

los mortales conocerlo.

Por esto y mucho más, Borges, el judío blanco, es uno de sus rostros posibles. Otros, seguramente, se encargarán de prouariar - confirmando esta posibilidad - sus versos a Baruj Spinoza, a Cansino-Assens, al Estado de Israel, al Golem, sus fervorosos tránsitos por la Cábala, sus reflexiones compartidas con Franz Kafka, las insistentes sospechas sefarditas de su segundo apellido (Acevedo), las puntuales y apretadas emanaciones de la Cifra, su mano tendida a Maurice Abramowitz, a Alberto Gerchunoff, a León Dujovne. Y, más allá y más cerca de su inagotable venero judío, esa nostalgia de dulzura insidiosa que viste Jerusalem con la lengua del Paraíso.

Es cierto, los senderos se bifurcan, pero llevan al mismo lugar: a la divinidad de la Historia, a la ejemplar tozudez de un pueblo milenario, al poema incesante, al Nombre impronunciable, a la Palabra - "más duradera que los árboles y los metales" - que ilumina "el asiático desorden del mundo". Más allá aún - más cerca todavía - al Dios Creador que nos exige dar testimonio inalienable de nuestra contingente y memoriosa presencia.

Porque es ella, la memoria, quien nos impide caer en brazos de lo fortuito. Porque desechar lo fortuito es otra de las lecciones de este judío blanco. En algún anaquel de dos triángulos invertidos está el libro que cifra, él sólo, el compendio perfecto de todos los demás. En algún cuerpo, en algún instante, en ella esencial, está nuestra más acariciada y temblorosa justificación, pilar definitivo del santuario que nos hace trascendentes. En alguna calle de Buenos Aires, de Jerusalem o de Madrid está ese mañana eterno que los hombres necesitan para erguirse en medio del miedo y la desolación. Todo este arduo aprendizaje - no sólo los nombres y las palabras sino las letras sagradas - se lo debo a él, a ese bibliotecario de Babel que solía caminar diariamente por la calle Maipú. Cuando más pedestremente gratuitos nos sentimos, aquel libro, aquella mujer o aquella calle nos devuelven el significado último de nuestra intemperie: el coraje de sobrevivir, pese a todo.

Maestro Jorge Luis Borges, *weisser Jude*, cristiano ejemplar, desde este universo que es ilusión (o quizá más precisamente, sofisma), y desde esta torpe intensidad que es sentirnos "muerte que anda luciendo", le saludo con uno de aquellos ademanes que le gustaría volver a oír en toda su música: *Shalom!*

UN DESTINO EJEMPLAR

Ana Gargatagli*

Jorge Luis Borges escribió sus primeras reflexiones sobre la traducción en "Omar Jayám y Fitzgerald"¹: artículo-epílogo de la versión que hizo su padre de las Rubaiyyat² de Omar Khayyam de la versión de Edward Fitzgerald. El texto apareció en la revista *Proa* en 1925 y meses más tarde fue recogido en *Inquisiciones*, primer libro en prosa de Borges.

En principio, este breve ensayo debe ser entendido (después formularemos otras conjeturas) como un comentario a dos traducciones sucesivas: la de Fitzgerald y la de su padre. Empezaremos analizando algunos aspectos de la primera. Edward Fitzgerald (1809-1893) no fue un erudito en el sentido estricto de la palabra, sin embargo esto no le impidió alcanzar la inmortalidad gracias a sus traducciones del persa. Dice Henri Van Hoof: "Deux événements marquent sa vie d'ermite, l'étude de l'espagnol d'abord - matérialisée dans les interprétations de Calderón - (...) l'étude du persan ensuite, que le conduit à entreprendre une traduction en vers de *Salaman and Absal* (1856), du poète soufi Jâmi. En 1862, il fait paraître *A Bird's Eye View of Farid Uddin Attar's Bird Parliament*, traduction du *Langage des oiseaux* du mystique persan Farid al Din Attâr. Mais tout cela n'est que prélude à sa fameuse version des Rubâiyât de poète-astronome Omar Khayyâm, qu'il publie anonymement en 1859 et qui, passée inaperçue dans un premier temps, est bientôt regardée comme un chef-d'oeuvre dont la popularité ne fait que croître à chacune de ses cinq éditions révisées. Fitzgerald ne visait pas à un rendu literal de l'original, mais à une reproduction de son effet global (...). Il a finalement récréé un poème que sa beauté d'expression, sa perfection musicale et sa souplesse de rythme ont élevé définitivement au rang des classiques de la poésie anglaise."³

* Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad Autónoma de Barcelona

La obra de Fitzgerald tuvo además una suerte semejante a la de la versión que hizo Antoine Galland de las *Mil y una noches*: ser traducida a otras lenguas. Así, las versiones francesas de Khayyam hechas por J.B. Nicolas (1867), Henry (1903) y Grolleau (1917)⁴ son deudoras del poeta irlandés, como también lo son la de Borges padre y la de otro argentino, Carlos Muzzio Saénz Peña, cuya traducción⁵ cosechó elogios de Rubén Darío.⁶

En Alemania, Khayyam tuvo dos intérpretes, el conde von Schack, autor de *Strophen des Omar Chijam* (1878) y Bodenstedt⁷, autor, por otra parte, de algo que nos recuerda inevitablemente a Borges: los *Lieder des Mirza Schaffy* (1852) poesías pseudo-orientales que presentó como "traducciones" y de las que hasta 1874 no confesó ser su creador.

Pero respecto de los textos del propio Khayyam, hay que recordar que tuvieron dos claras influencias: la de Abú Narvas, pontífice de los cantores del vino en tiempo de los Abasidas de Bagda, y la de Al Ma'arri a quien parece que el autor de las *Rubaiyat copió casi literalmente*. Pero si todo lo que se ha mencionado: Khayyam traductor de otro poeta. Fitzgerald traductor - recreador de Khayyam, Fitzgerald recreado por los sucesivos traductores de Khayyam, no está presente de forma explícita en la reflexión de Jorge Luis Borges, si se refleja lo que describe esta pequeña historia de textos: la falta de límites entre las traducciones y las obras originales, la inconsistencia del concepto de "inspiración".

Aunque se presenten de manera embrionaria, en "Omar Jayam y Fitzgerald" se asoman algunas ideas que más adelante darán forma a la teoría literaria del autor: las "afinidades secretas" entre escritores, el trabajo que un autor puede hacer con la obra de un predecesor, la escritura poética entendida como producción, es decir como *poiesie*⁸ y no como "invención", y, por último, la traducción identificada con la *creación*.

Dice Borges:

La diferencia entre ambos textos es la que sigue: Las estrofas de Omar Jayam son entidades sueltas, no reunidas por otro entrelazamiento que el de su origen común y sucediéndose al acaso del orden alfabético de las rimas. La versión de Fitzgerald es un poema, esto es, una entidad en la que el tiempo late fuertemente, apasionando la contemplativa quietud que - al decir certero de Hegel - caracteriza el arte oriental.

Si no entendemos mal, Borges piensa que Edward Fitzgerald tomó una materia en bruto ("entidades sueltas (...) sucediéndose al acaso de las rimas") y las convirtió en "un poema" en el que la "contemplativa quietud (...) del tiempo" permite ver, por fin, al arte oriental. Es decir, según él, el irlandés victoriano es el *poeta*, y no sólo esto, sino que también puede ser

definido como el *verdadero poeta oriental*.

Esta paradoja (y sus múltiples ramificaciones en textos posteriores) deja de serlo si recordamos que el escritor argentino utiliza un concepto de *inventio* cercano a la retórica clásica y anterior a la aparición de la idea de originalidad.⁹

Por otra parte, la concepción de Borges de la traducción como creación, no es tampoco la idea, ciertamente aceptada y correcta, de que la traslación de textos puede ser un arte y que determinadas traducciones valen igual o más que ciertas obras originales. Así como un autor puede ser leído y "mejorado" muchos siglos después de su muerte, un poeta puede encontrar aquello que legítimamente le pertenece en otra lengua o en otros y lejanos espacios culturales.

