

¿Más borgeano que Borges? Joyce, Borges y la traducción

Mark Harman*
Elizabethtown College
Estados Unidos de América

Nota del editor

Este ensayo ha sido publicado por el autor en *ABEI Journal, The Brazilian Journal of Irish Studies*, v. 21, n. 1 (2019). A continuación, se reproduce su traducción, a cargo de María Eugenia Cairo**.

Resumen

El presente ensayo se centra en la relación ambivalente entre Jorge Luis Borges y James Joyce desde el punto de vista de la traducción literaria y de la actitud fluctuante del escritor argentino hacia su colega irlandés. Los dos escritores son artistas políglotas y traductores de toda la vida. Borges hacía declaraciones provocativas sobre la traducción, pero sus traducciones no suelen ser tan radicales como sus teorías acerca de este oficio. No disfrutaba de la libertad sin restricciones, en términos comparativos, de un auto-traductor como Joyce, cuya traducción italianizante de un fragmento de *Finnegans Wake* es más borgeana que Borges.

Palabras clave: teoría de la traducción; auto-traducción; relocalización; italianizante.

Abstract

*This essay focuses on the ambivalent relationship between Jorge Luis Borges and James Joyce from the perspective of literary translation as well as of the Argentinian writer's fluctuating attitude towards his Irish counterpart. Both writers are polylingual artists and life-long translators. Borges was fond of making provocative statements about translation, though his own translations are rarely as radical as his theories about the craft. He could not enjoy the comparatively unfettered freedom of a self-translator like Joyce, whose Italianizing rendering of an excerpt from *Finnegans Wake* is more Borgesian than Borges.*

Keywords: translation theory; self-translation; de-localizing; Italianizing.

Fecha de recepción: 02-03-20. **Fecha de aceptación:** 19-11-20.

La relación entre Jorge Luis Borges y James Joyce comienza de una manera ambivalente. En una reseña de *Ulises* en 1925, tres años después de la primera publicación de la gran novela de Joyce en París, Borges afirma con una falta de modestia poco característica ser «el primer aventurero hispánico» –aventurero literario– que ha arribado a la costa de la novela de Joyce (Borges & Weinberger, p. 12). Aunque elogia su osadía artística y su destreza estilística –«es millonario de vocablos y estilos» (Borges & Weinberger, p. 27)–, sus comentarios están sembrados de observa-

* Doctor por la Universidad de Yale. Cursó estudios de grado y posgrado en University College Dublin y en National University of Ireland. Se desempeña como profesor de inglés y de alemán en Elizabethtown College, Estados Unidos. Correo electrónico: harmanm@etown.edu

** Magíster en literatura española por Loyola University Chicago. Profesora de lengua inglesa y de traducción en la Escuela de Lenguas Modernas de la Universidad del Salvador. Correo electrónico: meugenia.cairo@usal.edu.ar

Ideas, VI, 6 (2020), pp. 1-6

© Universidad del Salvador. Escuela de Lenguas Modernas. Instituto de Investigación en Lenguas Modernas. ISSN 2469-0899

ciones punzantes, en especial, sobre cuán exigente es Joyce con sus lectores. Aunque la confesión de Borges de haber solo hojeado el *Ulises* puede parecer cuestionable, existen razones, en esta instancia, para creer en la palabra de este frecuentemente sagaz escritor argentino. Hacia mediados de 1920, Borges se encontraba desilusionado con gran parte de su trabajo previo. ¿Resulta sorprendente entonces que se haya focalizado en aquellos pasajes de *Ulises* hacia los que se sintió atraído de manera espontánea o que su temprano homenaje más llamativo a Joyce fuera en la forma de una traducción de la «última hoja» de un libro que él nunca leyó hasta el final?

