, pasajes que, a pesar de ser idénticos al original, como muestra su lector igualmente imaginario, el autor del homenaje a Menard, expresan algo completamente diferente a cualquier cosa que Cervantes pudiera haber imaginado. La traducción, como la lectura, sigue siempre un original (se conozca o no su origen) y su propia naturaleza hace que sea anacrónica. Como discutí en mi artículo “Notes on Borges’ Notes on Joyce: Infinite Affinities” [Notas sobre las notas de Borges sobre Joyce: afinidades infinitas] (1997) y especialmente en mi libro de 1991 sobre el acto creativo y crítico de la traducción, *The Subversive Scribe: Translating Latin American Fiction* [Escriba subversiva: una poética de la traducción], creo que Borges proporciona las perspectivas más lúcidas para la comprensión de la traducción literaria.

## 2.- OBRA INVISIBLE

El libro de Efrain Kristal *Invisible Work* [Obra invisible] (el título hace alusión a la forma en la que el narrador de Borges se refiere a la “fantástica” hazaña de Pierre Menard) resume los tres aspectos del compromiso de Borges con la traducción, que da forma al ensayo que vamos a examinar. Kristal observa que los libros oscuros (más conocidos en el período eduardiano) que Borges alaba porfiadamente en sus muchos ensayos y ficciones se convirtieron en “secretas obras maestras” gracias a la labor invisible del propio Borges. Para Borges la creación surgió de forma orgánica, sistémica y simultánea a sus elaboraciones como traductor, y ciertamente, la noción de qué es un escritor surgió de la versión de Borges de qué es o qué puede hacer un traductor, especialmente cuando ese traductor es Borges. El primer capítulo, “Borges on Translation” [Borges sobre la traducción], se enfrenta al escurridizo reto de la teoría de la traducción de Borges (es decir, teoría en un modo excepcionalmente borgiano) guiándonos a través de numerosos ensayos e historias para demostrar cómo Borges sustrae de la historia de la traducción y sus posturas teóricas aquellos elementos que

más le ayudan a construir sus ideas y especialmente su labor como lector y escritor. Por ejemplo, Kristal pone de manifiesto que los errores de traducción son a veces más valiosos que las llamadas traducciones fieles: los lectores se apropian inevitablemente de los textos que, para la mente creativa, se convierten en pretextos para la práctica de la escritura y, en última instancia, para la resurrección de una imaginación afín.

Borges evita precisamente los escollos de las posturas teóricas tales como la famosa discusión entre el humanista Matthew Arnold y el académico lingüista Newman. Borges reescribe los términos de esa discusión y expone las luces y las sombras de los planteamientos de estos caballeros para demostrar en definitiva cómo las posturas de ambos son válidas, según la función o el efecto de la versión que nos ocupe. En la interpretación de Borges, los fervientes disertadores se quedan sin palabras porque cualquiera puede tener razón dependiendo del texto, el contexto y el lector, dependiendo particularmente de qué se quiera enfatizar en un determinado contexto. Sus posturas aparentemente férreas se desvanecen, pero la continua elaboración de la obra de arte persevera a pesar de las intenciones de cada individuo. Borges siempre ve la otra cara de la moneda, y nos narra ambas caras simultáneamente con su célebre reflexión de que no existe un “texto definitivo”. Y aun así, ¿quién ama a los grandes Clásicos que consideramos definitivos más que el hombre que pronuncia estas sediciosas palabras?

En el capítulo sobre Borges como traductor, estudiamos las transformaciones específicas en las traducciones que hace de autores como Walt Whitman, Edgar Allan Poe y Franz Kafka, y vemos cómo Borges desarrollaba sus propias estrategias como escritor al mejorar y enriquecer los originales. El último capítulo del libro, “Translation in the Creative Process” [Traducción en el proceso creativo], nos revela cómo la traducción sirve de andamiaje a las ficciones de Borges, ahora que nuestra consciencia de la presencia de la obra de otros escritores en los textos de Borges ha aumentado y se ha agudizado. Además, Kristal trata exhaustivamente la presencia ahora visible en toda la obra de Borges del tropo o metafórica de la traducción, la palabra cuyo significado etimológico es la metáfora.

En el contexto de los comienzos de su carrera como poeta vanguardista, el primer ensayo de Borges, escrito en 1926, se publicó en *Inquisiciones* y se titulaba, sin duda con cierta ironía, “Las dos maneras de traducir”. A mediados de los años veinte, el joven Borges (que a la edad de nueve años había experimentado y publicado su primera traducción, de la historia de Oscar Wilde “El príncipe feliz”) ya era consciente de las controversias de la traducción (y en particular de la traducción anglófona) centradas en



las complejidades ideológicas y lingüísticas de la Biblia, Dante y Homero; especialmente la discusión Arnold-Newman sobre Homero (más famosa que sus dos interlocutores, como crítica en su ensayo “1001 noches”).

Ya había llegado a la conclusión de que una fórmula “literal” para la fidelidad a un original era absurda por definición, y enterraría esa idea de la forma más efectiva a través de la obra “invisible” del intrépido y fantasmal Pierre Menard. Pero más allá de cuestionar nociones aceptadas sobre originales y autores, Borges, como lector creativo, también argüía que, como hay infinitas interpretaciones por los diversos lectores de un texto cualquiera, no hay UNA manera de traducir. Para empezar, se han traducido innumerables obras en la historia, muchas de ellas repetidamente, de ahí la atenta lectura de Borges de generaciones de poetas ingleses que habían traducido la épica de Homero como forma de comprender la contribución de Homero a la cultura occidental.

### 3.- LAS DOS MANERAS DE TRADUCIR

“Las dos maneras de traducir” destaca la conformación dialéctica de los debates sobre traducción, entre los cuales el mencionado Arnold-Newman es típico con sus comparaciones de “espíritu” con “letra” o “literario” con “literal”. Al disponerse a definir dos maneras, con el habitual escamoteo irónico, no sólo resume los duelos históricos por la traducción, sino que abre las compuertas más allá de la dialéctica al mundo inefable de la casualidad y la imaginación. Siempre hay más de una manera, y por deducción múltiples maneras, de traducir cualquier texto, así como hay muchos enfoques interpretativos diferentes para cualquier obra literaria. Mientras parece resumir lo que ya se ha dicho, Borges abandona el rol que le es propio para reflexionar implícitamente sobre su inevitable limitación como un lector más. Su discusión cordial, aparentemente objetiva y supuestamente didáctica, pronto muestra (como ocurre con todos los críticos inteligentes) sus propios intereses, preferencias estéticas y posturas éticas. El empujón subyacente a “Las dos maneras de traducir” pone de relieve una paradoja: aunque prefiere un enfoque clásico aristotélico de la escritura y la traducción, Borges tiene un problema con el concepto sagrado de “clásico” por la sola razón de que cualquier obra, clásica o excéntrica, es el producto de contingencias y de una progresión de lecturas. Aquí se muestra en desacuerdo, desde el contexto cultural de un escritor urbano argentino de principios del siglo XX, con la canonización del poema nacional de Argentina *Martin Fierro*, que tiene sus virtudes pero también sus defectos.



En este artículo, cuyas ideas continuaría desarrollando en “Las versiones homéricas” y “Los traductores de las 1001 noches”, Borges define las “dos maneras” en términos de posturas estéticas, es decir, el enfoque clásico centrado en el arte y el enfoque romántico centrado en el artista, volviendo, como se ha dicho, sobre el famoso debate del siglo XIX del literato clasicista Matthew Arnold, que prefería un “simple” y “noble” Homero en su ataque contra el lingüista políglota Newman, que prefería una traducción literal que dejaría traslucir todas las peculiaridades lingüísticas de la poesía. Aunque “clásico” y “romántico” pertenecen a periodos históricos precisos del arte occidental, Borges los emplea genéricamente como las tendencias estéticas que han llegado a representar. Sin embargo, como con todas las categorías que pone en cuestión, Borges revela que sus definiciones, más allá de los contextos estrictamente históricos, están en última instancia en un estado de cambio constante, por lo que naturalmente nos muestra a modo de ejemplo la importancia de tratar con lo particular en lugar de intentar crear principios generales. Por ejemplo, en un pícaro ensayo de la década de los treinta llamado “La postulación de la realidad” hace que nos demos cuenta de que mientras que la historia del Imperio Romano de Gibbon tiene la intención de ser clásica, el resultado es romántico (uno de los numerosos ejemplos en los que estos términos cruzan sus mutuas fronteras como si se tratase de Tweedle Dee y Tweedle Dum, los gemelos de *Alicia en el país de las maravillas*).