Para algunos, tal poética, exacerbados los ánimos por siglo y medio de exaltado nacionalismo y de omnipresencia del *yo*, puede resultar irreverente. No lo es si recordamos, que al menos hasta finales del siglo XVII (e incluso después), los fluidos intercambios entre las literaturas occidentales giraron gozosamente alrededor de la "imitación". O que esas mismas literaturas se hicieron copiando, plagiando, traduciendo.

Así, la valoración de la traducción de Fitzgerald, parece surgir de la concepción de que la literatura es como un libro infinito, forma que más tarde asumió lo que aquí se presenta de manera embrionaria: "Las licencias restantes que practicó - las interpolaciones, el emplazar la *imagen helénica del arquero*, donde el persa describió al sol lanzando la mañana como un lazo sobre las azoteas, la blasfemia final - son lacras perdonables. La total hermosura de su obra las esconde con levedad". Las palabras subrayadas describen una intromisión del traductor: la sustitución de una metáfora persa por otra helénica. Lo curioso es que esta desviación del original ("apenas censurable por su propia hermosura") no haya sido creada por medio de los procedimientos poéticos de la lengua del traductor: el inglés, sino, por el griego de Homero.

En futuros ensayos sobre la traducción ("Las dos maneras de traducir", prólogo a la traducción de *El cementerio marino* de Paul Valéry, "Las versiones homéricas" y "Los traductores de las 1001 noches") estas observaciones se multiplicarán y serán más complejas. El ejemplo que analizamos es sólo el comienzo una manera extraordinariamente heterodoxa de analizar las traducciones, que se completa con el juicio final sobre la obra de Fitzgerald: "La veracidad de esa traducción ha sido puesta en tela de juicio, no su hermosura".

Tal opinión no le pertenece por entero, fue el juicio de su época y también, como vimos en Van Hoof, de la posteridad. Lo interesante es que Borges lo hace suyo, separando, como siempre estarán separados en

su concepción literaria, los criterios de verdad y de belleza. Es decir, no juzga la versión de Fitzgerald desde la clásica e histórica antinomia entre libertad y fidelidad; tal dilema es ajeno a sus juicios de valor sobre los textos y, en su opinión, también es ajeno a la literatura. De hecho, cuando la palabra escrita (incluidas las traducciones) es memorable, nadie se fija (habla del lector no del crítico) en su verdad sino en su belleza.

"El hecho estético (dirá siendo ya viejo) no requiere ser definido. El hecho estético es algo tan evidente, tan inmediato, tan indefinible como el amor, el sabor de una fruta, el agua".¹⁰ Juzgar una traducción por su hermosura, como hicieron los contemporáneos de Fitzgerald, es darle un lugar en la historia literaria; juzgarla por su verdad es un procedimiento tan innútil como interminable: Fitzgerald se apoderó de Khayyam que se apoderó de Al Ma'arri (este punto es judicialmente oscuro) que se apoderó de... (la policía literaria aquí ya se da por vencida).

Otro de los aspectos que señalamos arriba: "las afinidades secretas entre los escritores" está en íntima relación con la segunda de las traducciones que se juzgan en "Omar Jayam y Fitzgerald", nos referimos a la de Jorge Borges.

De ella se dice que es "verídico trasunto de la cumplida por Fitzgerald", y que "Dos motivos hubo en mi padre, cuya es la traducción, que lo instaron a troquelar en generosos versos castellanos, la labor de Fitzgerald. Uno es el entusiasmo que ésta produjo siempre en él, por la soltura de su hazaña verbal, por la luz fuerte y convincente de sus apretadas metáforas; otro la coincidencia de su incredulidad antigua con la serena inesperanza que late en cuantas páginas ha ejecutado su diestra y que proclama su novela *El caudillo* con estremecida verdad".

Sacadas de su contexto, estas frases parecen elogiosas. Sin embargo, no lo son. Están al final de un texto dedicado menos a comentar la traducción de su padre (que de los tres escritores nombrados aquí era el que había que presentar al público) que a divulgar la nostálgica y melancólica personalidad del escritor irlandés. Además parece una contradicción que esta versión sea el "verídico trasunto" de una obra de la que se ha elogiado su "hermosura", pero no su "veracidad". Podríamos pensar, entonces, que el mérito de la traducción fuera la reproducción de esa hermosura, pero tal cosa no se dice. La única observación sobre el trabajo de su padre - sorprendentemente técnica si la comparamos con otros juicios sobre traducciones - es la sustitución, en esos "cuartetos endecasílabos", de la rima aguda por asonancias en el segundo y cuarto verso.