Borges comenzó su carrera secundaria como traductor literario a los nueve años, una carrera que llevó a cabo toda su vida, cuando tradujo *El príncipe feliz* de Oscar Wilde. Aunque Joyce no fue un traductor tan precoz ni prolífico como Borges, aprendió noruego y alemán para traducir obras de teatro de Henrik Ibsen y Gerhart Hauptmann. Entre sus logros se encuentra una traducción políglota de un poema escrito por James Stephens (1880-1950), el novelista y poeta irlandés conocido por su ingeniosa novela *La olla de oro* (1912). En mayo de 1932, emprendió la audaz hazaña de traducir el poema corto de Stephens, «Stephens Green», al francés, alemán, latín, noruego e italiano¹. También se debe mencionar *Finnegans Wake*, que, como bien se sabe, Joyce contempló pedirle a Stephens que terminara si él no pudiera hacerlo. Joyce fue el protagonista de una traducción colaborativa al italiano de un fragmento del capítulo ocho de *Finnegans Wake*: «Anna Livia Plurabelle». La traducción que Borges hizo del clímax del sensual monólogo de Molly Boom, famoso por su ausencia de puntuación, en el último capítulo de *Ulises* —«Penélope»— invita a ser comparada con la traducción que Joyce hace de su «Anna Livia Plurabelle». Es cierto que esta comparación puede parecer perversa. Después de todo, Borges tenía dudas persistentes sobre Joyce, a quien ridiculizó en 1939 en *Sur*, la influyente revista de Buenos Aires. En un artículo titulado «Joyce y los neologismos», no solo describe sus juegos de palabras como inferiores a los de Lewis Carroll, sino que también lo condena por los «monstruos verbales» (Borges, Rodríguez Monegal & Reid, p. 347) —es decir, retruécanos— con los que Joyce adorna de manera excesiva y esotérica *Finnegans Wake*. Sin embargo, la obsesión verbal por la que Borges critica a Joyce, particularmente en *Finnegans Wake*, es una característica que, en palabras del escritor argentino hacia el final de su vida, él mismo comparte.

El pícaro descontento de Borges hacia la opinión generalizada sobre la traducción es, sin duda, legendario. Cree que las traducciones no son necesariamente inferiores a los llamados originales. En «Las versiones homéricas», sugiere que los escritores solo crean borradores, debido a que no existe el concepto de texto definitivo, un concepto que corresponde «a la religión o al cansancio» (Borges & Weinberger, p. 69). En un ensayo titulado «Sobre el *Vathek* de William Beckford», realiza la famosa declaración —no del todo irónica— de que «el original es infiel a la traducción» (Borges & Weinberger, p. 239)². Sin embargo, la representación más intrépida de las provocativas ideas sobre la traducción que Borges defendió no se encuentran en sus traducciones de amplio espectro sino en la radical traducción al italiano que Joyce hizo de un fragmento de *Finnegans Wake*.

Borges se aleja de su imagen de escritor insensible y cerebral y elige traducir un pasaje en el capítulo más sensual de *Ulises*: el resultado es una traducción irreverente del monólogo de Molly Bloom. Al reestructurar la prosa de Joyce, Borges relocaliza el escenario y, de esta manera, traslada a Molly de los márgenes del río Liffey a los del Río de la Plata. La remoción más notable de un

1. Richard Ellmann reedita las traducciones del poema de Stephens a cinco idiomas que Joyce llevó a cabo. Véase Ellmann, *James Joyce: New and Revised Edition* (New York/Oxford: Oxford University Press, 1982), pp. 655-656.

2. Para un análisis profundo sobre la teoría y la práctica de traducción de Borges, véase Efraín Kristal, *Invisible Work: Borges and Translation* (Vanderbilt University Press: Nashville, 2002) y Sergio Waisman, *Borges and Translation: The Irrelevance of the Periphery* (Bucknell University Press: Lewisburg, 2005).