De cualquier modo estas dos categorías son un práctico punto de partida para este primer intento de debate sobre la traducción. De nuevo, para cuando el joven poeta Borges estaba en la veintena, sus gustos y estrategias poéticas ya estaban formadas, y ya fuesen los originales o las traducciones el objeto de discusión, de una forma modernista subversiva, su enfoque “clásico” ponía la obra en el centro de atención al dejar al maestro en la sombra (en línea con “La tradición y el talento individual” (1920) de T. S. Elliot).

Borges escribe sobre dos maneras de traducir en 1926:

Universalmente, supongo que hay dos clases de traducciones. Una practica la literalidad, la otra la perífrasis. La primera responde a las mentalidades románticas, la segunda a las clásicas. Quiero razonar esta afirmación, para disminuirle su aire de paradoja. A las mentalidades clásicas les interesará siempre la obra de arte y nunca el artista. Creerán en la perfección absoluta y la buscarán. Desdeñarán los localismos, las rarezas, las contingencias. ¿No ha de ser la poesía una hermosura semejante a la luna: eterna, desapasionada, imparcial? La metáfora, por ejemplo, no es considerada por el clasicismo ni como énfasis ni como una visión personal, sino como una obtención de verdad poética, que, una vez agenciada, puede (y debe) ser aprovechada por todos. Cada literatura posee un repertorio de esas verdades, y el traductor sabrá aprovecharlo y verter su original no sólo a las palabras, sino a la sintaxis y a las usuales





metáforas de su idioma. Ese procedimiento nos parece sacrílego y a veces lo es. Nuestra condenación, sin embargo, peca de optimismo, pues la mayoría de las metáforas ya no son representaciones, son maquinales. Nadie, al escuchar el adverbio "espiritualmente" piensa en el aliento, soplo o espíritu; nadie ve diferencia alguna (ni siquiera de énfasis) entre las locuciones "muy pobre" y "pobre como las arañas".

Inversamente, los románticos no solicitan jamás la obra de arte, solicitan el hombre. Y el hombre (ya se sabe) no es intemporal ni arquetípico, es Diego Fulano, no Juan Mengano, es poseedor de un clima, de un cuerpo, de una ascendencia, de un hacer algo, de un no hacer nada, de un presente, de un pasado, de un porvenir y hasta de una muerte que es suya. ¡Cuidado con torcerle una sola palabra de las que dejó escritas!

Esa reverencia del yo, de la irremplazable diferenciación humana que es cualquier yo, justifica la literalidad en las traducciones. Además, lo lejano, lo forastero, es siempre belleza. Novalis ha enunciado con claridad ese sentir romántico: La filosofía lejana resuena como poesía. Todo se vuelve poético en la distancia: montes lejanos, hombres lejanos, acontecimientos lejanos y lo demás. De eso deriva lo esencialmente poético de la naturaleza. Poesía de la noche y de la penumbra (*Werke*, III, 213). Gustación de la lejanía, viaje casero por el tiempo y por el espacio, vestuario de destinos ajenos, nos son prometidos por las traslaciones literarias de obras antiguas: promesa que suele quedarse en el prólogo. El anunciado propósito de veracidad hace del traductor un falsario, pues éste, para mantener la extrañeza de lo que traduce se ve obligado a espesar el color local, a encrudecer las crudezas, a empalagar con las dulzuras y a enfatizarlo todo hasta la mentira (1997, 257-258).

A donde puede llevarnos esta discusión que comenzó en "Las dos maneras", más allá del alejamiento de Borges de los valores centrados en el autor, es al lector creativo. Tal vez sea ese el motivo por el que, en sus ensayos posteriores, dejó de hablar de tales categorías como clásica y romántica, al ser irrelevantes si lo que importa es la recepción de los textos, es decir, el lector. Respecto a esta criatura, Borges no defendía ni atacaba enfoques de la traducción sino que más bien proponía desclasificar un clásico, esto es, la idolatría casi fetichista de sus compatriotas argentinos por su poema épico gaucho del romántico siglo XIX, *Martin Fierro*.

#### 4.- CLÁSICOS ANÓNIMOS: HOMERO Y "LAS MIL Y UNA NOCHES"

Los poemas épicos de Homero y Las mil y una noches, los dos clásicos de la literatura universal a los que Borges dedicó ensayos que examinan explícitamente el campo de la historia de la traducción, tienen en común su popularidad entre los lectores a través de los tiempos y su cuestionable autoría. Ambos parecen haber comenzado como tradiciones orales y no se pueden rastrear hasta un único autor cuya identidad sea indisputable. Además, las Noches se tradujeron a partir de diferentes originales en distintos momentos y según se fueron introduciendo en las diversas lenguas europeas,

fueron incorporando añadidos que, irónicamente, se convirtieron en los cuentos por los que son más famosas, especialmente la historia que sirve de marco, la de Scheherezade. La supervivencia y las transformaciones de tales monumentos literarios a través de los siglos y las lenguas contribuyeron sin duda a la original e irónica “teoría” de traducción del propio Borges, que expone en su ensayo de Las versiones homéricas, esto es: que la única diferencia entre un original y una traducción es que la traducción se puede comparar con un texto visible: un hallazgo obvio al tiempo que inadvertido hasta el momento (como la carta robada) y propia del bromista Pierre Menard.

En lugar de adoptar el punto de vista pesimista según el cuál nunca conoceremos íntimamente la lengua original, nunca sabremos si las imágenes de Homero como el “mar de color vino” y sus epítetos como el “astuto” Odiseo fueron invención suya o la forma de hablar cotidiana en la antigua Grecia, Borges ve su “ignorancia” como una oportunidad para descubrir la poesía de la lengua inglesa. La traducción no es lo que pierdes sino lo que ganas. Del mismo modo, Borges habla de la contribución del monje celta Beda el Venerable, que escribía en latín y tradujo la Biblia. “Es hermoso pensar que murió traduciendo —es decir, cumpliendo la menos vanidosa y la más abnegada de las tareas literarias— y traduciendo del griego, o del latín, al anglosajón, que, con el tiempo, sería el vasto idioma inglés” (1951a, 50), reflexiona.

Homero se convierte en una abundante biblioteca de libros maravillosos, todas esas versiones de una cultura marinera que siente afinidades con esa otra cultura antigua. Ezra Pound prefiere la emoción lírica de la versión de Chapman, pero para Borges, la exaltación épica es esencial. Su propia preferencia estética es “Discursos y espectáculos” de Pope, en parte porque el Homero de Pope es reminiscente de las hipérbolos de la Edad de oro española de Luis de Góngora, una Edad de Oro que reencarna lo que el Renacimiento consideraba había sido una era clásica gloriosa. Borges vuelve a recordarnos que cualquier lectura es contextual.