Ahora bien, si se sigue la "letra" del texto, no hay aquí ninguna palabra de alabanza; sin embargo, inexplicablemente, leyendo este artículo-epílogo no nos abandona la sensación (que intentaremos verificar)

de que todo él es un elogio a su padre. Homenaje oblicuo (como muchos de los que practicó el autor) pero que parece reflejarse en dos aspectos de la *dispositio* de este trabajo: 1 - Jorge Borges está situado como tercer término de una serie, cuyos otros dos miembros son elogiados sin rateos: Khayyam y Fitzgerald y por tanto recibe indirectamente esos elogios; 2 - el nombre del padre irrumpe por primera vez en el último párrafo, en el "epílogo", allí donde Aristóteles recomendaba "dar el último golpe".¹¹ Es decir, en el lugar donde tradicionalmente se "cierran" las argumentaciones, pero que Borges convirtió en el lugar donde se *hace* la argumentación definitiva, la que elimina, cambia y revoluciona todo lo anterior. O como ocurrirá más adelante en las ficciones del autor, donde los epílogos, postdatas y otros anexos, no sólo están rebosantes de sentido, sino que también son lo que le da sentido al relato. Pero si en los años veinte esto puede ser considerado una intuición (como todas las que estamos reseñando aquí) o un procedimiento que se construye de manera precaria, en las reflexiones más tardías asume rotundidad de una teoría. "Edgar Allan Poe" - dirá en 1964 - "sostenía que todo cuento debe escribirse para el último párrafo o acaso para la última línea; esta exigencia puede ser una exageración, pero es la exageración o simplificación de un hecho indudable. Quiere decir que un prefijado desenlace debe ordenar las vicisitudes de la fábula. Ya que el lector de nuestro tiempo es también un crítico, un hombre que conoce, y prevé los artificios literarios, el cuento deberá constar de dos argumentos: uno falso, que vagamente se indica, y otro, el auténtico, que se mantendrá secreto hasta el fin".¹²

Pero, aunque convengamos en que la irrupción final de la versión española nos invita a leer todo el texto como una dedicatoria a su autor, no por ello el epílogo deja de ser un tanto oscuro en lo que respecta a las ideas que Borges tenía sobre la traducción. Como vemos, las *Rubaiyat* se sitúan entre otras páginas que ha ejecutado la "distra" mano de su padre, cuya máxima realización parece ser la novela *El caudillo* y no esa traducción. Es decir, Jorge Guillermo es definido por su hijo como un escritor, autor de diversas obras, una de las cuales, pero no la más importante, es la versión de Khayyam-Fitzgerald. Tal observación podría ser entendida como un juicio de lo que el joven pensaba de su padre; de hecho (y este es su valor) es la única crítica escrita que Jorge Luis hizo de Jorge Guillermo en tanto escritor. Sin embargo, aunque la relación literaria entre ambos fue compleja y, en cierto modo, extraordinaria, debemos desviarnos hacia una consideración más general.

De esta brevísima observación, se deduce que Borges coloca al ejercicio de la traducción, entendida como práctica profesional, dentro de la literatura, pero en un lugar bastante secundario y convencional. Que

el texto sobre Khayyam y Fitzgerald se cierre con la evocación de la novela *El caudillo*, no debe entenderse como una "propaganda" de su padre, sino como el deseo de que quede para la posteridad, una obra original y no la castellanización de Fitzgerald. Borges, como veremos más adelante, celebra la traducción como instrumento de enriquecimiento de una literatura, pero los textos en sí mismos, (salvo las obras importantes: la *Biblia*, el *Sepher Yesirah*¹³, la *Odisea*, la *Ilíada*, *Las mil y una noches*) no despertaban en él un fervor especial.