nombre de lugar es la de Howth Head³, el promontorio que forma el extremo norte de la bahía de Dublín. Molly rememora estar acostada con Leopold («Poldy») Bloom «entre los rododendros sobre la puerta de Howth»⁴, una frase que Borges extrae del contexto de Irlanda y simplemente reestructura como «tirados en el pasto»⁵. Ese día en Howth, Leopold, o Poldy como ella lo llama, destaca su brillo: «El sol brilla para ti». Borges agrega un detalle audible propio de Argentina al traducir esta frase: «Para vos brilla el sol» (el énfasis es mío). Utiliza el voseo, la forma informal de la segunda persona del singular comúnmente usada en Buenos Aires, y no la forma estándar «tú» del español internacional. Tampoco Borges muestra reparo alguno al condensar el flujo sin pausa de Molly. Elimina aquellas frases redundantes o vagas en apariencia y, de esta manera, prefiere su inclinación por la brevedad y la condensación antes que el estilo elaborado y expansivo de Joyce.

Incluso cuando abrevia el parloteo de Molly Borges logra sumar nuevos atributos a la prosa de Joyce. Por ejemplo, la frase «*and all the fine cattle going about*» se vuelca a la simple «y el ganado pastando». Es decir, recortó dos palabras – «all» y «fine»– e introdujo una rima asonante con las as y las os. Además, gracias a sus hábiles técnicas artesanales de traducción, el recuerdo de Molly de «*those handsome Moors all in white*» se transforma en «esos moros buen moscos todo de blanco», que, con su agradable exceso de os, representa una ganancia en traducción.

Ahora comparemos la traducción que Borges hizo del último capítulo de *Ulises* –«Penélope»– con la traducción que Joyce hizo del capítulo «Anna Livia Plurabelle» de *Finnegans Wake*. No hay duda de que Joyce tuvo una función protagónica en la traducción al italiano de *Finnegans Wake* en 1937. Fueron varias las ocasiones en las que el autor se adjudicó la traducción de su obra⁶. Su colaborador en París, Nino Frank, un judío suizo-italiano que había huido de Italia a la capital francesa luego de entrar en conflicto con el régimen fascista italiano, confirma la aseveración de Joyce: Frank insiste «sin falsa modestia» en que mientras su mera función es la de ser «conejillo de indias y compañero de trabajo», Joyce «es responsable de, al menos, la tercera parte del texto en italiano» (Potts, p. 96). Este esfuerzo colaborativo tuvo un tercer participante de menor contribución. Se trataba de Ettore Settanni, escritor y crítico italiano, cuyas pocas correcciones disgustaban tanto a Frank como a Joyce. En marzo de 1940, Joyce, quien estaba ansioso por el posible efecto que pudiera tener la recientemente declarada guerra mundial en la recepción de *Finnegans Wake*, le escribió a Settanni para expresar cuán contento estaba ante la publicación de su italianizada «Anna Livia Plurabelle», cuyo segundo nombre alude, claro, al río Liffey: «Me dio enorme placer recibir la noticia de que mi pequeña dama de Dublín completó su peregrinación y se inclinó con modestia y tacto ante su augusto tío Tíber. ¿Ese viejo reverendísimo se entretuvo, al menos, un poco al oír su inusual parloteo absurdo y extravagante?» (Ellmann, pp. 473-474). Según Jacqueline Risset, poeta y traductora de Dante de origen francés, la traducción de Joyce es «una exploración de los límites más lejanos del idioma italiano llevada a cabo por un gran escritor, un escritor que no era italiano pero que, según sus colaboradores, era «italianista único» (p. 3). Aunque parece no haber pruebas de que Joyce conociera a Borges, el escritor irlandés está a la altura del desafío sobre las traducciones de Joyce que Borges plantea en una reseña de la primera traducción al español de *Ulises*⁷:

3. Debido a que muchos de los lectores nos sentimos particularmente atraídos a las representaciones literarias de lugares conocidos, quizá debiera mencionar que crecí en Howth Head, ese cabo azotado por el viento.

4. N. de la T.: Las traducciones al español de las citas de *Ulises* y de *Finnegans Wake* corresponden a las que hicieron Salas Subirat y Marcelo Zabaloy respectivamente.