Al igual que en *ficciones* como “Pierre Menard”, “El jardín de senderos que se bifurcan” y su reflexión posterior “El Enigma de Edward Fitzgerald”, “Los traductores de las 1001 noches” explora, entre otras cosas, la fascinación de Borges no solo con los libros sino con los hombres que están fascinados y se sumergen en otras culturas, tiempos y lenguas. Su ensayo sobre “Las mil y una noches” revela, en particular, cómo su interpretación de este capítulo laberíntico de la historia literaria (una Casbah digna de “Pépé Le Moko”) utiliza el tema de la traducción para debatir su propia relación intrincada con la literatura y sus productores. Particularmente de interés (como Kristal



destacó en las traducciones del propio Borges) son los curiosos errores de traducción que parecen inevitables en un intercambio cultural, así como la recepción de ese libro ubicuo en sus varias reencarnaciones en el canon occidental. Aparte de su infancia en la biblioteca de su padre anglo-argentino, una clave para entender la fascinación de Borges con las “Noches” era su cosmopolitismo innato (Jullien, 2007). Aunque no era un atributo popular en ciertos círculos intelectuales en las décadas de 1930 y 1940, ese espíritu fue fundamental para la caracterización de la identidad cultural argentina. “Nuestro patrimonio es el universo”, afirmó Borges en su famosa conferencia “El escritor argentino y la tradición”, un título que rinde homenaje al manifiesto modernista de T. S. Eliot “La tradición y el talento individual”.

Para Borges, que creció en la biblioteca inglesa de su padre, en el seno de una familia anglo-argentina impregnada por el liberalismo europeo y la moral victoriana, las Noches fueron en su infancia la puerta de acceso al mundo del sexo. Significativamente, su padre, un novelista frustrado, destruyó un libro de historias orientales inspirado en *Las mil y una noches* que había escrito. Por eso no debería sorprendernos que ese libro aparezca frecuentemente en sus historias (por ejemplo en “El sur”) como un icono o sustituto de contenido erótico, así como un terreno literario a ser explorado por un hijo concebido para hacer realidad los deseos de su padre. Para Borges el escritor, *Las mil y una noches* (esa noche adicional y la *mise en abyme* en el título eran lo que más le intrigaba) ofrecía además, como la segunda parte de *El Quijote*, una plantilla para una textualidad infinita, una corriente interminable de historias que pueden ser leídas y releídas para volver a ser reescritas. Además, para Borges el argentino, el hecho de que el libro fuese una traducción que llegaba en un formato empleado por los textos clásicos “orientales” en una lengua europea, lo vinculaba con la marginalidad de su región en la tradición literaria occidental. En su malinterpretado aunque familiar exotismo, el mundo árabe se podía asociar y a menudo se asociaba a Latinoamérica bajo la mirada colonial de Europa y Angloamérica. Las “aventuras” de Sir Richard Burton tanto en África como en Latinoamérica ejemplifican esa postura.

Sobre esta materialización, es interesante ver cómo Borges se embarca en las Noches hablando de la figura literaria cuya versión aparentemente prefiere pero también la que, de entre todos los traductores europeos, le intrigaba más como individuo de carne y hueso. Ese escritor era Sir Richard Burton, cónsul británico en Trieste (antes de que la ciudad se convirtiese en el hogar de Joyce en el exilio), un lingüista que conocía algunas de las lenguas más oscuras del mundo, un académico y aventurero que descubrió las fuentes del Nilo y que luchó en guerras en América del Sur, un libertino que escandalizó

a la Inglaterra victoriana con sus hazañas y con su pluma: en resumen, la clase de hombre que Borges, un ratón de biblioteca con el anhelo frustrado de una vida más activa y sexual, podía sin duda admirar e incluso tal vez envidiar.

El argentino especula inmediatamente con el “secreto fin” de la famosa traducción de 1872 de Burton, esto es, aniquilar a su predecesor, el orientalista Edward Lane; quién en 1839, continúa Borges, había traducido por su parte contra su predecesor Galland, el traductor francés (1989b, 397).<sup>1</sup> Aquí Borges da a entender que la traducción es una herramienta polémica, un acto de crítica literaria en la que un lector bien informado impone su interpretación sobre la de otro. Su argumento también sugiere que a través de la traducción un escritor se bate en duelo contra otro, que la traducción es el arma perfecta para acabar con una figura paterna, para reivindicar la propia paternidad. Borges también puede estar diciéndole al lector que su propio “secreto fin” pueden ser los falsos halagos y el homenaje a través de irónicas reservas ya que, mientras que la versión de las *Noches* de Burton era la mejor en su opinión, a menudo era enrevesada e inconsistente, y el propio Burton era un positivista ingenuo que no reconocía que, aunque pensaba que había triunfado donde Lane fracasara, su apropiación del Otro cultural era problemática: era demasiado iluso para darse cuenta de que incluso las grandes traducciones, como muchos originales, son brillantes fracasos.

En este punto de su ensayo, en lugar de seguir dándole vueltas a una causa perdida (i.e. la discusión Lane-Burton) Borges cubre sus huellas, por así decirlo, y retorna a su labor de historiador literario: “Empiezo por el fundador”, dice refiriéndose al francés Galland (1989b, 397). En el siglo XVIII Galland trajo de Estambul una copia del libro junto con un suplemento de alguien “que se hacía llamar Hanna”; y Borges se fija tanto en el cuestionable origen de las historias suplementarias como en el hecho de que éstas están entre las historias que se harán más populares, como la lámpara de Aladino y Alí Babá y los cuarenta ladrones. Siempre irónico, Borges comenta que esta traducción llena de “joyas y magias” era al tiempo “la peor escrita y la mejor leída” (y elogiada) por escritores que tendrían un impacto significativo en la cultura literaria como Coleridge, De Quincey, Stendhal y Poe (1989b, 397-398). Por supuesto estos escritores, en particular Coleridge y De Quincey, y especialmente Poe, se convertirían en importantes precursores de Borges.

Borges apunta que la versión de Galland fue muy criticada. Una de las razones es porque sufre (tal vez inevitablemente) de anacronismos: Weil, un académico alemán cuya traducción Borges etiquetaría como la más placentera de las cuatro aburridas



traducciones alemanas, destaca por ejemplo que una “valise” debería ser una “alforja” (1989b, 398). El llamado decoro de Galland era mucho más serio ya que, como el victoriano Lane haría posteriormente, suprimía escenas, descripciones e historias (como reyes que tenían muchas esposas) que un lector occidental de esa época podía considerar obscenas. Borges comenta con picardía, defendiendo a Galland contra las críticas de Andre Guide (que prefería la versión pintoresca de Mardrus) que la represión de esos elementos en realidad hace el libro más obsceno, ya que se deja más a la imaginación del lector.

En cuanto a Lane como académico, Borges disfruta de la paradoja de que, mientras que su traducción fue “una enciclopedia de la evasión”, Lane era admirablemente fiel y, al contrario que Galland que simplemente practicaba el arte de la omisión, recurría a notas a pie de páginas explicativas y académicas (1989b, 399). Lane, a diferencia de su sucesor Burton, no tenía ningún motivo polémico o ulterior más allá del de acercar las maravillas de Oriente a los lectores occidentales, pero Borges señala rápidamente y sin jerga que la ideología nunca está ausente a pesar de las visibles intenciones del autor. Para Borges, Lane se convierte en un ejemplo de la noción de censura no sólo como aspecto predecible de la traducción entre culturas cuyos códigos morales eran tan diferentes, sino también como modo de creación. Al comparar sarcásticamente esta “creatividad” con ciertas prácticas de Hollywood, donde maridos y mujeres dormían en camas gemelas hasta que la revolución sexual de los años sesenta desterró el código Hays, Borges sugiere que esos procesos creativos no le son desconocidos. La censura se ve con buenos ojos a través del espejo borgiano, o más bien es considerada, como mínimo, inevitable en el acto de la interpretación.