Podríamos pensar, entonces, que su interés por ese caballero melancólico que puso en versos ingleses *las Rubaiyat* de Khayyam es una excepción. No lo es, porque no lo consideraba un traductor sino un poeta (*Cuaderno San Martín* se publicó bajo su advocación¹⁴) y, además, porque encarnaba un destino literario que admiraba porque lo encontraba familiar. "El enigma de Edward Fitzgerald", una segunda y curiosa versión de este texto, puede ser leído, como acertadamente propone Rodríguez Monegal¹⁵, como una silenciosa biografía de su padre. Quizás por esto, su primer artículo sobre la traducción también parezca, como se intentó demostrar antes, un velado homenaje a su padre, que compartía con ese otro caballero victoriano algo más que el interés por Aboul-Fath-Omar Ibn Ibahim El Kayyam.¹⁶

Queda por señalar un último detalle sobre esta traducción las *Rubaiyat*; creemos que no es insignificante.

Cualquier estudioso de la obra de Jorge Luis Borges encontrará varias veces atribuida a él y no a su padre esta versión de Khayyam. Así consta en la primera bibliografía de Lucio Nodier y Lydia Revello, que después se reproduce en el grueso volumen de la revista *L'Heme* y en *Borges y los otros* de María Angélica Bosco. Tal proceder se debe a que "les bibliographes, c'est un fait bien connu, ne lisent pas les textes qu'ils cataloguent"¹⁷, pero también al hecho de que Jorge Guillermo Borges desapareció bajo la fama de su hijo. No por casualidad, en el fichero de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, un soneto del padre publicado en la revista *Nosotros*, también está clasificado como perteneciente a su hijo.

Que sepamos, Borges nunca rectificó estos errores. Ni siquiera los mencionó en público. Sin embargo, de la falsa atribución del poema dijo "Ojalá yo lo hubiese escrito", e hizo algo bastante revelador: "se puso a recitarlo de memoria".¹⁸ Es bastante probable que su juicio sobre las *Rubaiyat* también fuera semejante. Esa traducción, leída en 1925 (o incluso ahora), pudo considerarse muy bella, pero el escritor no dijo sobre ella nada más que lo que hemos señalado.

En otro lugar y tiempo, de manera también indirecta, atribuyó a

Jorge Guillermo Borges una capacidad de juicio sobre la práctica de la traducción mucho más profunda. "Esas traducciones mías eran bastante mediocres: unos años después las leí y me parecieron horribles. Ahora mi padre lo sabía, pero no quería corregirme; jamás interfirió en mis tareas".¹⁹

El contexto donde aparece esta opinión no nos ayuda a saber a cuáles traducciones se refería el padre o el hijo. Puede ser a la inencontrable versión de *The Happy Prince* de Oscar Wilde, a la pequeña antología de los expresionistas alemanes, a la última hoja del *Ulises* aparecida en *Proa*, a las publicadas en *Sur* (Langston Hughes, Edgard Lee Masters) o a las versiones de Virginia Woolf, todas ellas anteriores a la muerte del padre en 1938. Sin embargo, creo que esto carece de importancia, porque debemos tomar la valoración que Borges atribuye a su padre como un juicio global y no particular. El escritor sabía que hay, como mínimo, dos modos de traducir: uno lento, esforzado, paciente; otro intuitivo. Borges hijo admiró a las personas que eran capaces de lo primero, pero practicó lo segundo. Para él, como para los "fundadores" de la literatura argentina, la traducción no era un problema de calidad, era un mecanismo de reproducción y apropiación de modelos narrativos y formas poéticas. La escritura (como su materia el lenguaje) es un procedimiento artificial y también convencional. Nada se gana mirando absortamente el humus de las llanuras argentinas. La literatura se aprende leyendo otras literaturas, traduciendo de allá para acá, de los siglos pasados a los siglos presentes.

La plaga del nacionalismo argentino (invento muy posterior a la literatura argentina que ya hacía casi cien años que sobrevivía sin él) colocó a la traducción en el rincón de las monstruosidades imperdonables. Pero los secuaces de esta ideología, los que se creyeron *el sermón hispánico*, no han producido todavía, que yo sepa, ninguna línea interesante. Los otros, como Borges, Bioy, Cortázar, que se rieron, ridiculizaron o parodiaron esas palabras, creo, en cambio, que no nos han defraudado.