5. Para consultar esta y las subsiguientes citas de la traducción de Borges, véase «La última hoja de Ulises» (Borges, 2011).

6. Por ejemplo, en una carta a Mary Colum, Joyce hace referencia a «la traducción al italiano que hice de *Finnegans Wake*» (Richard Ellmann, *Letters of James Joyce* (Vol.1), p. 412).

7. Para un interesante recuento de la vida y obra del primer traductor que realizó la traducción de *Ulises* al español, véase Lucas Petersen, *El traductor del Ulises: Salas Subirat. La desconocida historia del argentino que tradujo la obra maestra de Joyce* (Sudamericana, 2016).

«Joyce dilata y reforma el idioma inglés; su traductor tiene el deber de ensayar las libertades congéneres» (Borges, 1946, p. 49). Y aún más, se debería agregar, cuando el escritor y el traductor son la misma persona.

Joyce es más radical que Borges en su traducción de «Penélope» cuando relocaliza «Anna Livia Plurabelle». Joyce reemplaza los nombres de lugares de Irlanda con referencias italianas. De este modo, introduce diferentes alusiones y nuevos juegos de palabras. Tomemos el ejemplo de Howth Head, que tiene mayor preponderancia en *Finnegans Wake* que en *Ulysses* debido a que representa la cabeza del personaje principal, H.C.E, cuya sigla hace referencia, entre otros, a Castle y Environs y Here Comes Everybody. Una de las lavanderas que parlotea en los márgenes del Liffey señala sobre H.C.E: «Cómo andaba con la cabeza erguida como si fuera un *howeth*» (Joyce, p. 197). El símil alude tanto a Howth como a la expresión «*as high as a house*» (tan alto/a como una casa) y sugiere las proporciones gigantes de H.C.E: Howth tiene una altura de 171 metros. El H.C.E italiano es aún más alto; Joyce reescribe la frase antes mencionada de esta manera: «*capeggiando da gradasso di grandasso*» (Risset, p. 18). Podría significar que H.C.E es el líder de Gran Sasso (gran roca), que suena como un ostentoso Gran Ducado. De hecho, el Gran Sasso es el nombre del pico más alto de los montes Apeninos (2896 metros).

Joyce también italianiza su tema más importante, Dublín. Le otorga carácter italiano a la frase aliterada «*Dear, dirty Dublin*» (Querida sucia Dublín), que, se cree, acuñó la novelista anglo-irlandesa Lady Morgan. Esta frase vincula a H.C.E con la ciudad de la que, al igual que Leopold Bloom, está distanciado. Las iniciales DDD aparecen con frecuencia en *Finnegans Wake*; por ejemplo, en «*Dear Dirty Dumpling*», un juego de palabras que combina Humphrey Chimpden Earwicker, otro de los numerosos alias de H.C.E, y Humpty Dumpty. Pero las iniciales de la frase original de cuatro palabras «*Sugna Purca Qua Ramengo*» que corresponde a «*Dear Dirty Dumpling*» no guardan relación con Dublín: las cuatro iniciales forman la sigla SPQR que hace referencia a *Senatus Populusque romanus* (el Senado y el Pueblo Romano).

Sin embargo, el objetivo de Joyce no es eliminar Dublín del todo, sino crear una confluencia de tradiciones irlandesas e italianas que incluyan, entre otros, aspectos fluviales. Por ejemplo, en la descripción cáustica del modo de hablar de H.C.E, entrelaza los nombres de cuatro ciudades que representan las cuatro provincias de Irlanda: «*And his derry's own drawl and his cork's own blather and his doubling stutter and gullway swank*» («Y su pachorra de *derry* y sus bromas de *cork* y su tartamudear de *doblón* y su desparpajo de *galeguay*»). En la versión de Joyce y Frank: «*Un ghigno derriso del corcontento, ma chiazze galve dal cervel debilino*»⁸ (O'Neill, p. 100). Incluso sin el subrayado que agregué para mayor claridad, los nombres de esas ciudades de Irlanda se perciben tanto en las versiones inglesa de Joyce como en la italiana de Joyce y Frank. De manera similar, Joyce sustituye varias menciones a la historia y la mitología irlandesas (no siempre pueden separarse con facilidad) con referencias a personalidades culturales de Italia como Fígaro en la ópera de Rossini, *El Barbero de Sevilla*, y Maquiavelo⁹.