Sin embargo, aunque Galland y Lane “desinfectaron” las Noches, Borges afirma que también inventaron en concepto de lo “maravilloso” —un adjetivo que no aparece en el libro original que, como Borges comenta, era en su propia cultura un mera “adaptación” de bromas obscenas e historias de sobra conocidas por “las clases medias de El Cairo” (1989b, 400)—. Citando a Enno Littman, el traductor alemán al que Borges criticaría por ser el más fiel y el menos inspirado, Borges hace hincapié en que el libro que Galland presentó al lector occidental era, por contra, un “repertorio de maravillas” que proyectaba un “ambiente mágico”. Ese factor determinante hizo que fuese un éxito comercial mucho mayor y más popular de lo que lo había sido para sus lectores originales que, al fin y al cabo, ya conocían a los personajes originales y las costumbres que esas historias describen.

En este punto del ensayo Borges retoma a Burton, que afirmaba dominar treinta y cinco lenguas y escribió 72 volúmenes, y que aparentemente había experimentado toda clase de sexualidad y cocina, por no mencionar, en sus vagabundeos africanos, el canibalismo. Borges resume todo eso (como siguiendo el ejemplo mojigato de Lane) en su mejor tono de estirado bibliotecario británico: “Las atracciones de lo prohibido le corresponden” (1989b, 403). Sin duda, al hacer alusión a la amistad de Burton con el poeta Algernon Swinburne, conocido por su homosexualidad, Borges pretende dejar un tentador rastro para la imaginación de sus lectores, demostrando de nuevo la satisfacción indirecta de la censura.

¿Qué le gustó exactamente a Borges de la versión de Burton? Critica a Burton por su falta de “oído” en sus versos, y por una inconsistencia en el lenguaje que va desde lo literal hasta lo coloquial. Parece que elogiaba especialmente la erudición erótica, las copiosas notas a pie de página relativas a la cópula, por así decirlo (no tanto el placer del texto como el del sexo) y el hecho de que esa traducción estaba de algún modo entre la recreación y el acto de crítica literaria. Es decir, Burton había creado un género heterogéneo (podría decirse como las Ficciones de Borges) en algún punto entre la narrativa, el ensayo y la poesía. El otro elemento tanto en Burton como en Mardrus que fue decisivo en la mente de Borges fue el título que añadía, a partir de Galland, esa noche adicional, ese portal a la infinita *mise en abyme* de la narración representada por el cuento que sirve de marco, el de Scheherezade, que se extiende desde el pintoresco pasado hasta el futuro insondable.

De su comentario del emprendedor Burton, cuyos motivos eran ensalzar su reputación como arabista y conseguir más lectores, Borges viaja cronológicamente y a través de Canal de la Mancha a la versión francesa del “doctor Mardrus”. Aquí le echa una reprimenda a Gide no por preferir la versión de Mardrus, sino por enfrentar a Mardrus con Galland por los motivos equivocados, al decir que este último era menos fiel que el primero. *Au contraire*, la versión francesa de 1899 era la más legible después de la de Burton, pero de nuevo, sólo porque no era fiel. Borges nos explica por qué: Mardrus era un ilustrador que proporcionaba al lector florituras “art-nouveau”, “orientalismo visual”; en lugar de un traductor literal Mardrus era un traductor intersemiótico, de ahí que Borges compare sus “interpolaciones” (no sin su habitual tono de burla) con las extravagancias bíblicas del clásico director de cine de Hollywood Cecil B. DeMille.

Aunque durante su comentario del doctor Mardrus llega al punto culminante del ensayo, una celebración de la acertada “infidelidad creadora”, quizás guarde para el final su



crítica más importante de las versiones alemanas. El resumen de su crítica podría ser: cada literatura, cada cultura, cada época se apropió de “Las mil y una noches” de acuerdo con su propio espejo distorsionador; las mejores traducciones eran mejores porque también ellas, siguiendo la estela de Pound, aportaron algo nuevo a la literatura y la lengua metas. En el caso de Alemania, un país que había generado un cuerpo tan prolífico de literatura fantástica en el siglo XIX, Borges estaba decepcionado por los resultados relativamente “tranquilos”. Llegó a la conclusión de que “el comercio de las Noches y de Alemania debió producir algo más” (1989b, 412). Finalmente, refiriéndose a la *Unheimlichkeit* de Alemania (tras ese comentario se esconde Freud, así como la inmensa biblioteca de cuentos de hadas de Alemania; a pesar de algún vilipendio esporádico al padre del psicoanálisis por su parte), Borges termina su ensayo con una tentadora pregunta que es al tiempo una respuesta: el traductor creativo que transportase las “Noches” al alemán tendría que ser el propio Kafka.

## 5.- TRADUCCIÓN Y REENCARNACIÓN

“El Enigma de Edward Fitzgerald” rinde tributo al curioso destino de ese poeta victoriano menor cuya fama se debía a su traducción de *Rubaiyat* de Omar Khayyam, el poema de amor por antonomasia de la antigua Persia. Para Borges, Fitzgerald era un alma gemela pero aún más, un precursor de su padre inglés Jorge Borges, ese abogado anarquista y novelista frustrado que también tradujo (al español) el *Rubaiyat*, y cuyo hijo cumpliría sus sueños de gloria literaria. Como Pierre Menard, Fitzgerald era un ávido lector de *El Quijote*; el inglés y el poeta persa estaban separados por siete siglos y era “menos intelectual que Omar, pero acaso más sensible y más triste”, escribe Borges. Y aun así, ocurrió una suerte de milagro en el encuentro textual entre estos dos seres tan diferentes:

De la fortuita conjunción de un astrónomo persa que condescendió a la poesía, de un inglés excéntrico que recorre, tal vez sin entenderlos del todo, libros orientales e hispánicos, surge un extraordinario poeta, que no se parece a los dos (1989a, 67).

La transmigración de los oscuros cuartetos de Khayyam al gran “poema inglés con alusiones persas” de Fitzgerald es, en el relato de Borges, casi idéntica a la odisea de las “Noches”: un libro oscuro del este se convierte en una obra canónica en el oeste. Sin embargo, la obsesión de Borges, sea admiración o rivalidad, con relación a Burton, parece ser desplazada por una comprensiva sensación de comunión en ese cuento de Fitzgerald y Khayyam, una comunión nostálgica con fantasmas que había perseguido a



lo largo de su vida como lector, escritor y traductor, la búsqueda del espíritu a través de la letra. Su comunión con escritores incluía no solo aquellos a los que había leído y reescrito sino también aquellos amigos con los que había colaborado, especialmente Bioy Casares con el que creó un tercer escritor, Bustos Domecq (y otros pseudónimos). Ese tercer escritor no se parecía a ninguno de ellos y el crítico Emir Rodríguez Monegal lo apodó “Biorges”; en el mundo de Borges, la colaboración y la traducción eran dos caras de la misma moneda, como saca en conclusión en su meditación sobre Fitzgerald:

Toda colaboración es misteriosa. Ésta del inglés y del persa lo fue más que ninguna, porque eran muy distintos los dos y acaso en vida no hubieran trabado amistad y la muerte y las vicisitudes y el tiempo sirvieron para que uno supiera del otro y fueran un solo poeta. (1989a, 68)

Traducción de Paula Rodríguez Fernández

## 6.- REFERENCIAS

Borges, J. L. (1965). Préface à l'Édition Française. En *Oeuvre poétique (1925-1965)*, tr. Néstor Ibarra. Paris: Gallimard.

Borges, J. L. (1981). The Translators of the 1001 Nights. En E. Rodríguez Monegal, A. Reid (Eds.), *Borges: A Reader* (p. 73ss.). New York: E. P. Dutton.

Borges, J. L. (1997). *Textos recobrados 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé.

Jullien, D. (2007). In Praise of Mistranslation: The Melancholy Cosmopolitanism of Jorge Luis Borges. Special Issue: Jorge Luis Borges (ed. with introduction by S. J. Levine) *Romanic Review*, Vol. 98, Numbers 2-3, Columbia University, 205-224.

Traducción Paula Rodríguez Fernandez

### De la traducción:

Borges, J. L. (1989). *Obras Completas*, tomos I y II. Barcelona: Emecé.