Para aquellas mentes neolíticas, la trilogía Khayyam-Fitzgerald-Jorge Guillermo Borges resumiría el devenir de una curiosa anglofilia, para ese joven escritor de 1924, por el contrario, era un largo camino que sensatamente terminaba en una novela argentina llamada *El caudillo*. Por esta manera de razonar (tan opuesta a la que cierta crítica le ha atribuido) Borges pudo dejarnos a nosotros, *meros lectores sudamericanos*, lo mejor de la literatura, lo mejor de su literatura, lo mejor de sí mismo.

NOTAS

- 1 "Omar Jayam y Fitzgerald", *Proa*, Buenos Aires, Año II, nº 6, enero de 1925, págs. 69-71. Reproducido en *Inquisiciones*, como "Omar Jayám y Fitz Gerald", Editorial Proa, Buenos Aires, 1925, págs. 127-130.
- 2 Se publicaron en la revista *Proa*, Buenos Aires, Año I, nº 5, diciembre de 1924, págs. 55-57 y nº 6, enero de 1925, págs. 61-68.
- 3 *Histoire de la traduction en Occident*, Duculot, Paris-Louvain La-Neuve, 1991, pág. 163.
- 4 Henri Van Hoof, *op. cit.*, pág. 77.
- 5 La versión de Muzzio Saénz Peña se publicó en 1914. A ella siguieron la de Joaquín B. González, de 1926, tomada de la segunda edición de Fitzgerald de 1868 y que contiene "Poemas orientales" (paráfrasis de la versión francesa de J.B. Nicolás), la de José Guráieb de 1958 y la de Christobal de Camargo de 1961.
- 6 *La Nación*, Buenos Aires, 21 de agosto de 1914.
- 7 Van Hoof, *op. cit.*, pág. 246.
- 8 Tal como también lo interpretó el primer romanticismo alemán. Véase el fragmento 116 del *Athenæum*, *L'absolu littéraire* de Philippe Lacouen-Labarthe y Jean-Luc Nancy, Paris, Du Seuis, 1978, pág. 112.
- 9 "Le Dictionnaire des Beaux-Arts d'Aubin-Louis Millin (Paris, Desray, 1806, 3 vol.) sera le premier en France à consacrer une longue notice aux mots *original* et *originalité* (II, 724-727)": *L'originalité*, Roland Morthier, Genève, Droz, 1982, pág. 35.
- 10 "La poesía" en *Siete noches*, OC, Emecé, 1989, Tomo III, pág. 258.

- 11 *El arte de la retórica*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1979, Libro tercero, Cap. XIX, pág. 447.
- 12 Prólogo a *Los nombres de la muerte*, de María Esther Vázquez, Emecé, Buenos Aires, 1964. Reproducido en *Prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1975, pág. 167.
- 13 Los personajes de Borges traducen libros como estos. Véase: "El milagro secreto" y "La muerte y la brújula".
- 14 "As to an occasional copy of verses, there are few men who have leisure to read, and are possessed of any music in their souls, who are not capable of versifying on some ten or twelve occasions during their natural lives: at a proper conjunction of the stars. There is no harm in taking advantage of such occasions." (Fitzgerald. En una carta a Bernard Barton (1842). Parte de estas frases fueron traducidas "literalmente" en "El enigma de Edward Fitzgerald", publicado en *Otras inquisiciones*.
- 15 *Biographie littéraire*, Gallimard, Paris, 1983, págs. 104-106. También puede verse: *Ficcionario*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, págs. 464-465.
- 16 Doy el nombre completo del poeta, tal como figura en la única reproducción que conozco de las Rubaiyat de Jorge Borges: *La traducción literaria. Antología del poema traducido*, de Lysandro A.D. Galtier, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1965, Tomo II, págs. 25-32. (Allí figura como "adaptación")
- 17 Emir Rodríguez Monegal, *op. cit.*, pág. 104.
- 18 Referido por Ana María Barrenechea: *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Paidós, Buenos Aires, 1967, pág. 232.
- 19 Roberto Alifano, *Biografía verbal*, Plaza & Janés, Barcelona, 1988, págs. 28-29.