A diferencia de la mayoría de los traductores que expresamos en otra lengua el trabajo de otros, Joyce es un auto-traductor que puede hacer lo que quiera con su propio texto. Por ejemplo, puede insertar una alusión de actualidad a la política en Italia en lugar de una referencia generalizadora a la publicidad que se hizo de una falta que nunca se especificó con precisión y que H.C.E

8. Nino Frank recuerda una de las desafortunadas intervenciones de Settanni: «por medio de juegos de palabras, Joyce insertó los nombres de cuatro condados de Irlanda: Derry, Cork, Dublín y Galway; el recién llegado (es decir, Settanni) había cambiado las palabras y arruinado los juegos». Véase Nino Frank, «The Shadow that had lost its Man» (Potts, 1979).

9. Cf. *Trilingual Joyce*, pp. 70-72.

cometió en el parque Phoenix: «*It was put in the newses what he did*» («Estuvo en las neonoticias lo que hizo»). En italiano, las «*newses*» se especifican: «*Il Marco Oraglio l'ha ben strombazzato*» (El Marco Aurelio lo ha proclamado con bombos y platillos). Se trata de la transformación del título de una publicación real, *Marc'Aurelio*, uno de los pocos periódicos satíricos que quedaban en la Italia de Mussolini hacia fines de 1930. *Oraglio* contiene la palabra *raglio* (rebuznar): transforma al emperador romano Marco Aurelio en un asno. Pero, como señala Patrick O'Neill en una investigación erudita y entretenida a la vez, el verdadero objetivo no es el emperador estoico sino el tempestuoso Mussolini/*Il Duce*, quien se consideraba el César de su época (O'Neill, pp. 85-86).

A modo de conclusión, me gustaría plantear una pregunta sobre algo que no sucedió. Es evidente que Borges desconocía la versión italiana que Joyce hizo de «Anna Livia Plurabelle». Pero si la hubiese leído, ¿qué hubiese opinado? La respuesta dependería del momento en el que la hubiese leído. En las últimas dos décadas de su vida, la actitud de Borges hacia Joyce se volvió, en general, menos defensiva y, en ocasiones, abiertamente elogiosa. Por ejemplo, en 1982, participa de una entrevista con dos personalidades de Irlanda, el académico Richard Kearney y el poeta Seamus Heaney, en Dublín. Reconoce que, al igual que Joyce, está obsesionado con las palabras, las etimologías y, podríamos agregar, la diversidad de las lenguas: «He de reconocer que he compartido siempre su fascinación por las palabras, y que he trabajado, en mi propia lengua, dentro de un marco esencialmente poético, saboreando los múltiples significados de las palabras, sus ecos, sus infinitas resonancias etimológicas»¹⁰ (Kearney, p. 49). Asimismo, a pesar de sus contundentes reservas hacia *Finnegans Wake*, Borges confiesa que el libro tiene algunas frases muy memorables. En su serie de conferencias Norton en Harvard, el escritor argentino elogia el inolvidable pasaje en el que el Liffey desemboca en la bahía de Dublín: «*the rivering waters of, hitherandthithering waters of. Night!*» («Junto a las riverrantes aguas de, acahiallantes aguas de. ¡Noche!») (Joyce, p. 216). Al italianizar su propio trabajo, Joyce es más radical que Borges: sus traducciones, cuyo mérito no se discute, pocas veces son tan radicales como sus teorías sobre el oficio. Claro que, a diferencia de Joyce, Borges carecía de la libertad sin restricciones, en comparación, del auto-traductor.