Borges, J. L. (1989a). “El Enigma de Edward Fitzgerald”. En J. L. Borges *Obras Completas*, tomo II (pp. 66-68). Barcelona: Emecé.





Borges, J. L. (1989b). “Los traductores de las 1001 noches” En J. L. Borges *Obras Completas*, tomo I (pp. 397-413). Barcelona: Emecé.

Borges, J. L. (1989c). “Las versiones homéricas”. En J. L. Borges *Obras Completas*, tomo I (pp. 239-243). Barcelona: Emecé.

Borges, J. L. (1997) "Las dos maneras de traducir". En J. L. Borges *Textos recobrados 1919-1929* (pp. 256-259). Buenos Aires; Emecé.

Borges, J. L. (1951). *Antiguas literaturas germánicas*. México: Fondo de cultura económica.

Borges, J. L. (1951a). “Beda el Venerable”. En J. L. Borges *Antiguas literaturas germánicas* (pp. 48-52). México: Fondo de cultura económica.

---

<sup>1</sup> Mi comentario de los ensayos y las ideas de Borges sobre la traducción comenzó en los años 70 con Rodríguez Monegal, por ello me gustaría usar esa edición para citar las “Noches” (véase Referencias). Algunas secciones del ensayo original, según explica E. Weinberger (véase Referencias), se publicaron ya en 1934, pero el ensayo apareció completo por primera vez en *Historia de la eternidad* en 1936. [N de la T: Para la traducción, sin embargo, hemos utilizado la versión de “Historia de la eternidad” publicada en *Obras Completas* en 1989 (véase Referencias)]

## BORGES ON TRANSLATION

In prose, the colloquial meaning is the most valid, and finding its equivalent tends to be easy.

Jorge Luis Borges

### 1. NOT AN IMPOSSIBLE TASK

Contrary to Walter Benjamin, Borges, as the epigraph above suggests (1997, 256), did not consider translation an “impossible task”. Translation is not only possible but also essential to the understanding of literature: “No problem is as consubstantial to literature and its modest mystery as the one posed by translation”, he wrote in *Las versiones homéricas* [*The Homeric Versions*, 1932] (1999, 69). Translation is not only intrinsic to the reading process, but, as he asserts in the same essay, it is “destined to illustrate aesthetic debate”. Written from a peripheral Argentina that looked toward Europe (with Paris as its capital) as the center of culture, Borges’ statement reverberates far and wide: not only is translation a literary practice motivated by aesthetic goals and choices, but is itself a facet of reading and writing, the link between and across languages and literatures.

Borges first made this statement, as well as the now famous dictum at the end of the first paragraph of his Homer essay—to wit: that the concept of “definitive text” is relevant only to religious dogma or exhaustion—in his prologue to the Spanish translation of Paul Valéry’s *Le Cimetière marin* (*Sea Cemetery*) published a few months before *Las versiones...* Borges would often recycle his material—thereby showing in practical terms that no enunciation is definitive or exhaustible—expanding, evolving, supplementing ideas and citations. In *Las versiones homéricas* he repeated not only a phrase but the first two paragraphs of his discussion from the Valéry prologue where, in effect, he had redefined the categories of original and translation by placing both kinds of texts on an equal plane as “drafts”. In the same text, he praised the bilingual Nestor Ibarra (a close friend) as not only a great translator of Valéry into Spanish, but also the best translator of Borges into French. As Borges wrote later about Ibarra in the preface to the French edition of his poetry published in 1965: “Ibarra does not misinterpret the connotations of irony, tenderness and nostalgia that nuance each word in my poems... he understands the affinities and differences of the two poetic languages” (1965, 8).



This time speaking not of prose but of poetry, Borges affirms that the gifted ear, the translator who intimately knows the culture and language of the text's origins as well as the language into which he is translating it, can produce a successful recreation.

Borges is also a pragmatist in that he does not trust general theories, but rather evaluates "particular" translations and originals alike, case by case: hence the work itself matters more than its author. He criticizes author-centric modern readers (the today he spoke of was the 20<sup>th</sup> century) who read the writer rather than the work. Art matters more than the individual artist, and translation dramatizes the error readers make upon thinking, for example, that they're reading Borges or Valéry when, in fact, the aesthetic experience has been produced by Ibarra in conjunction with a Borges or Valéry —a collaboration not unlike Borges' many collaborations with his friends, most notably, with Bioy Casares.

These ideas illustrate how essential Borges' broad understanding of translation (both as a writerly activity and as a text) was to his poetics and practices as a writer. The implications, as we shall see, of translation as a paradigm for reading, writing and critical interpretation bear fruit not only in his numerous translations but also in almost every essay, poem, review, prologue and story he wrote from the 1920s through to the 1980s. To follow such a fertile path would require an entire book. Thus, while glancing over a range of texts, I will highlight those four essays whose principal theme is translation —*Las dos maneras de traducir* (1926), *Las versiones homéricas* (1932), *Los traductores de las 1001 noches* (1936), *El enigma de Edward Fitzgerald* (1951)— as well as his quintessential *fiction*, *Pierre Menard, Author of Don Quixote* (1939).

Significantly influenced by the modernists such as James Joyce and T.S. Eliot, as well as Ezra Pound "transcreations", Borges' views on translation have trickled down to literary thinkers such as George Steiner and Umberto Eco, and have been analyzed at length in numerous essays, dissertations and books (most recently Efrain Kristal's fascinating study, *Invisible Work: Borges and Translation* (Vanderbilt UP, 2002), and Sergio Waisman's postcolonial discussion in *Borges on Translation: The Irreverence of the Periphery* (Bucknell UP, 2005). In *After Babel: Aspects of Language and Translation* (1975), George Steiner accurately called the famous Borgesian *boutade Pierre Menard, the Author of Don Quixote* the "summa of translation theory". Menard is an imaginary author who recreates word for word excerpts from *Don Quixote*, passages which though identical to the original, as shown by his equally imaginary reader, the author of the homage to Menard, signify something entirely different from

anything Cervantes may have imagined. Translation, like reading, always follows an original, whether or not its origins are known, and is by its very nature anachronistic. As I have discussed in my “Notes on Borges’ Notes on Joyce: Infinite Affinities” (1997) and especially in my 1991 book on the creative and critical act of translation, *The Subversive Scribe: Translating Latin American Fiction*, I believe Borges provides the most lucid perspectives for the understanding of literary translation.

## 2. INVISIBLE WORK

Efrain Kristal’s *Invisible Work* (the title alludes to the way Borges’ narrator refers to Pierre Menard’s “fantastic” feat) summarizes the three aspects of Borges’ engagement with translation which informs the essays we will explore. Kristal observes that the obscure books (better known in the Edwardian era) which Borges perversely celebrates in his many essays and fictions became “secret masterpieces” thanks to the invisible workings of Borges himself. Creation in Borges emerged organically, systemically and simultaneously along with his elaborations as a translator, and the notion of what a writer is, indeed, emerged out of Borges’ version of what a translator is, or can do, especially when that translator is Borges. The first chapter, “Borges on Translation”, takes on the slippery challenge of Borges’ translation theory (theory in a uniquely Borgesian mode, that is) by leading us through numerous essays and stories to show how Borges subtracts from the history of translation and its theoretical positions those elements which most help him construct his ideas and especially his practices as a reader and writer. Kristal illustrates, for example, that translation mistakes are sometimes more valuable than so-called accurate translations: texts are inevitably appropriated by readers, become for the creative mind pretexts for the act of writing and, ultimately, the resurrection of a kindred imagination.