Aunque es tentador imaginar a este Borges de los últimos años, libre de la ansiedad de la influencia respecto de Joyce, exultante frente a la traducción irreverente de «Anna Livia Plurabelle» de su alma gemela, la actitud ambivalente del escritor argentino hacia su colega irlandés no desaparece por completo. En el prólogo de su último libro de poemas, *Los conjurados*, reitera uno de sus viejos reclamos a Joyce: «Las teorías pueden ser admirables estímulos [...], pero asimismo pueden engendrar monstruos o meras piezas de museo. Recordemos el monólogo interior de James Joyce [...]» (Borges, 2012, p. 583). Al criticar la supuesta tendencia de Joyce a teorizar por demás, Borges también critica de manera retrospectiva al Borges de los primeros años. A los veintidós años, cuando volvió a Argentina en 1921 tras su paso por España, introdujo en Buenos Aires un movimiento conocido como Ultraísmo. Los ultraístas, quienes rechazaban el lenguaje rígido, la recarga de adornos y la métrica tradicional del predominante modernismo hispanoamericano y español, abogaban por un énfasis en la metáfora y el ritmo. Entre los movimientos modernos en los que los ultraístas y, en particular, Borges, se inspiraron, se encontraba el Expresionismo. Cuando vivía en Mallorca (1919-1921), Borges se involucró tanto en el Expresionismo alemán que, en broma, se refería a sí mismo como «Georg-Ludwig»¹¹.

10. N. de la T.: La traducción de la mencionada entrevista se encuentra en el número 564 de *Cuadernos Hispanoamericanos* publicado en junio de 1997.

11. Edwin Williamson cita el apodo alemán de Borges. Se basa en una carta no publicada de Borges a su amigo Guillermo de Torre, ensayista, poeta y crítico español. Véase Edwin Williamson, *Borges: A Life* (Viking, 2004), p. 82.

Borges recuerda ese juvenil apoyo a la vanguardia en un tributo lírico –«Invocación a Joyce»–, en el que pondera aquellos primeros intentos efímeros por forjar un nuevo arte –que ahora solo impresiona a las «crédulas universidades»– frente a las innovaciones perdurables de Joyce:

qué importa mi perdida generación,
ese vago espejo,
si tus libros la justifican.
Yo soy los otros. Yo soy todos aquellos
que ha rescatado tu obstinado rigor.
Soy los que no conoces
y los que salvas. (Borges & Coleman, p. 289)

Referencias

- Borges, J. L. (1994). *Inquisiciones*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Borges, J. L. (1946). Nota sobre el Ulises en español. *Los Anales de Buenos Aires*, 1, p. 49.
- Borges, J. L. (2012). *Poesía Completa*. Nueva York: Vintage Español.
- Borges, J. L. (2011). *Textos recobrados: 1919-1929*. Barcelona: Debolsillo.
- Borges, J. L. & Coleman, A. (1999). *Selected Poems*. New York: The Viking Press
- Borges, J. L., Rodríguez Monegal, E., & Reid, A. (1981). *Borges: A Reader*. New York: Dutton.
- Borges, J. L. & Weinberger, E. (1999). *Selected non-fictions*. New York: The Viking Press
- Ellmann, R. (1982). *James Joyce*. New York: Oxford University Press.
- Ellmann, R. (Ed.). (1966). *Letters of James Joyce* (Vol. 1 y 3). New York: The Viking Press.
- Joyce, J. (1975). *Finnegans Wake*. London: Faber.
- Kearney, R. (1988). *Transitions: Narratives in Modern Irish Culture*. Manchester University Press.
- O'Neill, P. (2018). *Trilingual Joyce: The Anna Livia Variations*. University of Toronto Press.
- Potts, W. (1979). *Portraits of the Artist in Exile: Recollections of James Joyce by Europeans*. Seattle: University of Washington Press.
- Risset, J. (1984). Joyce translates Joyce. En E.S. Shaffer (Ed.), *Comparative Criticism, Translation in Theory and Practice*, Vol. 6. Cambridge University Press.