Borges precisely avoids the pitfalls of theoretical positions such as the famous debate between humanist Matthew Arnold and linguistic scholar Newman. Borges rewrites the terms of that debate and exposes the insights and blindness of both gentlemen to show, ultimately, how both their positions are valid, depending on the function or effect of the version at hand. In Borges’ portrayal, the feverish discussants are left speechless because either is right, depending on text, context, and reader, depending particularly on the emphases that matter in a given context. Their seemingly ironclad positions melt away but what remains is the continuing elaboration of the work of art despite the intentions of individuals. Borges sees the other side always, and tells us both sides simultaneously with his famous insight that “there is no such thing as a definitive



work”. And yet, who loves the great Classics we consider definitive more than the man who utters these seditious words?

In his chapter on Borges as translator, we get to study the specific transformations in Borges’ translations of writers such as Walt Whitman, Edgar Allan Poe and Franz Kafka, and how Borges, by improving upon and enriching the originals, was developing his own strategies as a writer. The book’s final chapter “Translation in the Creative Process” reveals how translation scaffolds Borges’ fictions in our now increased and detailed awareness of the presence of other writers’ works in Borges’ texts. Furthermore Kristal discusses at length the now visible presence throughout Borges’ works of the trope, or metaphors of translation, the word whose etymological meaning is metaphor.

In the context of his early career as an avant-garde poet, Borges’ first essay, written in 1926, came out in *Inquisiciones* and was called, no doubt with some irony, *Las dos maneras de traducir* [*The Two Ways to Translate*]. By the mid-1920s, young Borges (who by age nine had experienced and published his first translation, of Oscar Wilde’s story *The Happy Prince*) was well aware of translation (and particularly Anglophone) controversies centered on the ideological and linguistic complexities of the Bible, Dante and Homer, most notably the Arnold-Newman debate about Homer —more famous, as he chides in the *1001 Nights* essay, than its two interlocutors.

He had already concluded that a “literal” formula for fidelity to an original was by definition absurd, and would lay this idea to rest most effectively via the “invisible” work of the intrepid and phantasmal Pierre Menard. But beyond questioning accepted notions about originals and authors Borges, as the creative reader, was also arguing that, as there are endless interpretations by diverse readers of any given text, there is no ONE way to translate. To begin with, countless works throughout history have been translated, many of them repeatedly, hence Borges’ close reading of generations of English poets who had translated Homer’s epics, as a way into understanding Homer’s contributions to Western culture.

### 3. TWO WAYS TO TRANSLATE

*The Two Ways to Translate* highlights the dialectic shape of translation arguments of which the abovementioned Arnold-Newman debate is typical, opposing “spirit” to “letter” or “literary” to “literal”. By setting forth to define two ways, with the usual ironic sleight of hand, he not only summarizes the historical dueling duets over



translation, but opens the floodgates beyond dialectics into the ineffable world of chance and imagination. There is always more than one, and by inference multiple ways of translating any one text, just as there are many different interpretative approaches to any literary work. While appearing to summarize what's been said, Borges steps out of his own frame to reflect implicitly on his inevitable limitation as yet another reader. His genial discussion, apparently objective and supposedly didactic, soon reveals, as with all intelligent critics, his own interests, aesthetic preferences, ethical stances. The underlying thrust of *The Two Ways to Translate* brings to the foreground a paradox: while preferring a classical Aristotelian approach to writing and translating, Borges has a problem with the sacred concept of "classic" for the very reason that any work, classic or eccentric, is the product of contingencies and of a progression of readings. Here he takes issue, from the cultural context of an urban Argentine writer in the early 20<sup>th</sup> century, with the canonization of Argentina's national poem *Martin Fierro*, which has its virtues but also its defects.

In this article whose ideas would be further refined in the *Homeric Versions* and *The Translators of the 1001 Nights*, he defines the "two ways" in terms of aesthetic positions, that is, the art-centered Classical approach and the artist-centered Romantic approach, revisiting, as mentioned, the famous 19<sup>th</sup> century debate of the Classicist man of letters Matthew Arnold who favored a "plain" and "noble" Homer in his attack upon polyglot linguist Newman who favored a literal rendering which would make transparent all the linguistic quirks of the poetry. While "classical" and "romantic" pertain to precise historical periods of Western art, Borges uses them generically as the aesthetic tendencies they have come to signify. However, as with all categories Borges places in question, he reveals how their definitions, beyond the strictly historical contexts, are ultimately in flux —thus of course showing us by example how important it is to deal with the particular as opposed to attempting general principles. For example, in a mischievous 1930s essay *Postulation of Reality* he makes us realize that while Gibbon's history of the Roman Empire proposes to be classical, the results are romantic —one of numerous instances where these terms cross each other's boundaries as if they were Tweedle Dee and Tweedle Dum.

Nonetheless the two categories serve as a convenient departure in this first stab at a discussion of translation. Again, by the time the young poet Borges was in his 20s, his poetic tastes and strategies were already formed, and whether the object of discussion was originals or translations, in a subversive modernist way, his "classical" focus places



the work in the spotlight by placing the master in the shadows —in line with T.S. Eliot’s “Tradition and the Individual Talent” (1920).

Borges writes about two ways of translating, in 1926 [my translation]:

Universally, I suppose there are two kinds of translations, the literal and paraphrase. The former corresponds to the Romantic mentality, the second to the Classical. I’d like to explain this statement in order to diminish its aura of paradox. The classical way of thinking is interested only in the work of art, never the artist. The classics believe in absolute perfection and seek it out. They despise localisms, oddities, contingencies. Poetry must be a beauty similar to the moon, eternal, dispassionate, impartial. The metaphor, for example, is not considered by classicism as either emphasis or personal vision, but as the attainment of poetic truth which, once engineered, can be (and should be) seized by all. Each literature possesses a repertory of these truths, and the translator knows how to take advantage of it and to pour the original not only into the words but into the syntax and usual metaphors of his language. This procedure seems sacrilegious to us, and sometimes it is. Our condemnation, nevertheless, suffers from optimism, since most metaphors are no longer representations, but merely mechanical. Nobody, upon hearing the adverb “spiritually” thinks of breath of air, or of the spirit; nobody sees any difference (not even of stress) between the phrases “dreadfully poor” and “poor as a church mouse”.

Inversely, Romantics never seek the work of art, but rather the man himself. Man (we already know) is neither timeless nor an archetype, he’s Jack So and So, not John Doe; he possesses a way of being, a body, an origin; he does something, or nothing, has a present, past, future and even his death is his. Beware of twisting one word of those he wrote!

That reverence for the I, for the irreplaceable human difference which is any I, justifies literal translations. Besides, the faraway, the foreign is always beautiful. Novalis clearly articulated this romantic sentiment: distant philosophies resound like poetry. Everything becomes poetic in the distance: faraway hills, faraway men, faraway events and so on. From such derives the poetic essence of human nature. Poems of the night and of the penumbra (*Werke*, III, 213). Delight in the faraway, homey voyage through time and space, vestuary of foreign destinies, promised to us by the literary translations of ancient works, a promise that generally remains in the prologue. The announced purpose of truth makes the translator a charlatan since to maintain the strangeness of what he’s translating he finds himself obliged to thicken the local color, to roughen the rough edges, to sweeten the sweetness and to emphasize everything including the lie (257-258).

Where this discussion begun in *Two Ways* might take us, beyond Borges’ move away from author-centered values, is the creative reader —which is maybe why he ceased, in his later essays, to speak of such categories as classical and romantic, irrelevant if what matters is the reception of texts, that is, the reader. Regarding this creature, Borges was not so much defending or attacking approaches to translation as he was proposing to de-classify a classic, that is, his fellow Argentine’s almost fetishistic idolatry for their epic gaucho poem of the romantic 19<sup>th</sup> Century, *Martin Fierro*.

#### 4. ANONYMOUS CLASSICS: HOMER AND *THE ARABIAN NIGHTS*

Homer's epic poems and *the Arabian Nights*, the two classics of world literature to which Borges dedicated essays that explicitly examine the field of translation history, share in common the fact their popularity with readers through the ages, and their questionable authorship. Both apparently began as oral traditions and cannot be traced to a single author whose identity is indisputable. Moreover, *the Nights* were translated from different sources at different times and as they passed into various European languages, acquired additions which, ironically, became the tales for which they were most known, especially the framing story of Scheherezade. The survival and transformations of such literary monuments over centuries and languages no doubt contributed to Borges' own very original and ironic 'theory' of translation which he expounds in his essay on the *Homeric Versions*, namely that the only difference between an original and a translation is that a translation can be measured against a visible text —a *trouvaille* both obvious and previously unnoticed like the purloined letter, and worthy of that joker, Pierre Menard.

Rather than taking the pessimistic view that we will never know intimately the original language, never know whether Homer's images like the "wine dark sea" and epithets like the "wily" Odysseus were his inventions or the everyday speech of ancient Greece, Borges takes his "ignorance" as an opportunity to discover the poetry of the English language. Translation is not what you lose but what you gain. In the same light, Borges spoke of the contribution of the Celtic monk Bede the Venerable, who wrote in Latin and who translated the Bible. Borges mused: "It is beautiful to think that he died translating —that is, achieving the least vain and most self-effacing of literary tasks— and translating from Greek or Latin into Anglo-Saxon which, in time, would become the vast English language" (1995, 882 and ss.).

Homer becomes a rich library of marvelous books, all those versions by one seafaring culture which felt affinities with that other ancient one. Ezra Pound preferred the lyrical emotion of Chapman's version, but for Borges, epic exaltation was essential. His own aesthetic preference is Pope's "speeches and spectacles" in part because Pope's Homer is reminiscent of the Spanish Golden Age hyperboles of Luis de Gongora, one Golden Age reincarnating what the Renaissance regarded as a glorious past Classical era. Any reading is contextual, Borges again reminds us.





As in *ficciones* such as *Pierre Menard*, *The Garden of Forking Paths* and his later meditation *The Enigma of Edward Fitzgerald*, *The Translators of the 1001 Nights* explores, among other things, Borges' fascination not only with books but with men who are fascinated and submerge themselves in other cultures, times, and languages. His *Arabian Nights* essay reveals, in particular, how his interpretation of this labyrinthine chapter (a Casbah worthy of "Pépé Le Moko") in literary history uses the subject of translation to discuss his own intricate relationship with literature and its producers. Of particular interest (as Kristal pointed out in Borges' own translations) are the curious mistranslations which seem unavoidable in cultural exchange, as well as the reception of this ubiquitous book in its various reincarnations in the Western canon. Aside from his childhood in his Anglo-Argentine father's library, a key to Borges' fascination with the *Nights* was his innate cosmopolitanism (Jullien, 2007). Though not a popular attribute in certain intellectual circles during the 1930s and 1940s, such a spirit was central to characterizations of Argentine cultural identity. "Our patrimony is the universe", Borges pronounced in his famous lecture "The Argentine Writer and Tradition", a title which pays homage to T. S. Eliot's modernist manifesto "Tradition and the Individual Talent".

For Borges, growing up in his father's English library, in the bosom of an Anglo-Argentine family steeped in European liberalism and Victorian morals, the *Nights* were his childhood entry into the forbidden world of sex. His father, a frustrated novelist, significantly destroyed a book of Oriental stories he had written inspired in the *Arabian Nights*. Hence, it shouldn't surprise us that this book often appears in his stories (for example *The South*) as an icon or displacement for erotic content, as well as a literary terrain to be explored by a son created to fulfill his father's desires. For the writer Borges, *The Thousand and One Nights* (that One extra night and *mise en abîme* in the title intrigued him the most) offered, moreover, like Part II of *Don Quixote*, a template for an infinite textuality, an endless stream of stories which can be read and reread in order to be rewritten anew. Furthermore, for the Argentine Borges, that the book was a translation, arriving in a form assumed by a classic 'Oriental' text in a European language, made it germane to his region's marginality in the Western literary tradition. In its misinterpreted though familiar exoticism, the Arab world could be and was often associated with Latin America under the colonial gaze of Europe and Anglo-America. Sir Richard Burton's "adventures" in both Africa and Latin America exemplify such a positioning.



Regarding this realization, it is interesting to note how Borges embarks on the *Nights*, discussing the literary figure whose version he apparently preferred but also who, among all the European translators, most intrigued him as a flesh and blood individual. This writer was Sir Richard Burton, British consul in Trieste (before the city became Joyce's home in exile), a linguist who knew some of the most obscure languages in the world, a scholar and adventurer who discovered the source of the Nile and who fought in wars in South America, a libertine who scandalized Victorian England with his exploits and with his pen: in brief, the kind of man Borges, a bookworm with unfulfilled yearnings for a more active and sexual life, could certainly admire and even perhaps envy.

The Argentine immediately speculates about a “secret aim” of Burton's famous 1872 translation, namely, to annihilate his predecessor, the Orientalist Edward Lane—who in 1839, Borges continues, had in turn, translated against his predecessor, Galland, the French translator (1981, 73<sup>1</sup>). Borges implies here that translation is a polemical tool, an act of literary criticism in which one informed reader imposes his interpretation upon another's. His argument also suggests that through translation one writer duels against another, that translation is a perfect weapon to kill a father figure, to assert one's own paternity. Borges may also be telling his reader that his own “secret aim” may be to damn with praise and to pay homage with ironic reservations: for while Burton's was the best version of the *Nights* in his view, Burton's version was often awkward and inconsistent, and the man himself was an ingenuous positivist who did not recognize that while he thought he succeeded where Lane failed, his appropriation of the cultural Other was problematic: Burton was too naïve to realize that even great translations, like many originals, are brilliant failures.

Rather than beating a dead camel, i.e. the Lane-Burton debate, at this point in Borges' essay he covers his tracks, as it were, and goes back to his job as literary historian: “Let me begin with the founder”, he says, meaning the French Galland (1981, 74). In the 18<sup>th</sup> century Galland brought from Istanbul copy of the book along with a supplement from someone “said to be Hanna” —and Borges notes both the questionable origin of the supplementary stories plus the fact that these are among the stories which were to become most popular, such as *Aladdin's Lamp*, and *Ali Baba and the Forty Thieves*. Always the ironist, Borges remarks that this translation filled with “jewels and magic spells” was both the “worst and the most read” —and praised— by writers who would have significant impact on literary culture such as Coleridge, De Quincey, Stendhal and



Poe (1981, 74). These writers, particularly Coleridge, De Quincey, and especially Poe, would in turn be significant precursors of Borges, of course.

Galland's version was much criticized, Borges notes. One reason was because it suffers—perhaps inevitably—from anachronisms: Weil, a German scholar whose translation Borges would peg as the most pleasant of the four uninspiring German translations, points out, for example, that a “valise” should be a “saddlebag” (1981, 74). More serious was Galland's so-called decorum, suppressing, as the Victorian Lane will later do, scenes, descriptions and stories (such as kings who had many wives) that a Western reader of that era might consider obscene. Borges remarks mischievously, defending Galland against the criticisms of Andre Gide who favored Mardrus' colorful version, that the repression of these elements makes the book actually more obscene, since more is left to the reader's imagination.

Moving onto the scholarly Lane, Borges delights in the paradox that while his translation was “an encyclopedia of evasion”, Lane was admirably faithful, resorting, unlike Galland who simply practiced the art of omission, to explanatory and scholarly footnotes (1981, 76). Lane, unlike his successor Burton, had no polemical or ulterior motive other than that of bringing the wonders of the Orient to Western readers, but Borges is quick to point out—without using jargon—that ideology is never absent despite an author's visible intentions. Lane becomes for Borges exemplary of the notion of censorship not only as a predictable aspect of translation between cultures whose moral codes were so different, but as a form of creation. Comparing this “creativity” sarcastically with certain procedures of Hollywood where husbands and wives slept only in twin beds until the Hayes code was defrocked by the sexual revolution of the 1960s, Borges is suggesting that such creative processes are not alien to him. Censorship is seen in an affirmative light through the Borgesian looking glass, or rather it is considered, at the very least, unavoidable in the act of interpretation.

While Galland and Lane “disinfected” the *Nights*, however, Borges points out that they also invented the concept of the “marvelous”—an adjective missing from the original book which, as Borges comments, was in its own culture, only an “adaptation” of smutty jokes and stories well-known to “Cairo's middle classes” (1981, 77). Citing Enno Littman, the German translator whom Borges would criticize for being the most faithful and least inspired, Borges stresses that the book which Galland introduced to the Western reader was, on the contrary, a “collection of marvels,” projecting a “magical atmosphere”. This defining factor made it a more popular and much greater

commercial success than it had been for its original readers who, after all, already knew the original characters and customs which those stories portray.

At this juncture of the essay Borges returns to Burton who claimed to have a command of thirty-five languages and wrote seventy-two volumes, and who apparently experienced every kind of sexuality and cuisine not to mention, in his African wanderings, cannibalism. Borges sums all this up—as if following Lane's prudish example—with his best stuffy British librarian tone: “The attractions of the forbidden are his” (1981, 79). Certainly by alluding to Burton's friendship with the poet Algernon Swinburne, well known for his homosexuality, Borges means to leave tantalizing trails for his reader's imagination—once again proving the vicarious joys of censorship.

What exactly did Borges like about Burton's version? He criticizes Burton for a “lack of ear” in his verses, and for an inconsistency in the language ranging from the literal to the colloquial. It would appear that he praised most of all the erotic erudition, the copious copulating footnotes as it were—hence not so much the pleasure of the text as of the sex—and the fact that this translation was somewhere between a recreation and an act of literary criticism. To wit, Burton had created a heterogeneous genre—one might say like Borges' *Ficciones*—somewhere between narrative, essay and poetry. The one other element in both Burton and Mardrus which was decisive in Borges' mind was the title which added, following Galland, that “One Night”, that gateway to the infinite *mise en abime* of story telling represented by the framing tale of Scheherazade, reaching from the picturesque past into the unfathomable future.

From his discussion of the enterprising Burton, whose motives were to glorify his reputation as an Arabist and to gain readers, Borges traveled chronologically and back across the Channel to the French version of “doctor Mardrus”. Here he slapped Gide on the hand not for preferring Mardrus but rather for using the wrong reasons to play Mardrus against Galland, claiming the latter to be more unfaithful than the former. *Au contraire*, this 1899 French version was the most readable after Burton's but also because, once again, it was not faithful. Borges tells us why: Mardrus was an illustrator, providing the reader with “art-nouveau” flourishes, “visual Orientalism”; rather than literal translator, Mardrus was an inter-semiotic translator; hence Borges compares Mardrus' “interpolations”—not without his usual tongue-in-cheek tone—to the biblical extravaganzas of the Hollywood classic filmmaker Cecil B. DeMille.



While with his discussion of Dr. Mardrus he reaches the climax of the essay, a celebration of felicitous “creative infidelity”, perhaps he saves for last his most important critique of the German versions. The summary of this critique could be: each literature, each culture, each era appropriated the “1001 Nights” according to its own deforming mirror; the better translations were better because they, in turn, in Poundian spirit, brought something new into the target literature and language. In the case of Germany, a country which had generated such a prolific body of fantastic literature in the 19th century, Borges was disappointed by the relatively “tranquil” results. He concluded that “the exchange between the Nights and Germany should have produced something more” (1981, 86). Finally, referring to Germany's *Unheimlichkeit* (Freud lurks in this remark, as well as Germany’s vast library of fairy tales, notwithstanding Borges' occasional squashing of the father of psychoanalysis), Borges ended his essay with a tantalizing question that was also an answer: the creative translator to transport the *Nights* into German would have to be Kafka himself.

## 5. TRANSLATION AND REINCARNATION

*The Enigma of Edward FitzGerald* pays homage to the curious fate of this minor Victorian poet whose fame was his translation of Omar Khayyam’s *Rubaiyat*, quintessential love poem from old Persia. For Borges, FitzGerald was a kindred spirit but even more, a precursor of his English father Jorge Borges, that anarchist lawyer and frustrated novelist who also translated (into Spanish) the *Rubaiyat*, and whose son would fulfill his dreams of literary glory. Like Pierre Menard, FitzGerald was an avid reader of *Don Quixote*; the Englishman was separated by seven centuries from the Persian poet and was “less intellectual than Omar, but perhaps more sensitive and sadder”, Borges writes. And yet, a kind of miracle occurred in the textual encounter between these two dissimilar beings:

From the fortuitous conjunction of a Persian astronomer who condescended to write poetry and an eccentric Englishman who peruses Oriental and Hispanic books, perhaps without understanding them completely, emerges an extraordinary poet who resembles neither of them (Borges, 1999, 368).

The transmigration of Khayyam’s obscure quatrains into FitzGerald’s great “English poem with Persian allusions” becomes, in Borges’ recounting, almost identical to the odyssey of the *Nights* —an obscure book from the East turns into a canonical work in the West. Borges’ obsession, whether admiration or rivalry, vis à vis Burton seems displaced, however, by a sympathetic sense of communion in this tale of FitzGerald and Khayyam, a nostalgic communion with phantoms sought throughout his life as reader,



writer and translator, seeking the spirit through the letter. His communion with writers included not only those he read and re-wrote but also those friends he collaborated with, most notably Bioy Casares with whom he created a third writer, Bustos Domecq (and other pseudonyms). This third writer did not resemble either of them and was nicknamed “Biorges” by critic Emir Rodríguez Monegal; in Borges’ world, collaboration and translation were two sides of the same coin, as he concludes in his meditation on FitzGerald:

All collaboration is mysterious. That of the Englishman and the Persian was even more so, for the two were quite different, and perhaps in life might not have been friends; death and vicissitudes and time led one to know the other and make them into a single poet (Borges, 1999, 368).

## 6. REFERENCES

Borges, J. L. (1965). Preface a l'Édition Française. In *Oeuvre poétique (1925-1965)*, tr. Néstor Ibarra. Paris: Gallimard. [My translation.]

- (1966). Beda, el Venerable. In J. L. Borges, M. L. Vázquez (Eds.), *Literaturas germánicas medievales en Obras completas en elaboración* (pp. 882-884). Buenos Aires: Emecé. [My translation.]
- 
- (1981). The Translators of the 1001 Nights. In E. Rodríguez Monegal, A. Reid (Eds.), *Borges: A Reader* (p. 73 and ss.). New York: E. P. Dutton.
- (1997). *Textos recobrados 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé. [My translation.]
- (1999). *Selected Non-Fictions*, edited by Eliot Weinberger. New York: Viking Penguin.

Jullien, D. (2007). In Praise of Mistranslation: The Melancholy Cosmopolitanism of Jorge Luis Borges. Special Issue: Jorge Luis Borges (ed. with introduction by S. J. Levine) *Romanic Review*, vol. 98, numbers 2-3, Columbia University, 205-224.



---

<sup>1</sup> My discussion of Borges' essays and ideas on translation began in the 1970s with Rodríguez Monegal, hence I would like to use this edition to cite the *Nights* (see references). Sections of the original essay, E. Weinberger explains (see references), were first published in 1934, but the essay first appeared in its entirety in *Historia de la eternidad* in 1936.

Para citar el presente artículo puede utilizar la siguiente referencia:

Jill Levine, S. (2012). Borges sobre la traducción. Borges on translation. *Revista Teoría de la Educación: Educación y Cultura en la Sociedad de la Información*. 13(1), 9-39 [Fecha de consulta: dd/mm/aaaa].  
[http://campus.usal.es/~revistas\\_trabajo/index.php/revistatesi/article/view/8789/8995](http://campus.usal.es/~revistas_trabajo/index.php/revistatesi/article/view/8789/8995)

